



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

**Eduardo López–Chavarri Marco y su
aportación a la música para piano solo.**

Programa de doctorado en Música. Tesis Doctoral.

Presentada por:

MÓNICA ORENGO MIRET

Dirigida por las doctoras:

LUISA TOLOSA ROBLEDO y ROSA ISUSI FAGOAGA.

Valencia, 4 de abril de 2017.

NOTA ACLARATORIA:

La presente tesis doctoral está parcialmente inhibida, en las partes que detallamos más abajo, porque el compositor Eduardo López–Chavarri Marco tiene en plena vigencia sus derechos de autor. Ello es porque su obra no cae en dominio público hasta el 1 de enero de 2050 (según la SGAE: Sociedad General de Autores y Editores). Además, casi todas las composiciones analizadas están bajo contrato con editoriales como Unión Musical Española (UME), Musicinco o Piles Editorial. Así pues, las partes donde aparecen parcial o totalmente sus obras, son las que hemos eliminado. Algunas de ellas, han podido ser recabadas dentro del material inédito localizado en su archivo personal que está conservado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, afectando a los capítulos:

- 4: páginas 285-423.
- 6: páginas 527-669.
- 9: páginas 705-1029.

La música va dentro del alma. Un cuadro, por ejemplo, nace para perdurar siempre estático. Pero ¿y la música? Nace cada vez que se interpreta y muere en el mismo instante. [...] En cada alma (que la escucha) se crea una melodía. Gracias a ella cada hombre se convierte en un creador absoluto de la música

Eduardo López-Chavarri Marco¹.

¹ Extraído de: http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20070211/cultura/joven-redactor-anos_20070211.html [consultado el 25 de mayo de 2011].

DEDICATORIA.

A mis padres:

en primer lugar,

a la memoria de mi excepcional padre,

Rafael Orengo Peiró,

modelo y referente humano,

productor incansable de alegría, bondad, paciencia...

receptor de mi amor y cariño profundos.

Fue testigo fiel de diferentes eventos profesionales y humanos.

Aunque, muy amargamente, hoy no pueda sentir su presencia y compañía,

querría ofrecerle esta Tesis Doctoral.

Siempre pervivirá en mí su imborrable recuerdo,

mi admiración y agradecimiento eternos.

Y, por supuesto, a mi magnífica madre,

Concepción Miret Mas,

por facilitarme siempre todos los caminos de la vida y,

ayudarme en todo.

AGRADECIMIENTOS.

Me gustaría honrar y reconocer la colaboración y ayuda, de forma directa o indirecta, de las siguientes personas en la realización de este trabajo.

En primer lugar, a mis queridas directoras de esta tesis doctoral, las doctoras Luisa Tolosa Robledo y Rosa Isusi Fagoaga, por su paciencia y por haber hecho posible que, después de tanto tiempo, y muchos altibajos, este proyecto pudiera llegar a ser una realidad.

También, quisiera hacer extensible el agradecimiento a mis amigos, compañeros y, sobre todo a, los profesores/as, españoles y extranjeros, de diferentes materias, que me han transmitido los conocimientos necesarios, tanto en el terreno musical como en otros campos, para abordar este trabajo. Cito algunos, sabiendo que dejo muchos por nombrar: D^a Carmen Sorribes Cuenca, *in memoriam*, mi primera profesora de piano, que me inculcó la constancia en el estudio, D. Mario Monreal Monreal, *in memoriam*, D. Miguel Ángel Herranz Alonso, D^a Ana Fontestad Piles, D. Emmanuelle Ferrer-Lalöe, D. Pavel Gililov, D. George Mallach, D. Henry Sigfridson, D. Massimiliano Damerini y D^a Barbara Petrucci, entre otros.

A las siguientes personas relacionadas con la búsqueda de material bibliotecario y, en muchos casos, necesario e imprescindible en la finalidad analítica de esta tesis: Belén Gisbert Aguilar, técnico de la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, Lali Lozano Galán, bibliotecaria del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Gloria Cuerda y Marián Toboso Boix, profesoras de violonchelo y encargadas de la biblioteca del edificio de Velluters del Conservatorio Profesional de Música de Valencia, Álida Reig, Clara Costa y Fernanda Medina del Instituto Valenciano de la Música y, D. Ferran Olucha Monzonís, miembro de la junta directiva de la Sociedad Castellonense de Cultura y director del Boletín de dicha sociedad. Y, de forma muy especial, quisiera remarcar mi gratitud a todo el personal que me atendió, muy amablemente, en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, ya fuera presencial, telefónica como electrónicamente. Todos ellos/as, fueron despejándome dudas sobre muchos de los temas relacionados con los manuscritos, la búsqueda de su producción, el legado

allí depositado... Por otra parte, me facilitaron el envío de la documentación solicitada. Entre otros, quisiera nombrar a María Ángeles Martínez Ques, Xavier Asins Ridaura y Maribel García Suria. Así mismo, mi reconocimiento a Mari Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores que me facilitó diversa información y datos referentes a los derechos de autor todavía vigentes en el caso del protagonista de esta investigación.

Respecto a la traducción, al inglés, del resumen de la tesis, mi gratitud a la filóloga y traductora Mara Doménech Casañ, por la revisión y las aportaciones efectuadas.

Finalmente, quiero remarcar mi reconocimiento especial a mi familia. A mi querida Sandy, y a mis hijos, Vicky y Albert, por la fuerza y energía que me transmiten cada día. Y también, por todos aquellos momentos en los que no he podido dedicarles el tiempo que me han requerido a causa de este trabajo. A mi padre, Rafael Orengo Peiró, *in memoriam*, por todo lo que me inculcó y enseñó. A Concepción Miret Mas y a Inmaculada Orengo Miret, mi madre y mi hermana, respectivamente, por su ayuda incondicional, sobre todo en los peores momentos. Ellas, son las que han posibilitado que dispusiera del tiempo necesario para dedicarme a este trabajo. A Juan José Moreno Gutiérrez, por su apoyo y sus acertados consejos en diferentes ámbitos que, con su dedicación y ocupación, me ha facilitado, enormemente, la realización de este trabajo.

RESUMEN TESIS DOCTORAL.

En el presente trabajo, profundizamos en el conocimiento de la música valenciana y española a través de la multifacética figura del compositor, musicólogo y crítico valenciano, por citar sólo tres de sus muchas actividades, de Eduardo López–Chavarri Marco, a partir, fundamentalmente, de su obra para piano.

En sus casi 100 años de vida, López–Chavarri hizo incursiones en varios campos artísticos y se interesó por varias corrientes musicales, a las que contribuyó, de forma muy destacada, con un gran número de obras, muchas de las cuales, cuentan con la presencia del piano. Así, dentro de su amplia creación, el repertorio pianístico nos ofrece una muestra de algunos de los diferentes estilos que se suceden a lo largo del siglo XX. Esta tesis se centrará y analizará, principalmente, su obra con este instrumento, aunque también trataremos una panorámica del conjunto de su producción. Concretamente, nos referiremos a las veinte composiciones, originales y completas para piano. Algunas de ellas pertenecen a una serie o un ciclo, aunque hayan sido popularizadas de forma independiente, sobre todo por sus destacados alumnos.

Del análisis de la personalidad de Eduardo López–Chavarri Marco y del estudio de una selección de sus composiciones, especialmente, las de piano solo, se ha podido observar que su música está construida a partir de una fuerte carga de elementos populares que representan, de forma perfecta, su carácter y estilo valencianos. Todo ello, en consonancia con la tendencia musical nacionalista e impresionista que imperaba tanto en España como en Europa, con figuras como Manuel de Falla, Enrique Granados o Maurice Ravel, entre otros. Así mismo, su actividad en varios campos representó un punto de inflexión o paradigma que fue seguido por compositores posteriores valencianos.

SUMMARY DOCTORAL THESIS.

In this paper, we go deeper into the knowledge of Valencian and Spanish music through the multifaceted figure of the composer, musicologist and Valencian critic Eduardo López–Chavarri Marco, mainly, from his piano work.

In his almost 100 years of existence, López–Chavarri explored several artistic fields and became interested in several musical trends, to which he contributed in a very outstanding way with a large number of works, many of them with the presence of pianoforte. Hence, within its extensive creation, the piano repertoire offers us an example of some of the different styles that happened all along the 20th century. This thesis will focus and analyze his work with this instrument, although we shall also be discussing an overview of his whole work. Specifically, we will refer to the twenty originals and complete piano compositions. Some of them belong to a series or a cycle, although they have been popularized independently, especially by their outstanding students.

From the analysis of Eduardo López–Chavarri Marco's personality and from the study of a selection of his compositions, especially those of piano solo, it has been observed that his music is constructed from a strong burden of popular elements that represent in a perfect way its Valencian character and style. All this, in accordance with the nationalistic and impressionistic musical tendency that prevailed in Spain and Europe with figures such as Manuel de Falla, Enrique Granados or Maurice Ravel, among others. Furthermore, his activity in several fields was a turning point or paradigm which was followed by subsequent Valencian composers.

RESUM TESI DOCTORAL.

En el present treball, aprofundim en el coneixement de la música valenciana i espanyola a través de la multifacètica figura del compositor, musicòleg i crític valencià, per citar només tres de les seves moltes activitats, d'Eduardo López-Chavarri Marco, a partir, fonamentalment, de la seua obra per a piano.

En els seus quasi 100 anys de vida, López-Chavarri va fer incursions en diversos camps artístics i es va interessar per diversos corrents musicals, a les que va contribuir, de manera molt destacada, amb un gran nombre d'obres, moltes de les quals, compten amb la presència del piano. Així, dins de la seua àmplia creació, el repertori pianístic ens ofereix una mostra d'alguns dels diferents estils que se succeeixen al llarg del segle XX. Aquesta tesi es centrarà i analitzarà, principalment, la seva obra amb aquest instrument, encara que també tractarem una panoràmica del conjunt de la seua producció. Concretament, ens referirem a les vint composicions, originals i completes per a piano. Algunes d'elles pertanyen a una sèrie o un cicle, encara que hagin estat popularitzades de forma independent, sobretot pels seus destacats alumnes.

De l'anàlisi de la personalitat d'Eduardo López-Chavarri Marco i de l'estudi d'una selecció de les seues composicions, especialment, les de piano sol, s'ha pogut observar que la seua música està construïda a partir d'una forta càrrega d'elements populars que representen, de forma perfecta, el seu caràcter i estil valencians. Tot això, en consonància amb la tendència musical nacionalista i impressionista que imperava tant a Espanya com a Europa, amb figures com Manuel de Falla, Enric Granados o Maurice Ravel, entre d'altres. Així mateix, la seua activitat en diversos camps va representar un punt d'inflexió o paradigma que va ser seguit per compositors posteriors valencians.

SUMARIO.

DEDICATORIA.....	5
AGRADECIMIENTOS.....	7
RESUMEN TESIS DOCTORAL.....	9
SUMMARY DOCTORAL THESIS.....	11
RESUM TESI DOCTORAL.....	13
LISTADO DE FIGURAS.....	23
Capítulo 1. INTRODUCCIÓN.....	29
1.1. Razones y justificación en la elección del tema.....	32
1.2. Objetivos.....	39
1.3. Estado de la cuestión.....	40
1.4. Metodología y técnicas aplicadas.....	45
1.4.1. Inventario y recopilación de las fuentes musicales.....	48
1.4.1.1. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.....	48
1.4.1.2. Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia.....	55
1.4.1.3. Sociedad Castellonense de Cultura.....	56
1.4.2. Fuentes empleadas.....	61
1.5. Terminología: abreviaturas y criterios analíticos empleados.....	66
1.6. Estructura del trabajo.....	71
Parte I: TENDENCIAS Y CREACIÓN EN EDUARDO LÓPEZ– CHAVARRI MARCO.....	79
Capítulo 2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, CULTURAL Y MUSICAL DESDE FINALES DEL SIGLO XIX A 1970.....	81
2.1. EUROPA.....	82
2.1.1. Aspectos generales en la transición del siglo XIX al XX hasta 1970.....	82
2.1.2. Evolución de la composición musical durante los siglos XIX y XX.....	89
2.1.2.1. Antecedentes y transición al siglo XX (1880–1910).....	90
2.1.2.2. Modernismo (1910–1970).....	93
2.2. ESPAÑA.....	105
2.2.1. Aspectos generales desde finales del siglo XIX a 1970.....	106
2.2.2.1. La enseñanza musical.....	124
2.2.3. Evolución de la composición musical durante los siglos XIX y XX.....	126
2.2.3.1. Antecedentes y transición al siglo XX (1880–1910).....	127
2.2.3.2. Modernismo (1910–1970).....	132
2.3. VALENCIA.....	134
2.3.1. Aspectos generales desde finales del siglo XIX a 1970.....	135
2.3.2. Cultura y pensamiento: la Renaixença valenciana.....	138
2.3.2.1. La Renaixença en la música.....	141
2.3.2.2. Historiografía y origen de la Musicología en Valencia.....	142
2.3.3. Actividad musical del período objeto de estudio.....	146
2.3.3.1. La enseñanza musical.....	147

2.3.3.2. Sociedades culturales valencianas relacionadas con López–Chavarri.....	153
2.3.3.3. Principales géneros presentes en la vida musical valenciana.	162
2.3.3.4. Relevantes salas de conciertos.	168
Capítulo 3. EDUARDO LÓPEZ–CHAVARRI MARCO (*1871–†1970): TRAYECTORIA PERSONAL Y ARTÍSTICA. RELEVANCIA DE SU CORRESPONDENCIA.	171
3.1. Su biografía: vida personal.....	171
3.1.1. La importancia de su familia.....	175
3.1.1.1. Su mujer: Carmen Andújar Sotos (*Buenos Aires, 1892– †Valencia, 1966).	177
3.1.1.2. El papel de su hijo como difusor: Eduardo López–Chavarri Andújar (*Valencia, 1931–†Valencia, 1993).....	178
3.1.1.3. Marquesado de López–Chavarri	183
3.2. Vida laboral.....	184
3.2.1. Ocupaciones no relacionadas con el arte.	185
3.2.1.1. Abogado.	185
3.2.1.2. Traductor.	186
3.2.2. Funciones artísticas no musicales.	190
3.2.2.1. Escritor.	190
3.2.2.2. Dibujante–pintor.	194
3.2.3. Su importante faceta crítica–periodística.	199
3.2.3.1. La crítica y los principales críticos musicales contemporáneos a Eduardo López–Chavarri Marco.....	201
3.2.3.2. Periodista–crítico.....	207
3.2.3.3. Su etapa como cronista de guerra.....	214
3.2.4. Actividades musicales.....	215
3.2.4.1. Compositor.....	222
3.2.4.3. Sus investigaciones musicológicas y su tarea como restaurador del patrimonio musical valenciano.....	228
3.2.4.4. Docente–pedagogo.....	238
3.2.4.5. Su cometido en las conferencias–concierto.	240
3.2.4.6. Asesor musical.	247
3.2.4.7. Transcriptor, armonizador, orquestador e instrumentador....	248
3.2.5. Vinculación a organismos culturales, distinciones y nombramientos.	249
3.3. La singularidad de su epistolario.....	254
3.3.1. Testimonios de sus remitentes.	257
3.3.1.1. Músicos.	257
3.3.1.2. No músicos.....	269
3.3.1.3. Entorno geográfico.....	272
3.3.1.4. Historia de la música valenciana.	275
3.3.2. Documentación sobre otras funciones llevadas a cabo.....	279
Capítulo 4. CONSIDERACIÓN DE LA OBRA DE EDUARDO LÓPEZ– CHAVARRI MARCO: DIFUSIÓN DE SU PRODUCCIÓN... ¡Error! Marcador no definido.	
4.1. Su figura y su creación..... ¡Error! Marcador no definido.	

4.1.1. Opiniones y valoración sobre el compositor y su obra.	¡Error! Marcador no definido.
4.1.2. Repertorio publicado, interpretado, grabado y / o estrenado. .	¡Error! Marcador no definido.
4.2. Disseminación de su producción.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.1. En Valencia: Legado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y otras bibliotecas valencianas.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.1.1. Correspondencia.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.1.2. Obra de creación.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.1.3. Archivo personal. FONDO EDUARDO LÓPEZ–CHAVARRI MARCO.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.1.4. Biblioteca personal.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.2. En el resto de España.	¡Error! Marcador no definido.
4.2.3. Fuera de España.	¡Error! Marcador no definido.
Capítulo 5. UNA VISIÓN DEL CONJUNTO DE SU CREACIÓN MUSICAL, EXCEPTO LA PARTE PIANÍSTICA. APORTACIONES MUSICALES Y EXTRAMUSICALES. POSIBLE REPERCUSIÓN EN LOS FUTUROS CREADORES.	285
5.1. Perspectiva de su creación musical excluyendo el repertorio para piano solo.	285
5.1.1. Música teatral.	290
5.1.2. Orquesta sola.	291
5.1.3. Orquesta y solista.	300
5.1.4. Banda.	306
5.1.5. Coro y acompañamiento orquestal (con o sin órgano, piano o armonium).	307
5.1.6. Coro (mixto y de voces blancas).	309
5.1.7. Voz y piano.	333
5.1.8. Música de cámara y / o conjuntos instrumentales.	337
5.1.9. Arpa.	343
5.1.10. Guitarra.	344
5.1.11. Orquestaciones.	347
5.2. Factores a tener en cuenta en su producción musical.	351
5.2.1. Influencia de los compositores valencianos, contemporáneos a López–Chavarri.	351
En su repertorio, encontramos obras para piano, música de cámara, sinfónicas y corales, entre otras.	365
5.2.2. Contribuciones musicales y extramusicales a su creación.	366
5.2.3. Predominio de su música en compositores valencianos posteriores.	370
5.2.3.1. Alumnos, jóvenes compositores e intérpretes apoyados por López–Chavarri.	371
5.2.3.2. El “Grupo de los Jóvenes”.	379
PARTE II: ESTUDIO DE LA MÚSICA PARA PIANO SOLO DE EDUARDO LÓPEZ–CHAVARRI MARCO.	385
Capítulo 6. ESCENARIO PIANÍSTICO EUROPEO Y ESPAÑOL. ANÁLISIS DE LA MÚSICA PARA PIANO SOLO DE EDUARDO LÓPEZ–CHAVARRI MARCO.	¡Error! Marcador no definido.

- 6.1. Panorama de la composición pianística, europea y española, en la época de Eduardo López-Chavarri Marco. Su proyección e importancia en el contexto de sus contemporáneos. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.1.1. La música para piano en Europa: Bohemia, Rusia, Países Escandinavos y Francia. Repertorio y principales representantes. ... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.1.2. La música para piano en España: los compositores nacionalistas y posteriores. Repertorio y principales representantes. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.2. El piano dentro de la composición musical de López-Chavarri..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.3. El resto de su obra para piano solo..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.3.1. Composiciones incompletas..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.3.2. Adaptaciones de su repertorio..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4. Relación de las obras pianísticas completas objeto de estudio. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1. *Cuentos y fantasías*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.1. *Marcha de los soldados de plomo*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.2. *Menuettino*..... **¡Error! Marcador no definido.**
Comienzo del movimiento *Menuettino*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.3. *Toreros de cartón (Pasacalle)*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.4. *La muñeca baila (Vals lento)*. .. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.5. *El viejo castillo moro* (leyenda española). **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.1.6. *El cuento de la princesa y el guisante* (humorada sobre un cuento de Andersen)..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.2. *Tres impresiones* (o Tres piezas para piano)... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.2.1. *Danza de alegría*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.2.2. *Cant en l'horta*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.2.3. *Dansa de les llauradores valencianes*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.3. *Dos piezas* (o Dos Impresiones para piano)... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.3.1. *Rincón de Mallorca*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.3.2. *Sortilegio de la gitana*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.4. *Líricas*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.4.1. *Prólogo–Cançó del marineret*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.4.2. *Campanas del pueblo* (o Cançó de les campanes)..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.4.3. *Ronda de los quintos*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.4.4. *Epílogo*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.5. *Dansa de les Cecílies*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.6. *Sonata levantina*..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.6.1. *Andante–Allegro deciso*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.6.2. *Andante*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 6.4.6.3. *Minueto*. **¡Error! Marcador no definido.**

6.4.6.4. <i>Fantasia–Allegro con spirito</i> . ..	¡Error! Marcador no definido.
6.5. Su integral pianística: características presentes en el estilo compositivo de Eduardo López–Chavarri Marco.....	¡Error! Marcador no definido.
Capítulo 7. CONCLUSIONES.	387
Capítulo 8. BIBLIOGRAFÍA.....	395
Capítulo 9. ANEXOS.....	¡Error! Marcador no definido.
9.1. Obras musicales de Eduardo López–Chavarri Marco.....	¡Error! Marcador no definido.
9.1.1. Impresas.	¡Error! Marcador no definido.
9.1.2. Grabaciones y discografía destacada.	¡Error! Marcador no definido.
9.1.3. Inventario de las composiciones musicales de Eduardo López–Chavarri Marco, según los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis.	¡Error! Marcador no definido.
9.1.4. Equivalencias de las abreviaturas empleadas en las fichas, referidas a las partituras de López–Chavarri, que se pueden visualizar online en la página web de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y el Catálogo Bibliográfico del Patrimonio.....	¡Error! Marcador no definido.
9.2. Partituras del análisis.	¡Error! Marcador no definido.
9.2.1. Análisis de sus composiciones para piano solo....	¡Error! Marcador no definido.
9.2.2. Obras no editadas pasadas a <i>Finale</i> . ¡Error! Marcador no definido.	
9.2.2.1. <i>Sortilegio de la gitana</i>	¡Error! Marcador no definido.
9.1.2.2. <i>Ronda de los quintos</i>	¡Error! Marcador no definido.
9.3. Sus obras no musicales (que no son partituras), encontradas en algunas de las bibliotecas y centros de documentación objeto de nuestra búsqueda..	¡Error! Marcador no definido.
9.3.1. Inventario de la obra musicológica de Eduardo López–Chavarri Marco.	¡Error! Marcador no definido.
9.3.2. Listado de libros traducidos por Eduardo López–Chavarri Marco que pueden encontrarse en diferentes bibliotecas.	¡Error! Marcador no definido.
9.3.3. Inventario de su obra literaria.	¡Error! Marcador no definido.
9.4. Listado de las principales publicaciones periódicas en las que colaboró.	¡Error! Marcador no definido.
9.5. Apéndice documental: manuscritos y artículos periodísticos.	¡Error! Marcador no definido.
9.5.1. Libro manuscrito: Vida de conferencias y conciertos de Eduardo López–Chavarri Marco archivado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.....	¡Error! Marcador no definido.
9.5.2. Crónicas diversas realizadas por nuestro personaje en 1928. .	¡Error! Marcador no definido.
9.5.2.1. Eduardo López–Chavarri entrevista a José Iturbi.	¡Error! Marcador no definido.
9.5.2.2. “Recuerdos de la estancia de Ravel en Valencia”.....	¡Error! Marcador no definido.

- 9.5.3. Noticias sobre nuestro músico: su vida, su producción, su fallecimiento y algunos homenajes y nombramientos que recibió, ordenados cronológicamente..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.1. Reseña de Josep María Bayarri sobre la producción literaria de nuestro autor (1922). **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.2. Opinión de Jim Black respecto del texto *Música Popular Española* de López–Chavarri (1927). ... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.3. Valenpedia: *Las Provincias*, 1941. López–Chavarri, músico, se jubila..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.4. Bodas de oro con el periodismo, año 1948: Hoja interior de la transcripción para piano de la obra *Danza de Albaida*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.5. Reseña de la Revista *Ritmo*. Año 1957: Eduardo López–Chavarri, Periodista de Honor. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.6. Cincuentenario de la Exposición Regional Valenciana. *Las Provincias*, 21 de mayo de 1959. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.7. Noticias sobre diversos conciertos, narradas por Eduardo López–Chavarri Andújar, donde se interpretan obras de nuestro maestro. Revista *Ritmo*. Año 1963..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.8. Fernando López Lerdo de Tejada escribe “Del homenaje nacional en honor del decano de la crítica española, maestro Eduardo López Chavarri y Marco”. Revista *Ritmo*. Año 1966. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.9. Adhesión del ayuntamiento de Valencia a la petición de la Medalla de Oro en el trabajo. *Levante* (1966)..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.10. Extracto de la conferencia pronunciada por Eduardo López–Chavarri Marco sobre su obra pianística en la Revista *Ritmo*. Año 1966. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.11. Recorte prensa ABC, con motivo de la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.12. Valenpedia, 1970: defunción de Eduardo López–Chavarri Marco. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.13. S. A. “Ha muerto Eduardo López–Chavarri Marco”. Revista *Ritmo*. Año 1970. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.14. Artículo “Hombre y artista Eduardo López–Chavarri”. Revista *Ritmo*. Año 1971, por Luis MARTÍNEZ RICHART.. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.15. Crónica de Luis Martínez Richart en la Revista *Ritmo*. Año 1972, donde se narran diferentes eventos de Valencia: II Memorial Eduardo López–Chavarri y homenaje de los Pequeños Cantores de Valencia a nuestro autor. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.16. Anuncio del 14 de junio de 1973, acerca del Concurso Memorial Eduardo López–Chavarri, en el periódico ABC. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.17. Relato de la Revista *Ritmo*, respecto a la interpretación de la suite *Antiguos abanicos* por la Orquesta Municipal de Valencia. Año 1974..... **¡Error! Marcador no definido.**

- 9.5.3.18. Reseña de Luis Martínez Richart. “Valencia, V Concurso–Memorial...”. Revista *Ritmo*. Año 1975..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.19. Homenaje a Eduardo López–Chavarri Marco por parte de la Sociedad Coral “El Micalet”, publicado en la Revista *Ritmo*. Año 1981. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.20. IX Concurso Nacional de Interpretación Musical “Eduardo López–Chavarri”. Revista *Ritmo*. Año 1981. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.21. Publicación de Mónica Martín: “La musicología” en la Revista *Ritmo*. Año 1984. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.22. Reportaje sobre “Eduardo López–Chavarri Marco” escrito por su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar. Revista *Ritmo*. Año 1984. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.23. Publicidad de las obras editadas, recientemente, de compositores valencianos, entre ellos, nuestro protagonista. Revista *Ritmo*. Año 1985. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.24. Músicos del siglo XX que han sido tratados en la Revista *Ritmo*. Año 1990. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.25. Reseña de la divulgación de la *Correspondencia* de Eduardo López–Chavarri Marco en la Revista *Ritmo*. Año 1997. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.26. F. P. Puche escribe sobre nuestro autor (2007–02–11).. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.5.3.27. Reseña de *Las Provincias*: “El polifacético impulsor de la cultura valenciana”, por Vicente Martínez Alpuente, con motivo del 150 aniversario del rotativo (2016). **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.6. Registros de bibliotecas que no pueden ser consultadas *online*. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.6.1. Índice de obras de Eduardo López–Chavarri Marco depositadas en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.6.2. Listado de su creación que se halla en la Biblioteca del Instituto Valenciano de la Música (*CulturArts*). **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.7. Resto del Legado de la Familia López–Chavarri Andújar, perteneciente a Carmen Andújar y Eduardo López–Chavarri Andújar, que se encuentra dentro de Archivos Personales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. ... **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.8. Inventario de libros escritos por Eduardo López–Chavarri Andújar. **¡Error! Marcador no definido.**
- 9.9. Listado de compositores españoles coincidentes en el período de vida y / o composición con Eduardo López–Chavarri Marco. **¡Error! Marcador no definido.**

LISTADO DE FIGURAS.

Fig. 1. Eduardo López–Chavarri Marco.

Fig. 2. Eduardo López–Chavarri Marco.

Fig. 3. Homenaje a Granados en Valencia.

Fig. 4. Eduardo López–Chavarri Marco.

Fig. 5: Dedicatoria de Eduardo, a su mujer, Carmen Andújar.

Fig. 6. Carmen Andújar Sotos.

Fig. 7. Concierto a dos pianos: Antón García Abril y Eduardo López–Chavarri Andújar.

Fig. 8. Ensayo para la interpretación del *Concierto Hispánico*. Dimitri Berberoff, director de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza. López–Chavarri, compositor y, al piano, Leopoldo Querol (Zaragoza, noviembre de 1953).

Fig. 9. Traducción al francés de una canción popular noruega.

Fig. 10. Dibujo de López–Chavarri del claustro de la catedral de Westminster.

Fig. 11. Dibujo de López–Chavarri del patio de la catedral de Córdoba.

Fig. 12, 13 y 14. Eduardo López–Chavarri Marco: caricaturas.

Fig. 15. El compositor López–Chavarri con el pintor Antonio Fillol en Bonrepos.

Fig. 16. Artículos escritos por López–Chavarri, aunque firmados con su seudónimo de *Eduardus*.

Fig. 17. Publicidad de la casa editorial de música, Salón Romero (Madrid).

Fig. 18, 19 y 20. Carta de Joaquín Rodrigo a López–Chavarri.

Fig. 21. Eduardo López–Chavarri y José Iturbi, en los años 60.

Fig. 22. Programa conferencia de López–Chavarri en la Universidad de Valencia, junto a la crítica recibida.

Fig. 23. Manuel Fraga felicita a Eduardo López–Chavarri tras la entrega de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Fig. 24, 25 y 26. Programa del Concierto–Homenaje con motivo de la entrega de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Fig. 27 y 28. Carta de José Iturbi a López–Chavarri.

Fig. 29, 30 y 31. Carta de Leopoldo Querol a Eduardo López–Chavarri.

Fig. 32, 33 y 34. Programa de un concierto realizado en Italia en 1975.

Fig. 35, 36 y 37. Programa de un concierto celebrado en Siria (1978).

Fig. 38 y 39. Certificado de bautismo, 31-01-1871 y Partida de nacimiento, 29-01-1871, donde constan los nombres de pila de nuestro autor, junto a los de sus padres.

Fig. 40. Recibo por el depósito del título de Bachiller.

Fig. 41 y 42. Título de abogado, 1895.

Fig. 43. Grado de Licenciado en Derecho, 26-06-1895.

Fig. 44. Grado de Doctor en Derecho, Universidad Central, 23-03-1900.

Fig. 45. Inscripción para el grado de Licenciado en derecho. Universidad de Valencia, 25-6-1895.

Fig. 46. Inscripción para el grado de doctor en derecho. Universidad Central de Madrid, 25-5-1899.

Fig. 47 y 48. Papeleta de la facultad de derecho de la Universidad de Valencia, para exámenes libres de junio de 1891, “Economía política”, 7-7-1891.

Fig. 49 y 50. Dos hojas con apuntes del programa de la asignatura de teoría e historia del arte.

Fig. 51. Recibo de la asociación de la prensa (1907).

Fig. 52. Recibo Ilustre Colegio Abogados de Valencia (1915).

Fig. 53 y 54. Un escrito anónimo árabe.

Fig. 55. Excursión a Londres, año 1930.

Fig. 56. Visita a Granada: Manuel de Falla.

Fig. 57, 58 y 59. Programas del Teatro Real de Madrid, 1891 y 1892, junto a notas al programa.

Fig. 60, 61 y 62. Programas del Teatro Principal de Valencia de 1897 y 1898.

Fig. 63 y 64. Felicitación de Radio Valencia a López-Chavarri al serle otorgada la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Fig. 65 y 66. Concesión de la Medalla de Oro de la ciudad de Valencia a López-Chavarri.

Fig. 67. Nombramiento como Presidente Honorario de la Sociedad Amigos de la Música de Valencia (06-05-1929).

Fig. 68. Nombramiento como Académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (05-06-1968).

Fig. 69. Medalla conmemorativa de la Coral Polifónica Valentina a López-Chavarri (*in memoriam*, 1974).

Fig. 70. Felicitación de la Asociación de la Prensa de Barcelona por su nombramiento como Periodista de Honor (1957).

Fig. 71. Desde la Revista “Alcázar” se solicita el reconocimiento oficial de todos los méritos que ha llevado a cabo López-Chavarri.

Fig. 72. En la Revista “Pueblo” (05-12-1966), se reclama un homenaje a López-Chavarri.

Fig. 73. Agradecimiento del Conservatorio de música y Declamación por el envío de dos vaciados en yeso de las manos izquierdas de Wanda Landoska y Juan Manén por parte de Eduardo López-Chavarri. 27-1-1947.

Fig. 74, 75 y 76. Carta-homenaje de Ricardo García de Vargas con motivo del homenaje a éste por parte de la Asociación de la prensa, 29-3-1947.

Fig. 77. Adhesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos al homenaje tributado por la Asociación de la Prensa. 22-4-1947.

Fig. 78. Adhesión al homenaje por parte de la Orquesta Sinfónica de Valencia. 30-1-1948 (Por las bodas de oro con el periodismo).

Fig. 79. “De música valenciana. Ha muerto el tabalet”. 2 hojas manuscritas.

Fig. 80 y 81. “Dos horas de música. Vª sesión. Fragmentos de Parsifal”. 1 bifolio, hojas escritas a doble cara, sin fecha.

Fig. 82-98. “Necrológica. Teodoro Llorente Falcó (Sesión de la Real Academia de San Carlos), 31-5-1950. 14 páginas manuscritas.

Fig. 99-111. “Discurso contestación al de Genaro Lahuerta... Ingreso en Academia de Bellas Artes de San Carlos...”. 2 copias manuscritas (1952).

Fig. 111-120. Centro de Cultura Valenciana. Contestación al discurso de recepción del maestro Manuel Palau i Boix... 1943. Manuscrito. 9 hojas.

Fig. 121-124. *Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats* per a cant i acompanyament de piano o armonium.

Fig. 125-251. Libro manuscrito: *Vida de conferencias y conciertos de Eduardo López-Chavarri Marco* conservado dentro de los archivos personales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Fig. 252-255. Escrito de la estancia de Ravel en Valencia, por Eduardo López-

Chavarri.

Fig. 256. Crónica de la conferencia de Eduardo López–Chavarri Marco, sobre su obra pianística, en la Revista *Ritmo*. Año 1966.

Fig. 257. Reseña de Luis MARTÍNEZ RICHART “Hombre y artista Eduardo López–Chavarri”. Revista *Ritmo*. Año 1971.

Fig. 258. Cincuentenario de la Exposición Regional Valenciana.

Fig. 259. Mónica Martín: “La musicología”. Revista *Ritmo*. Año 1984.

Fig. 260. “Eduardo López–Chavarri Marco” escrito por Eduardo López–Chavarri Andújar. Revista *Ritmo*. Año 1984.

Fig. 261. Muerte de Eduardo López–Chavarri Marco. Revista *Ritmo*. Año 1970.

Fig. 262. Bodas de oro de Eduardo López–Chavarri Marco con el periodismo, año 1948.

Fig. 263. Revista *Ritmo*. Año 1957: Eduardo López–Chavarri, Periodista de Honor.

Fig. 264. Oro en el trabajo. *Levante*.

Fig. 265. Anuncios varios, escritos por Eduardo López–Chavarri Andújar, donde se ejecutan obras de nuestro maestro, Revista *Ritmo*. Año 1963.

Fig. 266. “Del homenaje nacional en honor del decano de la crítica española, maestro Eduardo López Chavarri y Marco”. Revista *Ritmo*. Año 1966.

Fig. 267. Recorte de prensa *ABC* (11–02–1967), con motivo de la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Fig. 268. Luis Martínez Richart cuenta diferentes eventos de Valencia. Revista *Ritmo*. Año 1972.

Fig. 269. Crónica del 14 de junio de 1973, acerca del Concurso Memorial Eduardo López–Chavarri, en el periódico *ABC*.

Fig. 270. Revista *Ritmo*. Interpretación de la suite *Antiguos abanicos* por la Orquesta Municipal de Valencia. Año 1974.

Fig. 271. Luis Martínez Richart. “Valencia, V Concurso–Memorial...”. Revista *Ritmo*. Año 1975.

Fig. 272. Homenaje a Eduardo López–Chavarri Marco por parte de la Sociedad Coral “El Micalet”, publicado en la Revista *Ritmo*. Año 1981.

Fig. 273. IX Concurso Nacional de Interpretación Musical “Eduardo López–Chavarri”. Revista *Ritmo*. Año 1981.

Fig. 274. Composiciones editadas recientemente, de autores valencianos, entre ellos, nuestro protagonista. Revista *Ritmo*. Año 1985.

Fig. 275. Músicos del siglo XX tratados en la Revista *Ritmo*. Año 1990.

Fig. 276. Noticia de la edición de la Correspondencia de Eduardo López–Chavarri Marco en la Revista *Ritmo*. Año 1997.

Fig. 277. Comentario de Jim Black sobre el texto Música Popular Española de López–Chavarri.

Fig. 278. Crónica de Josep María Bayarri sobre la producción literaria de nuestro autor.

Fig. 279. Carta de Juan María Thomás a Carmen Andújar.

Fig. 280. Notificación por parte del Ministerio de Educación Nacional, informándole de su jubilación.

Capítulo 1. INTRODUCCIÓN.

Eduardo López–Chavarri Marco, es uno de los nombres ilustres de la cultura valenciana, un hombre a reivindicar y a tener en cuenta por su inmenso legado musical y, porque sobretodo, tuvo una vida de intensa y múltiple dedicación a la música. Así mismo, supo combinar la escritura, en diferentes vertientes, con la composición musical, en la que ocupaba un lugar destacado su inclinación nacionalista.

El periodista E. Soler Godes, en un artículo publicado en *Las Provincias*², después de la muerte de nuestro compositor, repasó su impresionante trayectoria, personal y profesional. En dicha crónica, destacó su relación con todas las personalidades importantes de su época, además de participar, activamente, en numerosos actos culturales que se desarrollaban en Valencia. Tal noticia, se recoge en uno de los libros de su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar (1992: 53), del que, a continuación, hemos reproducido un extracto:

... López–Chavarri fue un hombre afortunado, pues vivió intensamente una época verdaderamente gloriosa, formidable, de la vida cultural y artística valenciana, los finales del siglo pasado y comienzos del actual. Son los años de Llorente y Blasco Ibáñez; de *Lo Rat Penat*, del Ateneo Mercantil y del Círculo de Bellas Artes; del músico Giner y de Maximiliano Thous; de Navarro Reverter y del primer marqués del Turia; de la Valencia de la Exposición Regional y la del Marqués de Sotelo; de Sorolla y Benlliure, y de todos los artistas que a su alrededor y con personalidad propia también se cimentaron un nombre como Cecilio Pla, Mongrell, Rigoberto Soler, Cortina... No es un siglo, pero sí los años de oro de la época moderna valenciana.

López–Chavarri, por su condición de periodista, debió tratar a toda la intelectualidad y a todos los artistas de su época; eso quiere decir que convivió personalmente o tuvo noticias directas de los grandes o pequeños actos de la vida social valenciana en todos sus aspectos...

... con la muerte de López–Chavarri –un hombre importante de su generación– se nos ha ido un pedazo más de aquella Valencia verdaderamente fascinante.

² Es un periódico de la Comunidad Valenciana fundado en 1866, de tendencia regionalista, inspiración conservadora y reformista moderado. Anteriormente, se denominó *La Opinión*. Este diario fue adquirido por el impresor Federico Doménech y, el periodista y director del mismo, Teodoro Llorente Olivares.



Fig. 1. Eduardo López-Chavarri Marco.
Fuente: *Gran Enciclopèdia Catalana*³.

Además, queda constancia de que mantuvo una fluida y nutrida correspondencia con muchos de sus remitentes. Así mismo, sostuvo una relación de amistad, con diversas figuras que sobresalieron en numerosos campos de la cultura valenciana, española y del extranjero. Muchos historiadores, colocan su representación artística, dentro de la Generación Española del 27⁴.

En este sentido y, como veremos en diferentes capítulos de este trabajo, supo recoger las enseñanzas trazadas por Felipe Pedrell Sabaté (*Tortosa, 1841–†Barcelona, 1922)⁵, sobre todo en cuanto al folclore y a la música popular. Y es que Pedrell, está considerado como el padre de la musicología moderna española,

³ Disponible en: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0038482.xml>

⁴ Con este término, se conoce a un grupo de poetas españoles del siglo XX, que se dieron a conocer en torno a 1927, con motivo del homenaje a Luis de Góngora, en el Ateneo de Sevilla. En él, participaron muchos miembros de la llamada Edad de Plata de la literatura española, junto a otras dos generaciones: la del 98 y la del Novecentismo.

⁵ Una de sus labores fue la creación de la musicología moderna española, encargándose de estudiar la música tradicional o folclórica. Fue el primer músico modernista catalán en contactar con la música extranjera, relación esencial para definir sus futuras tendencias musicales como compositor de música culta o popular. Además, fue uno de los introductores, en España, de la música de Wagner.

y el primer músico que se encargó de estudiar nuestro folclore. Gracias a su labor, los compositores españoles comenzaron a introducir temas, ritmos y escalas propias de esa tradición. Entre sus discípulos directos se encuentran, además de nuestro autor, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Pedro Blanco y José María Peris Polo, entre otros. Los más importantes de este grupo serán tratados, de forma breve, desde su aportación pianística, en un capítulo posterior, el número 6. Esto nos servirá de introducción para la exposición, del estudio de la música dedicada a este género, de nuestro autor.

Más tarde, las composiciones de López-Chavarri derivaron hacia movimientos como el Impresionismo. Entre su correspondencia, se encuentra una carta que le envió Joaquín Nin Castellanos (*La Habana, 1879–†1949)⁶, de 1908, en la que le recomienda que estudie y analice la obra de Claude Debussy y Maurice Ravel, fijándose en su colorido. Es conocida su relación de amistad con Ravel, máximo exponente del Impresionismo, al que, por otra parte, nuestro autor invitó a Valencia⁷. Del mismo modo, sus obras también pasaron por el Neoclasicismo, entre otras nuevas corrientes. Esto fue fruto, por una parte, de sus continuos contactos mantenidos con diferentes representantes de las citadas corrientes, como también por su gran longevidad, permitiéndole ser partícipe y conocer todos esos estilos.

Por tanto, su figura y su obra, no se circunscriben, simplemente, a su tierra, sino que queda unida a la historia de la música española. Por ello, su sentimiento nacionalista aparece en casi toda su producción y, no cabe duda, que Valencia, ha brillado gracias a este insigne músico.

⁶ Compositor, pianista y musicólogo que amplió estudios con Moszkowski y composición con Vincent d'Indy, en la *Schola Cantorum*, donde él, más tarde, impartiría clases. Sus composiciones no son muy numerosas y tienen una fuerte influencia nacionalista española, aunque también compuso varias piezas de danzas cubanas. Como pianista, interpretó las obras de los antiguos compositores de tecla, especialmente del siglo XVIII, y viajó por Europa como ejecutante, difundiendo esa música. También publicó libros de canciones españolas.

⁷ A propósito de esto último, podremos encontrar en el capítulo 9. Anexos, dentro del apartado 9.5.2.2., las anotaciones mecanografiadas de López-Chavarri que tituló, *Recuerdos de la estancia de Ravel en Valencia*. Éstas, han podido ser localizadas dentro de su archivo personal, ubicado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.



Fig. 2. Eduardo López-Chavarri Marco.
Fuente: *Las Provincias*⁸.

1.1. Razones y justificación en la elección del tema.

El tema fundamental de esta investigación es, como ya hemos indicado, el estudio y análisis de la obra pianística de Eduardo López-Chavarri Marco. Ésta, se produce en el marco cronológico de principios del siglo XX y algunos años más allá de la primera mitad de ese siglo. De esta forma, las composiciones seleccionadas fueron escritas entre 1913 y 1955, aunque publicadas entre 1915 y 1985. Las editoriales que se encargaron fueron: Unión Musical Española⁹, Piles¹⁰,

⁸ Se puede encontrar en: <http://150valencianos.lasprovincias.es/eduardo-lopez-chavarri-marco/>

⁹ Fue fundada y dirigida por la familia Chapa durante más de 70 años. La prestigiosa firma española pertenece a Music Sales Group, desde 1990. El repertorio de importantes compositores españoles se encuentra en su catálogo: Joaquín Rodrigo, Falla, Turina, Albéniz, Montsalvatge, Granados, Mompou o Cristóbal Halffter, así como importantes zarzuelas y obras teatrales. Unión Musical ediciones (UME) continúa publicando obras de compositores contemporáneos.

¹⁰ Se constituyó, en 1934, por Jaime Piles Estellés, padre de los actuales dirigentes, Jaime y Jesús. A lo largo de estos últimos setenta años, se han especializado en la edición y distribución de partituras y materiales pedagógicos. Más de 1.000 títulos diferentes componen su propio fondo gracias, sobre todo, al estrecho vínculo mantenido a lo largo de estas décadas con las diferentes generaciones de compositores valencianos y españoles, en general. Actualmente, desarrollan una

Sociedad Castellonense de Cultura, Asociación de Prensa Valenciana, EMEC, Musicinco y Conselleria de Cultura.

En este estudio, hemos optado por su apartado pianístico, por ser uno de los que no han sido estudiados con profundidad hasta la fecha. Nuestro autor, compuso, prácticamente, para todos los géneros: música orquestal, sinfónica o de cámara, con o sin instrumento solista, escénica, vocal con piano u orquesta, coral, de cámara... Cualquiera de éstos, sigue siendo, igualmente válido, para otra investigación similar. Pese a todo lo ya estudiado sobre este compositor, que será visto, más adelante, en el apartado del estado de la cuestión, su gran legado todavía posibilita profundizar en muchos de estos aspectos.

Precisamente, se ha aprovechado para tratar otros aspectos, tanto de contexto histórico, social y cultural, como biográficos, que están, directamente relacionados, con nuestro compositor. Todos ellos, enriquecerán la visión global de esta indagación. De tales elementos, que han sido ya tratados por diferentes estudiosos, haremos un repaso.

El eje temporal al que nos hemos referido anteriormente, de 1913 a 1955, nos posibilita estudiar la evolución de su obra, precisando y comparando su aportación al conjunto de la música española del siglo XX. Al mismo tiempo, nos permite deducir su significación e importancia, tanto en el ámbito valenciano, español y europeo.

Las razones que han motivado la elección de este tema son diversas y, principalmente, de tipo personal y profesional:

1. Como ya veremos, aunque López-Chavarri fue un músico muy valorado en vida, sin embargo, creemos que no ha sido suficientemente tratado, máxime en la parcela pianística, a la que nos dedicaremos en este trabajo de investigación. Efectivamente, nuestro compositor, fue miembro de importantes sociedades, recibió premios, nombramientos y distinciones por su labor en pro de la cultura. Así mismo, desde el conservatorio de su ciudad, en donde trabajó, se organizó, después de su muerte, el Concurso-Memorial López-Chavarri por toda su contribución.

fecunda labor en torno a la música contemporánea, bandística, coral y de guitarra, sin dejar de lado la publicación de materiales pedagógicos y musicológicos.

La importancia histórica de la influyente personalidad en la vida cultural valenciana y la formación de Eduardo López-Chavarri Marco, esencialmente autodidacta, también justifica que sea él, y no otro, el protagonista de esta investigación.

2. Desde la vertiente personal, está nuestra vinculación al centro donde, principalmente, López-Chavarri, ejerció la docencia, esto es, el Conservatorio de Música de Valencia. Y es que, precisamente, dicha relación con este centro, en nuestro caso, se estableció por partida doble: como alumna y, más tarde, como profesora del mismo.

Justamente, es allí donde iniciamos y finalizamos nuestros estudios musicales en España, antes de ampliarlos por tres países europeos: Francia, Luxemburgo e Italia. De nuestra etapa como alumna, en el citado centro, tuvimos como profesor de estética e historia de la música, al hijo del protagonista de nuestra tesis, Eduardo López-Chavarri Andújar. Él, como su padre, fue también un ferviente defensor de la música valenciana. En sus clases, el folclore y la figura de su padre, como la de tantos otros músicos valencianos, fueron una gran constante.

Del mismo modo, inculcaba y estimulaba al alumnado a investigar, escudriñando en bibliotecas, archivos municipales y / o cualquier otro medio, las personalidades musicales nacidas en nuestros pueblos y ciudades. Con esto, pretendía que se llegaran a conocer, ayudando en su divulgación. Y, precisamente en eso, consistía uno de los trabajos que nos pedía en sus clases: indagar sobre algún músico o personalidad, principalmente, de nuestra localidad de origen. Estos estudios, López-Chavarri Andújar, los fue recopilando y permanecen conservados junto a otros materiales, dentro de las cajas registradas en el fondo que lleva su nombre. Todo ello, puede ser consultado en *Internet*¹¹, dentro del Inventario del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Las aportaciones de estos músicos autóctonos, en muchos casos, han quedado en el olvido o, incluso, no han tenido la posibilidad de llegar a ser

¹¹http://bv.gva.es/documentos/arch_pers_inst/f_pers_fam/Familia%20Lopez-Chavarri%20Andujar_val.pdf

conocidas. Si bien, cabe indicar que, muchos de los cuales, le sirvieron como documentación para la publicación del libro, *Compositores valencianos del Siglo XX*, editado en 1992, por la Generalitat Valenciana.

Nuestra contribución consistió en la realización de un trabajo biográfico sobre el compositor autodidacta de Gandía, Ignacio Moreno Ferrer (*1917–†2003), que hemos localizado en la caja número 10 de la documentación laboral de dicho fondo. La relación completa de los trabajos del alumnado, será indicada en el capítulo 9 de nuestra tesis, referido a los anexos, apartado 9.7. Resto del Legado de la Familia López–Chavarri Andújar, perteneciente a Carmen Andújar y Eduardo López–Chavarri Andújar, que se encuentra dentro de Archivos Personales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Con la elaboración del mismo, fuimos al archivo municipal del ayuntamiento de Gandía, además de entrevistarle y saber, de primera mano, cuál había sido su producción. Su legado musical, se conserva actualmente en el archivo municipal de su ciudad natal Así mismo, tuvimos la oportunidad de estrenarle, como pianista, su dúo para violonchelo y piano: *Elegía Gandiana*.

Así mismo, y dentro de la programación del grado superior de piano que cursamos, en aquella época, se empezaron a incluir obras de compositores valencianos del siglo XX. Esto hizo que, muchos de nosotros, nos decidiéramos a afrontar y relacionarnos con dicho repertorio que, en determinados casos, era totalmente desconocido. En realidad, había sido eclipsado por autores españoles mucho más popularizados. Es el caso tanto de Isaac Albéniz y Enrique Granados, como Federico Mompou o del alicantino Óscar Esplá, todos ellos presentes en las programaciones de piano de los grados profesional y superior. Como ya hemos dicho, sobre estos músicos, hablaremos en lo relativo a su composición pianística, dentro del capítulo 6.

Hay que subrayar que, desgraciadamente, no se fomenta el estudio de dicha selección de compositores autóctonos. Si bien, juega en su contra, la dificultad, en considerables casos, de encontrarlo fácilmente, ya que algunas obras no están editadas, y permanecen en archivos personales y, otras que sí lo están, se encuentran descatalogadas.

Esta primera incursión en el terreno de la composición valenciana, motivada, por partida doble en dos asignaturas de estudio del conservatorio, generó una serie de interrogantes. Tales cuestionamientos se podrían resumir en las dudas sobre cuántas obras pianísticas se habrían compuesto por los músicos valencianos, o si éstas contendrían, o no, las tendencias musicales que se iban sucediendo en Europa. Se puede pensar que, estas cuestiones, eran fruto de la curiosidad del momento. Aunque también, de alguna manera, significaron el origen del planteamiento de un trabajo como el que estamos desarrollando en estas páginas. Igualmente, despertaron nuestro interés sobre un grupo de músicos valencianos, muchos de ellos, ampliamente estudiados en, al menos, alguna de sus facetas. Entre dichas facetas, está la pianística, que es la que, a *priori*, más nos interesa. Es el caso de autores como: Manuel Palau Boix (*Alfara del Patriarca, 1893–†Valencia 1967)¹², Leopoldo Magenti, Juan Martínez Báguena, Joaquín Rodrigo Vidre (*Sagunto, 1901–†Madrid, 1999)¹³, Vicente Asencio Ruano (*Valencia, 1908–†1979)¹⁴, Matilde Salvador Segarra (*Castellón, 1918–†Valencia, 2007)¹⁵, Bernardo Adam Ferrero (*Algemesí, 1942)¹⁶, Amancio

¹² Compositor que estudió en Valencia y, posteriormente, en París, con Maurice Ravel. Fue director del Conservatorio y del Instituto de Musicología de Valencia. Su obra, influida por el politonalismo y por la atonalidad, incluye música sinfónica: *Gongoriana*, 1927, *Concierto dramático valenciano*, 1948, de cámara, coral e instrumental.

¹³ Inició su formación musical estudiando solfeo, violín y piano. Con 16 años, pasó a estudiar armonía y composición ingresando en el Conservatorio de Valencia. Desde el principio de su carrera, Rodrigo escribía sus trabajos en *braille*, siendo posteriormente editados sus escritos por un escribiente. Siguiendo el ejemplo de algunos de sus antecesores, como Albéniz, Falla, Granados y Turina, Rodrigo se trasladó a París para inscribirse en la *École Normale de Musique*, estudiando, durante cinco años, con Dukas, entablando amistad con destacados compositores.

¹⁴ Se inició en el estudio de la música con su padre. Después de estudiar en Castellón y Barcelona, continuó su perfeccionamiento mediante contactos con Joaquín Turina y Ernesto Halffter. Se trasladó a París, para estudiar dirección de orquesta con Eugène Bigot. Es destacable que, a pesar de haber sido alumno de Turina, su influencia más decisiva fue la de Manuel de Falla. En 1934, con un grupo destacado de jóvenes músicos valencianos del que formaban parte, Vicente Garcés y Ricardo Olmos, entre otros, formó una corriente estética que después se denominaría *Grupo de los Jóvenes*.

¹⁵ Compositora y pintora valenciana, que fue una de las figuras más representativas de la música y la cultura de la Comunidad Valenciana. De familia de músicos, estudió con su padre, su tía y, posteriormente, con el compositor Vicente Asencio, que más tarde sería su esposo. Como compositora destacó en el ámbito de la canción, musicando poemas y dando muestras de una notable inspiración melódica. También cuenta con producción sinfónica, operística y música religiosa. Tanto Matilde Salvador, como su esposo, siguieron la línea estética del neoclasicismo de Manuel de Falla.

Amorós Sirvent (*Agullent, 1854–†Sant Cugat del Vallés, 1925)¹⁷, Rafael Rodríguez Albert (*Alicante, 1902–†Madrid, 1979)¹⁸, entre otros. En mayor o menor medida, estas personalidades serán objeto de comentario, en diversas secciones, a lo largo de toda esta tesis doctoral. Así mismo, dentro del capítulo 8, correspondiente a la bibliografía, se pueden observar algunos de los diferentes estudios consultados que se han realizado sobre estos y otros músicos nombrados.

Por otro lado, nuestro período como docente, en conservatorios profesionales, comenzó en el año 1998, estando dos cursos como profesora funcionaria interina, en la especialidad de pianista acompañante. Más tarde, en el año 2000, conseguiríamos la plaza definitiva, como funcionaria de carrera, por oposición en la especialidad de piano. Aunque hemos pasado por otros centros, destaca nuestra estancia en el mismo que el autor del que hablamos en esta tesis, por ser la más larga e importante, en nuestra vida laboral. En tal institución educativa de la ciudad de Valencia, hemos impartido las asignaturas de Música de Cámara y Piano, tanto en el Conservatorio Profesional como en el Superior de Música. De éste último, en la actualidad, formamos parte del equipo docente y, en la medida de lo posible, nos gustaría inculcar, en el alumnado, el estudio, análisis y valoración de las obras de nuestros compositores valencianos.

¹⁶ Compositor, director de orquesta y musicólogo que comenzó su formación musical en Algemesí. Ingresó en el Conservatorio de Valencia, pasando también por los de Madrid, Siena, Roma y París. Ha sido director de numerosas bandas e invitado por diferentes orquestas, como la de Valencia y las sinfónicas nacionales de España y de Cuba, entre otras. Compositor versátil, autor de obras para banda, música de cámara, cine, radio y televisión, conservándose su producción en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia.

¹⁷ Fue catedrático del Conservatorio de Valencia desde 1902 en solfeo y armonía, y director entre los años 1919 y 1924. Durante los años 1893–1895, fue presidente de la Sección de Música de *Lo Rat Penat*, substituyéndole Salvador Giner. En 1897, intervino como fundador y primer secretario de la Asociación de Profesores Músicos de Santa Cecilia, de la que, más tarde, sería presidente. En el ámbito bibliográfico, publicó diversas obras de introducción al estudio de la música, como *Elementos de solfeo*, *Teoría general del solfeo en forma de diálogo* y *Curso elemental de piano*. Además, fue fundador y director de la revista *Biblioteca Musical Valenciana* (1894). En su faceta de compositor, fue autor de seis misas, tres zarzuelas, una sinfonía de temas populares valencianos, diversas piezas didácticas y música sacra.

¹⁸ En sus primeros años de vida se quedó ciego, lo que no le impidió realizar estudios en el Conservatorio de Valencia y perfeccionarse luego en París, donde permaneció en contacto con Poulenc, Honegger y Ravel. En 1934, consiguió la cátedra de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid. En su obra se encuentra la influencia de su compatriota Esplá, y de Ravel y Hindemith. Es autor de numerosas obras para piano, orquestales, de música de cámara, teatral, coral y canciones con acompañamiento de orquesta o de piano.

El interés de esta exploración reside en el estudio del análisis del repertorio pianístico del autor indicado. Es destacable remarcar que, dicho género musical, ya ha sido casi totalmente editado. Solamente, restan dos movimientos: *Sortilegio de la gitana* y *Ronda de los quintos*, incluidas dentro de dos obras: *Dos piezas* (o *Dos Impresiones para piano*) y *Líricas*, respectivamente.

Por otro lado, cabe mencionar que, tal recopilación pianística, ha sido grabada en CD, por varios intérpretes, supliendo una carencia hasta ese momento. Es el caso de los pianistas Ricardo Jesús Roca Padilla, que ha grabado, prácticamente, todo su repertorio pianístico completo y, Miguel Álvarez Argudo, que ha registrado algunas piezas del mismo. Dentro del capítulo 6, dedicado, propiamente, al estudio y análisis de dicha colección para piano solo, haremos alusión a los comentarios, de las obras que se interpretan, expuestos en el folleto incluido en el CD del primer pianista nombrado. Dicha grabación, fue patrocinada por la Universidad Politécnica de Valencia.

En el trabajo (Orengo 2011) que nos condujo a la consecución del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), por diversas razones de índole profesional, consideramos más oportuno dedicarlo a un tema ligado con la actividad docente que ejercíamos en ese momento. Por aquellos años, nuestra docencia, estaba dedicada a la Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. De esta forma, pudimos realizar una aplicación didáctica del mismo. Por esta razón, lo enfocamos hacia una formación camerística, el trío de clarinete, viola y piano, a la que recurríamos bastante en nuestras clases de música de cámara y de la que formamos parte, a nivel interpretativo, durante varios años. Con este tema, llegamos a un punto de profundización importante y, es por ello, que valoramos retomar la idea de un compositor autóctono. Hemos de decir que nuestra formación es, fundamentalmente, pianística y, desde hace un tiempo, nuestra actividad docente, vuelve a estar más relacionada con la enseñanza del piano y la interpretación del repertorio pianístico. Aunque estudiamos hasta tercer curso de enseñanzas profesionales de viola, aspecto que nos ayudó en el ejercicio de la música de cámara y, poseemos tres titulaciones superiores más, aparte de la de Piano: Música de Cámara; Solfeo, Repentización y Acompañamiento; y Pedagogía Musical.

Todo esto, ha propiciado que nos decantemos, finalmente, por un tema relacionado con el repertorio para piano solo. La única premisa necesaria que debíamos contemplar en la elección de un autor valenciano sería que tuviera composición pianística, ya que, podíamos vincularlo a nuestra labor educativa actual. Y esto es porque, actualmente, ejercemos la enseñanza de la asignatura de piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

1.2. Objetivos.

Este trabajo, tiene como objetivo fundamental el análisis de la producción pianística del compositor Eduardo López-Chavarri Marco, la cual se realizó desde finales del siglo XIX hasta bien entrada la década de 1950. A través de sus seis obras para piano solo completas, podremos observar el desarrollo y evolución que imprime este autor en la composición para este género. Hemos de decir que estas seis piezas, propósito de nuestra tesis, se disgregan en veinte partes, la mayoría de las cuales se han popularizado de forma independiente.

La finalidad perseguida con este trabajo se concentra, pues, en los siguientes apartados:

1. Realizar un estudio sistemático de Eduardo López-Chavarri Marco en el contexto de la vida musical valenciana de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Dentro del citado estudio, revisaremos la biografía conocida del músico, así como todas sus facetas artísticas.

2. Ahondar en el estudio y el análisis de su repertorio pianístico, desde las diferentes perspectivas que se dan en su obra, indagando las posibles influencias sobre dicho género.

3. Estudiar su música en el contexto de sus contemporáneos.

4. Confeccionar diferentes listados de las obras de nuestro compositor depositadas en las distintas bibliotecas y / o archivos consultados para corroborar la importancia y difusión de su legado.

5. Considerar y cuantificar la presencia del piano dentro de su repertorio general, como también tratar su música para piano solo, incluyendo las obras completas que serán objeto de estudio. Del mismo modo, haremos un repaso, de

las que no fueron completadas y de las adaptaciones realizadas para el instrumento seleccionado.

6. Comparar las fuentes musicales recabadas (partituras, ya sean impresas como manuscritos) para clarificar, si cabe, el estudio y análisis de las mismas.

7. Investigar sobre el repertorio compuesto por nuestro músico, con la finalidad de determinar la evolución que sufrió, y de valorar la aceptación que recibió, posteriormente, por parte de intérpretes y compositores.

8. Elaborar el inventario de su obra completa agrupada por géneros.

9. Constatar la influencia de su música en compositores posteriores.

10. Estudiar el entorno histórico, social, cultural y musical en Europa, España y Valencia durante la época en la que vivió Eduardo López-Chavarri Marco.

11. Valorar a través de otras fuentes, como las críticas y los testimonios conservados, la recepción de la música para piano de nuestro autor.

12. Promover el interés por el repertorio pianístico de nuestro compositor.

13. Editar las piezas que no están publicadas.

14. Reconocer las características presentes en el estilo compositivo de nuestro autor.

1.3. Estado de la cuestión.

Los estudios descriptivos, en ocasiones monográficos, sobre músicos españoles de finales del siglo XIX y primera mitad del XX se ocupan, principalmente, de figuras archiconocidas, ya sean compositores o intérpretes. En este sentido, podemos hablar de autores como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá y Federico Mompou que, han eclipsado, en cierto modo, a tantos otros.

No obstante, hay algunos autores que, de forma bastante similar a los anteriores, gozan de una variada bibliografía. Nos estamos refiriendo, por

ejemplo, al caso de Francisco Asenjo Barbieri (*Madrid, 1823–†1894)¹⁹, Pablo Sarasate Navascués (*Pamplona, 1844–†Biarritz, 1908)²⁰, Jaume Pahissa Jo (*Barcelona 1880–†Buenos Aires, 1969)²¹ y, Ruperto Chapí, entre otros.

Aún así, podemos contemplar otro grupo de compositores, como el que tratamos en esta tesis, que no han sido tratados con tanta profundidad, aunque sí poseen una considerable representación bibliográfica. Efectivamente, podemos constatar que, nuestro autor, forma parte de muchos diccionarios enciclopédicos. Su hijo, en uno de los libros que escribió (López–Chavarri Andújar 1984: 104), justamente, comenta este aspecto, citando los autores que lo han incluido en sus obras:

“Su vida y obra están reflejados en los principales diccionarios europeos y americanos, así como en las Historias de la Música de Salazar, Turina, Forns, Querol, León Tello, Doménech Part, Tomás Marco, Zamacois, Claude Samuela, Carla Bazini, etc.”.

Nos apoyaremos y consultaremos esos trabajos en los que aparece mencionado, ya que, a su figura, se han referido diversos estudiosos. Y lo han hecho, en muy diversas formas y en un número significativo: artículos, libros (monografías, enciclopedias...), ponencias, trabajos de investigación, de fin de máster, tesis doctorales..., aportando datos relevantes. Aunque, ninguno, asume el perfil de una indagación académica, rigurosa y sistemática, que nos hubiera dejado de realizar la tarea de emprender esta Tesis Doctoral, ya que no se orientan al análisis preferente de su obra pianística. Y es, por todo ello, y especialmente, por este último aspecto, que esta investigación lleva a cabo un estudio panorámico

¹⁹ Fue compositor, musicólogo y, autor, principalmente, de zarzuelas. Considerado padre de esta última forma musical y, precursor del idioma musical español, reconociéndosele ser el creador de un teatro musical auténticamente español. Participó en las polémicas sobre la ópera nacional y, finalmente, se sumó a las iniciativas de teatro musical en castellano, que desembocarían en el espectacular renacimiento de la zarzuela.

²⁰ Su formación musical transcurrió en Santiago de Compostela, Madrid y París, donde amplió sus estudios. En 1857, obtuvo el Premio de Violín del Conservatorio de París y, dos años después, comenzó su carrera de concertista, que lo llevó por toda Europa y América. Además de ganar premios, destacó en sus lecciones y se le considera un gran concertista.

²¹ Se relacionó con otros artistas que conocían las últimas tendencias europeas. Escribió óperas y numerosas páginas de otros géneros. Fue crítico musical, profesor del Conservatorio del Liceo de Barcelona y director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Influido, al principio, por Richard Wagner y el folclore catalán, siguió más tarde, las corrientes atonales, aunque, finalmente, volvería a un estilo más tradicional.

de la producción global de Eduardo López–Chavarri Marco, y se centra, de modo particular, en su creación pianística.

Por esto, desde nuestro punto de vista y, teniendo en cuenta los trabajos ya realizados, estaba pendiente la confección de un estudio, exclusivamente, dedicado a la composición pianística de nuestro autor. Consideramos, tal investigación, de especial relevancia dentro de toda su obra.

En este sentido, haremos un recorrido por el tratamiento que nos ofrece la **historiografía musical**, que será indicada dentro del capítulo 8 de la bibliografía. Así, nos centraremos en la dedicada a la música española y valenciana del siglo XX, aunque sin olvidar la europea de esa misma época, para ubicar mejor el punto de partida de esta indagación.

Un repaso a los principales trabajos localizados y publicados, hasta el momento, nos ayudará a entender mejor el panorama bibliográfico que, actualmente, existe sobre nuestro compositor. Los mismos, nos han servido para ir componiendo una gran parte del presente trabajo.

Así pues, consultando dicha historiografía, nos percatamos de que, en algunos artículos aparecidos en publicaciones periódicas y revistas, se ha escrito directamente, sobre nuestro músico. En otros, sobre alguna de las actividades desempeñadas por él. Igualmente, en diversas enciclopedias, diccionarios, monografías y obras divulgativas, se incluyen resúmenes sobre la figura y la creación de Eduardo López–Chavarri Marco. En ellos, generalmente, se van repitiendo datos ya publicados, sin aportar demasiada información nueva. Es destacable que, la información más novedosa, la aportan, en diversos artículos, los doctores Rafael Díaz y Vicente Galbis. Como más adelante expondremos, ellos fueron los encargados del estudio de la correspondencia de nuestro autor, siendo los autores, al mismo tiempo, de las voces aparecidas en la mayor parte de los diccionarios y enciclopedias.

Como es lógico, la mención de López–Chavarri en todas estas publicaciones y trabajos es más numerosa, si nos fijamos en divulgaciones que abordan el entorno valenciano. Observamos que, muchas de ellas, estuvieron promovidas por su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar.

Igualmente, consultamos diversos trabajos de investigación y tesis doctorales, en las que, por diferentes circunstancias, López–Chavarri se nombra y algo tienen que ver con su figura. Dentro del capítulo 8. Bibliografía, todos ellos quedarán reflejados, aunque aquí abajo, expondremos algunos de ellos, a modo de ejemplo. De esta manera, vemos que se establecen vinculaciones, directamente relacionadas, con diferentes actividades por él desempeñadas:

- su quehacer compositivo. De esta forma, sabemos que él es el encargado de inaugurar el inicio de la música para clarinete en Valencia, con sus piezas *Fantasia para clarinete y piano* y *Fantasia de Almácer para clarinete y piano u orquesta de cuerdas*: (Fernández 2010);

- su faceta crítica en los rotativos valencianos: (Polanco 2009);

- su pertenencia a diferentes entidades culturales, relacionándole con la época en la que vivió y / o con músicos más o menos contemporáneos a él. Por ejemplo, aparece en numerosos estudios, como en: (Micó 2011);

- tratando el sinfonismo valenciano, del que nuestro compositor fue una pieza esencial: (Sancho 2003);

- como también, formando parte del elenco del profesorado en la primera etapa del principal centro valenciano de enseñanza musical: el Conservatorio de Música de Valencia. En este sentido, véase: (Fontestad 2005).

Hemos apreciado que, en los trabajos bibliográficos donde se aborda su figura, fundamentalmente, se dedican al estudio de su personalidad y las actividades por él desarrolladas. Podemos decir que, hay interesantes aportaciones en el terreno biográfico, gracias al estudio de su correspondencia conservada. Éstas, comprenden la trayectoria musical y personal del compositor. Igualmente, observamos abundante información dedicada al conjunto global de su producción. No obstante, como antes ya hemos apuntado, advertimos la ausencia de un estudio académico centrado, principalmente, en la obra pianística, como parte muy destacada de su *corpus* general.

Así pues, hemos abordado nuestro estudio con la inclusión de ambos aspectos. Por un lado, su figura, dentro del contexto histórico y, por otro, su obra, centrándonos en su **producción pianística**, analizada como paradigma del estilo compositivo de Eduardo López–Chavarri Marco.

Pese a toda esta bibliografía consultada, remarcamos que, en algunas importantes publicaciones sobre la música española y valenciana de los siglos XIX y XX, no se le menciona²². Y esto es chocante porque, nuestro autor, es poseedor de un gran legado musical y una relevante influencia en el panorama cultural, especialmente, de la primera mitad del siglo XX. En dichas obras, vemos que se citan a figuras cercanas a su generación, con las que se relacionó, como Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina. De igual forma, quedan nombrados diversos músicos más jóvenes: Ernesto Halffter, Luis de Pablo, Joaquín Nin, Óscar Esplá, Eduardo Martínez Torner (*Oviedo, 1881–†Londres, 1955)²³, Adolfo Salazar (*Madrid, 1890–†Ciudad de México, 1958)²⁴, Higinio Anglés Pamies (*Maspujols, 1888–†Roma, 1969)²⁵, entre otros.

Como decimos, es extraño que no se aluda a nuestro protagonista, ya que, en la época descrita en esas publicaciones referidas, todavía ejercía el trabajo de la composición y destacaba su influencia sobre otros músicos. Cabe comentar que, de muchos de estos autores que hemos señalado, hablaremos brevemente, dentro de la introducción al capítulo 6, apartado 6.1., al referirnos al panorama de la composición pianística, europea y española, en la época de Eduardo López-Chavarri Marco.

²² Nos referimos, por ejemplo, a los siguientes autores que escribieron las obras que reflejamos a continuación, ordenadas por fecha de edición: Fernández (1949); Morgan (1994); Rebatet (1997); Morgan (2000) y Dibelius (2004).

²³ Fue uno de los pioneros en la aparición de la etnomusicología en España. Sus primeras investigaciones de campo, en Asturias y Galicia, produjeron publicaciones modélicas, y se le relacionó, por su trabajo, con figuras tan eminentes como Ramón Menéndez Pidal, Manuel Manrique de Lara, Jesús Bal y Gay y Kurt Schindler.

²⁴ Musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor, de formación prácticamente autodidacta, aunque estudió composición con Pérez Casas, Falla y Pedrell. Mostró predilección por Halffter. En 1915, fundó la Sociedad Nacional de Música, dando a conocer las últimas tendencias de la música europea: Stravinsky, Ravel y los ballets rusos, además de ser el primero en escribir artículos de musicología, en castellano, referidos a Schoenberg. Compuso música sinfónica, instrumental, de cámara y canciones.

²⁵ Fue sacerdote, musicólogo y fundador del Instituto de Musicología, organismo donde fueron publicándose muchas obras antiguas. Desde 1913, estudió con Cogul, De Gibert, Barberá y Pedrell. En 1917, fue nombrado jefe del Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya, comenzando a estudiar los archivos españoles de música. Figura preeminente de la musicología internacional, además de miembro de diversas asociaciones y Academias. Organizador y presidente en congresos de música sacra y musicología.

1.4. Metodología y técnicas aplicadas.

Tal como habíamos pensado, esta tesis doctoral sobre la obra pianística de Eduardo López–Chavarri Marco, necesitaba de una metodología diferenciada, no pudiendo abarcarse con una sola propuesta metodológica. Esto nos ha llevado a seguir, principalmente, las siguientes tres direcciones que actúan, simultáneamente, sobre el tema propuesto:

1) Método histórico–biográfico:

Por un lado, el acercamiento histórico nos ha posibilitado establecer el marco histórico–cultural en el que vivió y se movió nuestro autor. Por ello, será importante conocer el panorama de las corrientes estéticas, de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, en las que se vio envuelto y fue conformando su estilo.

Por otro lado, la aproximación biográfica nos ha permitido definir sus múltiples facetas y actividades en las que destacó, dibujando el perfil de su amplia trayectoria en sus variadas ocupaciones.

Esta línea de trabajo, se ha visto enriquecida por la posibilidad de acceder a sus partituras manuscritas y a su archivo personal. Éste, contiene una considerable documentación de cartas, títulos, nombramientos, premios, apuntes de trabajo, caricaturas, críticas, escritos, partituras manuscritas e impresas, diversas notas de diferente procedencia... Todo ello, es parte del Legado de la Familia López–Chavarri Andújar, cuyo inventario puede ser consultado *online*²⁶. Permanece custodiado en un número considerable de cajas de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, junto a las de su mujer, Carmen Andújar y, su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar. El referido al archivo personal de López–Chavarri, permanecerá dentro del capítulo 4. El restante, perteneciente a su mujer y a su hijo, quedará reflejado en el capítulo 9, punto 9.7.

La investigación en el archivo privado del maestro, la aplicación del método histórico–biográfico y la consulta a los técnicos encargados del mismo,

²⁶ Véase: <http://bv.gva.es/documentos/chavarri.pdf>.

nos ha clarificado ciertas dudas. Las referencias en la indagación de dicho archivo, documentadas por diversas fuentes, han sido decisivas en la elaboración de diferentes partes de esta tesis.

Conocíamos la existencia del mismo por diferentes fuentes. Una de ellas, la proporciona la periodista María Ángeles Arazo (2004: 9–10) en una de las entrevistas que realizó a nuestro protagonista, ya que tuvo la oportunidad de ver el extenso material que contenía el mismo:

Recuerdo que una de las tardes en que estábamos charlando en aquella sala inolvidable del chalet, donde también runroneaban dos gatos en sendos almohadones, don Eduardo me invitó a que viera parte de su tesoro en el despacho del piso alto. Mesa y sillones aparecían repletos de libros, revistas y carpetas, que ya no cabían en los numerosos estantes, pero de los cajones de su antiguo escritorio empecé a sacar cajas de cartón y, como un mago, disfrutando por la sorpresa que me producía, me mostraba cartas de Falla, de Rodrigo, de Iturbi, de Granados, de Óscar Esplá, Vicente Asencio... Fotografías de cantantes y concertistas como Lauri Volpi, un joven Joaquín Rodrigo, Wanda Landowska, a quien le pintó expresamente un plato de cerámica...

Junto con las cartas aparecían pequeños blocs con dibujos y caricaturas, programas con anotaciones; también un nutrido cancionero pendiente de edición y libros inéditos como “Per les terres consagrades: Italia” “Por tierras del Magreb” y “Viatge al Maestrat”... “Yo guardo todo –comentó sonriendo, con ese brillo travieso que poseen algunos ancianos–. No tengo horas para ordenarlo; ya lo hará mi hijo, cuando sea viejo y tenga tiempo...”...

Por fortuna, ese conjunto de valiosos documentos, partituras, centenares de libros, discos, dietarios y especialmente, las misivas, fue adquirido por la Conselleria de Cultura en 1996; y los fondos de la familia López–Chavarri se hallan actualmente en la Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes, a disposición de los investigadores.

2) Hermeneútica musical:

Antes de afrontar el análisis, hemos dedicado tiempo al estudio y audición de sus partituras para piano, con el propósito de encontrar la esencia de su lenguaje y sus recursos compositivos. Al mismo tiempo, hemos profundizado en el proceso de comunicación implícito en su labor de creación, desarrollando las bases ideológicas más destacadas en su discurso.

El enfoque analítico nos ha servido para profundizar en los fundamentos de su pensamiento musical. Además, ha resultado provechoso para descubrir el sentido y el proceso creador de su composición. De igual forma, nos ha permitido estudiar con intensidad y rigurosidad su obra, centrándonos en el aspecto estético de su mensaje y en los motivos de inspiración más frecuentes. Tal inspiración, como veremos más adelante, estará muy relacionada con la temática popular, con características que definirán su peculiar estilo creador.

El análisis musical tratará las vertientes estructural, armónica y estilística de las piezas. Por otro lado, hemos procedido a ordenar, cronológicamente, los documentos musicales que iban a ser analizados para poder apreciar y valorar mejor la evolución en su estilo compositivo. Como ya veremos, en dos de las piezas, no está muy clara la fecha de composición, ya que no se encuentra la misma en los manuscritos consultados, ni tampoco hemos localizado referencia alguna a las mismas.

3) Entrevista con las catalogadoras y los responsables de Archivos Personales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Desafortunadamente, no hemos podido contar con una entrevista con familiares directos de nuestro autor que, quizás, nos hubieran proporcionado datos relevantes sobre el mismo. Sabemos que existe un heredero que reside en Latinoamérica, Ramón Andújar, que fue el que vendió el legado de la familia López-Chavarri Andújar a la Conselleria de Cultura. A través de la SGAE, hemos podido averiguar que los derechos de autor, que todavía y, hasta el año 2050, recaen sobre su producción, son llevados por un despacho de abogados.

Al menos, sí hemos logrado un acercamiento a su figura a través de las personas encargadas de la catalogación y custodia de dicho legado, posibilitando el recurso a esta técnica de investigación cualitativa. En primer lugar, mantuvimos dos entrevistas con las técnicas de biblioteca, Clara Costa y Alida Reig, que se encargaron de la catalogación de sus partituras musicales, manuscritas e impresas. También, ellas fueron las autoras del inventario del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar y realizaron una publicación sobre nuestro autor. Dicha publicación, a la que nos referiremos más adelante, se refería al fondo de nuestro músico en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, en el año 2007.

Desgraciadamente, estas documentalistas no han podido seguir y finalizar su labor con dicho archivo y otros similares que están depositados en la misma biblioteca. Los actuales encargados de los Archivos Personales de dicho organismo, nos han confirmado que, todavía se hallan por revisar e inventariar partes del inventario de dicho legado. Y, es por ello que, lo publicado en la *web*, son exclusivamente las cajas que sí están catalogadas. Por eso, cuando se visita el archivo, no coincide, exactamente, con el material allí conservado. Cuando se

finalice la catalogación del mismo, dichas cajas pueden diferir todavía más, porque se va reagrupando o separando documentación y, a veces, se reinstala en más o menos cajas. De ellas, las siete cajas que atañen a la correspondencia, sí que están inventariadas y catalogadas en su totalidad, ya que fue el material trabajado para el estudio de la misma por los musicólogos Díaz y Galbis.

Por otro lado, hemos incorporado aportaciones de algunos pensadores y críticos relevantes del siglo XX, así como conclusiones y valoraciones de algunos especialistas y estudiosos de la obra y personalidad de López-Chavarri.

En nuestro propósito, nos ha ayudado, enormemente, el poder recopilar casi todo el material que se encuentra concentrado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Así mismo, hemos contado con una gran facilidad para consultar sus propios manuscritos y poder compararlos con los impresos. Todo ello, junto a la posibilidad de visitar su archivo, nos ha permitido alcanzar un conocimiento más amplio de su obra. Al mismo tiempo, nos ha servido para aplicar, con mayor rigor, la metodología hermeneútica. Ésta, ha sido, especialmente útil, en la confección del principal capítulo de nuestra investigación, el número 6, titulado Escenario pianístico europeo y español. Análisis de la música para piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco.

1.4.1. Inventario y recopilación de las fuentes musicales.

Nuestra primera búsqueda se inició en diferentes bibliotecas de Valencia. Sobre todo, nos centramos en las que recogen fondos de documentación musical y partituras, con el objetivo de recopilar el mayor número de obras completas para piano solo. Así pues, comenzaremos por la que, desde 1996, alberga el Legado de la familia López-Chavarri Andújar, consiguiendo allí, la mayoría de las partituras de nuestra selección.

1.4.1.1. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Como ya hemos expuesto más arriba, en esta biblioteca, mantuvimos dos entrevistas con las técnicas de biblioteca encargadas de catalogar el material de

este compositor, además de realizar alguna consulta más, por correo electrónico. En un principio, nos ayudamos de la información que se recoge en cada una de las fichas que ellas elaboraron y que se encuentran disponibles *online*. Con dicha reseña, confeccionamos un archivo *Excel* con cada uno de los registros de su elenco compositivo que aparecen en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu más el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico. En dicha búsqueda, tienen cabida, las obras propias como las ajenas, de armonizaciones y transcripciones de otros compositores realizadas por él, conteniendo:

a) datos en relación con el contenido:

- identificativos,
- cronológico–biográficos,
- técnico–musicales,
- de estructura y organización, y

b) datos en relación con el soporte:

- aspectos físicos y formales,
- aspectos funcionales,
- aspectos de difusión,

Todo ello se aglutina en una serie de campos descriptivos, en algunos de los cuales no pudimos indicar y completar la información requerida, por no ser aportada en dichas fichas *online*. Tuvimos que esperar a ver los manuscritos que nos interesaban, para poder despejar algunas dudas sobre las piezas. Tales campos son detallados a continuación:

- **Autor:** Nombre del compositor.

Nuestro autor aparece, en diversas ocasiones, a través de los seudónimos Ivarrach, Edwards y Lidenbroock y, en otras, se da por hecho que se trata de él por su grafía. Esto sucede en muchas de sus transcripciones.

También se encuentran registradas, armonizaciones que López–Chavarri realizó de melodías populares, en las que no consta el autor de las mismas. Por ello, hemos señalado, sobre este campo de autor, la indicación de anónimo.

- **Título:** Nombre de la pieza.

- **Subtítulo:** título secundario que, en algunas piezas aparece, después del principal.

- **Opus:** Esta palabra latina, significa obra en un sentido amplio, indicando la numeración cronológica de la producción de piezas de un compositor determinado.

Sólo hay una pieza, justamente, incompleta, para piano solo, que marcó como *op. 1: El juguete: para d. Francisco*, de 1883. En la parte trasera de este manuscrito aparece, como *opus 2*, un fragmento titulado, *Una expedición al polo*, dedicado a su madre, que también está incompleto. Estas dos obras serán nombradas, más adelante, por ser las únicas poseedoras de esta característica. A partir de ahí, ya no catalogó ninguna obra más.

- **Manuscrito (mss) / borrador (con correcciones):** Especificamos si se trata de cada uno de los diferentes formatos en los que aparecen sus manuscritos: borrador autógrafo, borrador con correcciones, partitura autógrafa definitiva, copia definitiva, música notada, fragmentos o partes incompletas. En algunos casos, se encuentran varias modalidades en un mismo registro.

- **Fecha (del manuscrito):** En bastantes ocasiones, se especifica la fecha de dicho trabajo, aunque también, en algunos registros se desconoce la misma.

- **Lugar de composición / transcripción / recopilación:** En las piezas manuscritas hay dificultad para saber si el nombre que aparece pertenece al lugar de composición, transcripción o recopilación. Si el lugar es desconocido aparece descrito como “s. l.” (sin lugar.).

- **Partitura / Partes:** Se detallan, casi siempre, las partes, ya sean instrumentales como vocales, que posee la partitura. Algunas, tienen varias versiones con diferentes partes. En ocasiones, no se aporta la información suficiente para averiguar cuántas partes contiene la partitura y es necesario visualizarla para completar este dato.

- **Recopilador:** Cuando se conoce la persona que ha recogido la canción, se indica el nombre de ésta. En este campo, aparecen personalidades como el pintor Antonio Fillol, Francisco Hueso, el profesor de música valenciano Sr. D. Eduardo Ximenez, D. Francisco Tito, F. García de Cáceres, José V. Báguena Soler, Manuel [Varela?], R. Mitjana, Barbieri y, por supuesto, aparecen muchos resultados recopilados por nuestro compositor. Es remarcable que existen otras que han sido “coleccionadas por Pedrell”,

- **Armonizador / Instrumentador / Transcriptor / Adaptador:** Cuando se da alguna de estas circunstancias, se consigna la persona que ha armonizado, instrumentado, transcrito o adaptado la pieza en cuestión. López-Chavarri cuenta con diversas piezas en las que ha realizado diferentes de estas modalidades. Varios resultados aparecen firmados con los seudónimos utilizados por López-Chavarri, como Ivarrach.

En los casos en que es otro autor, éste se indica. En este caso, hemos observado que aparecen los nombres de: Felipe Pedrell, Francisco Tito, Francisco Hueso, J. y A. Boulton, Manuel Palau y, Jaime Ventura Sanchis, director de la Unión La Lira Enguerina, entre otros.

- **Letrista:** López-Chavarri recurre tanto a letras propias como de otros autores, fruto de su gran relación de amistad con diferentes personalidades. Entre ellos, podemos citar a Teodoro Llorente, Pedro de León, F. Almela y Vives, M. Eugenia Rincón, Bernat Artola, Xabier Casp, J. Maragall, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Rojas Zorrilla, Francisco de Quevedo, Mendo del Campo, Francisco Bocanegra, Daniel Martínez Ferrando, Francisco Bocanegra, Leopoldo Aguirre, Miguel de Cervantes, Juan Bautista Pont, Lluís Guarnier, F. Lacomba, Josep Maria Puig Torralva, Ramón Andrés Cabrelles y Santiago Rusiñol. Además, también emplea poesías anónimas del s.XV, textos populares rusos y de autores extranjero como J.W. Goethe, entre otros.

- **Copista (nombre del copista o autógrafa):** En la mayoría de casos, se le atribuye la copia a Eduardo López-Chavarri Marco, por las características de la grafía y tras la comparación de la notación con otras partituras autógrafas del mismo.

En algún caso, al no poderse atribuir a López-Chavarri, el copista se considera desconocido.

- **Lengua:** indicamos la lengua en que aparece el texto, cuando la hay, o las explicaciones que detalla en algunas de sus partituras. Normalmente, en sus obras ha utilizado el castellano, algunas veces antiguo, valenciano, latín y alemán.

- **Dedicatorias:** En algunas de sus composiciones, constan las personas a quienes les dedica López-Chavarri la pieza. Encontramos algunas que van destinadas a su mujer, Carmen Andújar, a su hijo, Eduardo López-Chavarri Andújar, y

compañeros y amigos que fueron alumnos suyos: Leopoldo Querol, Joaquín Rodrigo y José Iturbi, entre otros.

- **Lugar de edición:** En las piezas editadas se refleja dicho lugar.
- **Edición / Editorial:** En España, fueron, fundamentalmente, Piles y Unión Musical Española quienes editaron sus obras, aunque también hubieron editoriales extranjeras, como Schott y organismos públicos como la Diputación de Valencia.
- **Fecha de edición:** En las partituras editadas, se indica la fecha en que ésta se produjo.
- **Impresor:** Se refleja el nombre de la persona o empresa que realiza la impresión.
- **Número de plancha:** Numeración que contiene los datos de la plancha en que ha sido impresa.
- **Cuños:** Muchas obras contienen el cuño de la Biblioteca Personal de Eduardo López-Chavarri, y otras de diferentes personas u organismos. En este último caso, está Jesús Ribera Faig, director y fundador de l'Orfeó Universitari de Valencia entre otras agrupaciones, de la Banda Primitiva de Llíria... Igualmente, hay sellos que indican que el ejemplar ha sido corregido o que reflejan su firma autógrafa.
- **Firmas (autógrafo firmado / otra/s firma/s):** En algunas piezas, sobre todo si son copias definitivas, imprime su firma, ya sea con su nombre original como con alguno de sus seudónimos. También encontramos la firma de Carmen Andújar, de Consuelo Lapiedra, de copistas, entre otras firmas.
- **Acrónimos:** Este campo permanece vacío en todas las fichas revisadas.
- **Filigranas:** aparecen marcas de filigrana como Casa Dotesio Música, J. Vilaseca y Cia = Barcelona...
- **Número de piezas:** Dentro de una misma entrada, se especifica la cantidad de piezas que están incluidas.
- **Número de hojas:** Cantidad de hojas que forma la pieza. Hemos utilizado este campo tanto para las piezas manuscritas como para las editadas.
- **Faltan hojas / incompleta:** Indicamos si la pieza está completa o no lo está, ya que como hemos observado en muchas de sus obras, no se conservan en su totalidad.
- **Medidas:** Aquí se detalla el alto y ancho del papel utilizado.

- **Tipo (sacro / profano):** Se aplica a qué tipología puede pertenecer la partitura: al ámbito sacro o profano.
- **Género: vocal / instrumental / orquestal:** Se especifica el tipo de género de cada una de las entradas.
- **Partes:** Se detallan las partes o voces presentes en la pieza, como si están acompañadas o no.
- **Forma musical:** Se refleja si es una canción popular, un salmo, una danza o cualquier otra variedad formal.

Los campos: **Tonalidad, Tempo, Compás, Claves**, se especifican siempre que en la ficha registrada han sido indicados.

- **Notas:** Se incluyen las anotaciones que aparecen sobre la partitura con explicaciones y referencias de interés.
- **Lugar:** Se aclara si está dentro del fondo moderno, en manuscritos de la Biblioteca Valenciana, como si lo está en otra dependencia por realizarse la búsqueda conjuntamente con el catálogo colectivo de patrimonio bibliográfico. Así mismo, en algunos de ellos, se señala que no hay ejemplares disponibles. Esto significa que pertenece a un ejemplar encuadrado con otros documentos.
- **Signatura:** Número que le corresponde a cada partitura diferente, ya sea las pertenecientes a las carpetas o a aquellos libros que no han sido editados, sino creados manualmente y, que están formados por distintas piezas. Igualmente, se indica si el ejemplar está incompleto.
- **Observaciones:** cualquier dato relevante que no se pueda colocar en el resto de los campos.

Después de este paso necesario, nos centramos en seleccionar el repertorio para piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco, en base a los resultados obtenidos en dicha investigación. En un principio y, a la vista de la cantidad de obras pianísticas reflejadas por el sondeo utilizado y mencionado anteriormente (Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu + Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico), tuvimos que realizar una clasificación de dichas obras atendiendo a dos criterios:

1. que estuvieran completas y,

2. que hubieran sido compuestas, originalmente, para piano solo. Dentro de este grupo, encontramos algunas piezas, como *Danza de Albaida* que, inicialmente, no fue compuesta para piano solo, siendo, más tarde, adaptada por el compositor.

Para confirmar estos dos requisitos, volvimos a ir a esta biblioteca. Allí, solicitamos tanto los manuscritos como sus obras editadas. Y es que, por la información que aparece en las fichas consultadas en *Internet*, existían dudas sobre una serie de piezas en las que no estaba claro si eran composiciones finalizadas, o se habían quedado como borrador y permanecían por acabar. De hecho, en el listado de posibles piezas pianísticas para ser analizadas, primeramente, contábamos con bastantes obras más, que tuvimos que ir descartando, *a posteriori*, al observar que aparecían incompletas o con muchas correcciones.

Por cuestiones lógicas, las versiones utilizadas para la realización del análisis, han sido las impresas. No obstante, los manuscritos consultados nos han servido para ser comparados con los ejemplares publicados. Cuando esto no ha sido posible, por existir esas dos partes, ya comentadas, que no se han editado²⁷, se ha recurrido a las copias definitivas conservadas en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Por supuesto, dichas copias, las hemos debido pasar al programa musical *Finale*, con el objetivo de unificar los criterios adoptados en el resto de las piezas sí editadas, y para clarificar mucho más la partitura.

Añadiremos que, no sabemos con certeza las fechas de composición de la totalidad de las piezas que integran las composiciones pianísticas objeto de análisis. Es el caso de dos de esas partes. Por una parte, no hemos localizado los datos acerca de la primera pieza de *TRES IMPRESIONES* (o *Tres piezas para piano*), *Danza de la alegría*. De la misma forma, tampoco tenemos referencias de la del segundo tiempo de *DOS PIEZAS* (o *Dos Impresiones para piano*), *Sortilegio de la gitana*. En el primer caso, hemos supuesto que dicha fecha debe ser la misma o estar cercana a la que indica en la siguiente pieza que continúa esa colección, *Canto en la huerta*. La razón principal de esta suposición sería que

²⁷ Recordamos que son: *Sortilegio de la gitana*, segundo tiempo de la obra *DOS PIEZAS* (o *Dos Impresiones para piano*) y, *Ronda de los quintos*, tercer movimiento de *LÍRICAS*.

fueron concebidas, primeramente, como *DOS IMPRESIONES PARA PIANO*. En la segunda de las piezas carentes de dicha reseña, es más complicado llegar a conocerla. Aunque, únicamente, poseemos la fecha de la parte que la precede, que fue editada, asumiendo el riesgo de haber podido ser escritas en diferentes momentos.

Por otro lado, ciertas partes de estas obras son conocidas de forma independiente y no como parte que integra una serie o colección. En este sentido, podemos decir que, usualmente, se han interpretado de manera separada. Así, es muy común que, la obra pianística más famosa y conocida de Eduardo López–Chavarri Marco, *El viejo castillo moro (leyenda española)*, pieza nº 5 de *CUENTOS Y FANTASÍAS*, se interprete de forma aislada. Igualmente, distinguimos que, varias de éstas, fueron editadas en diversos momentos. Por esta razón, encontramos diferentes fechas de publicación en las partes o movimientos que componen una misma obra.

1.4.1.2. Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia.

La visita a esta biblioteca, que contiene diversas cajas con copias de partituras de López–Chavarri nos sirvió, principalmente, por dos aspectos. Por un lado, consultar la biografía manuscrita que realizó el padre Vicente Javier Tena Meliá (*Valencia, 1905–†Valencia, 1985)²⁸ sobre nuestro autor: (Tena s. f. (sin fecha)). Por otro lado, pudimos completar dos de las partes pianísticas que nos habíamos propuesto. Desafortunadamente, en ninguna de éstas se indican las fechas de producción. Aquí, hallamos las copias manuscritas realizadas por el padre Tena y sus colaboradores de las siguientes piezas:

- *Sortilegio de la gitana*: Pertenece a la serie de *DOS PIEZAS* (o *Dos Impresiones para piano*), siendo la segunda parte de la misma.

²⁸ El Padre Vicente Javier Tena Meliá, reunió alrededor de 4.300 composiciones musicales valencianas en 170 volúmenes bajo el título genérico de “Biblioteca musical”. Este fondo, constituyó el germen de la actual Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia. Actualmente, este archivo está integrado por un gran número de composiciones musicales, alrededor de 10.000, de autores autóctonos. Véase: Mas (dir.) 1973.

- *LÍRICAS*: al igual que en la pieza anterior, se conserva como copia manuscrita y se pueden encontrar las cuatro partes de la misma:

1. *Prólogo–Cançó del marineret*.

2. *Campanas del pueblo* (o *Cançó de les campanes*): Gracias a la Biblioteca Valenciana, ya disponíamos de la versión editada, lo cual nos sirvió para poder compararlas entre sí.

3. *Ronda de los quintos*.

4. *Epílogo*.

Como ya veremos en los párrafos siguientes, únicamente, haríamos uso de la tercera de estas piezas.

1.4.1.3. Sociedad Castellonense de Cultura.

Como teníamos la referencia de que la obra *Líricas*, había sido impresa por la Sociedad Castellonense de Cultura, en 1936, comenzamos la búsqueda de tal sociedad para poder localizar la partitura editada. De esta forma, podríamos compararla con las copias conseguidas en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

Gracias a *Internet*, pudimos localizar un número de teléfono que aparecía asociado a dicha sociedad. Al llamar, nos comunicaron que allí ya no estaba su sede, y que, actualmente, compartía ubicación con una céntrica biblioteca municipal de Castellón. Seguimos llamando y, finalmente, dimos con la ubicación que ocupa en la actualidad. Desde la biblioteca municipal en cuestión, nos informaron que, dicha sociedad, no disponía de teléfono propio, y que los miembros se reunían todos los jueves por la tarde. Muy cordialmente, nos facilitaron el teléfono profesional de uno de los miembros de la junta directiva de dicha sociedad. Concretamente, este integrante es, además, director del Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura y director del Museo de Bellas Artes de Castellón: D. Ferran Olucha Monzonís. Con él, pudimos hablar, en varias ocasiones, y nos prestó su ayuda comprobando que la sociedad no había publicado tal obra y que tampoco disponía de la misma como obra aislada.

Llegamos a la conclusión que, al ser ilustraciones musicales del libro *Cançons de terra i de mar*, de Lluís Guarnier, podrían estar entre las páginas del mismo. D. Ferran Olucha recordaba que dicho libro de Guarnier sí fue editado por esta sociedad en 1936. Finalmente, nuestra sospecha se confirmó y muy amablemente, D. Ferran Olucha, nos envió una copia de todo el ejemplar del libro de Lluís Guarnier.

Al realizar la búsqueda de la producción de nuestro autor en diferentes bibliotecas, hemos podido comprobar que éste, es un libro bastante difundido. Por otro lado, en el índice no consta ninguna *Ronda de los quintos*. Sí que hay una poesía titulada *La cançó dels quintos* (Mare, els quintos ja se'n van, ningú sap si tornaran...), aunque no aporta ninguna partitura. Las partituras que aparecen de Eduardo López-Chavarrí Marco son: 1. *Pròleg*; 2. *La cançó de les campanes*; 3. *Cançó de la molinera* y 4. *Epíleg*. Igualmente, contiene dos piezas de Manuel Palau tituladas: 1. *Cançó del capvespres* y 2. *Cançó muntanyenca*. Por último, aparece una obra de Vicent Garcés: 1. *Cançó de la marinera fidel*.

Nos sorprendió y dudamos cuando vimos que, en dicho texto, aparecía como tercera pieza la *Cançó de la Molinera*, para voz y piano. Ésta, se incluía en lugar de lo que habíamos leído en varias referencias consultadas: *Ronda de los quintos*, para piano solo. Volvimos a revisar el archivo *Excel* y las anotaciones realizadas el día que estuvimos cotejando en la Biblioteca Valenciana, las partituras finalizadas y originales. Tuvimos en nuestras manos el borrador manuscrito con el primer y cuarto movimientos de *LÍRICAS*, además del borrador de *Ronda de los quintos*. Todos estos tres movimientos se encuentran con bastantes anotaciones, correcciones y tachaduras. Comprobamos que esta última, *Ronda de los quintos*, se compuso más tarde, en 1949, añadiéndose como tercera parte de la colección. En cambio, el resto de las partes de *LÍRICAS*, se compusieron en 1934. Por esta razón, tuvimos que descartar la que aparece en el libro de Guarnier, y recurrir, de nuevo, a la parte obtenida, como copia manuscrita definitiva, en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Así pues, de dicho texto obtuvimos tres piezas, que son:

1. *Prólogo–Cançó del marineret*: Pudimos establecer comparaciones con la muestra recabada en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

2. *Campanas del pueblo* (o *Cançó de les campanes*): Ésta era ya la tercera versión que encontrábamos, después de las adquiridas en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

4. *Epílogo*: Al igual que en la primera parte de esta obra, este ejemplar nos sirvió para determinar semejanzas y establecer diferencias, si las hubiera, con la versión de la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

Teníamos interés en seguir averiguando si, de las partes que no habíamos encontrado la versión publicada, *Sortilegio de la gitana* y *Ronda de los quintos*, pudieran estar editadas. Todo ello pese a que no disponíamos de información en esa dirección. Por supuesto, si finalmente, se confirmaba que no habían sido publicadas, en nuestra mente, estaba el poder editarlas en un futuro.

Al mismo tiempo, indagaríamos por la existencia de dos obras más: *Danses des Elfes* y *Monjes*. En varias reseñas, éstas aparecen como parte de su producción pianística, e incluso, la segunda, *Monjes*, se indica que está editada por la editorial valenciana Piles. Tanto una como otra, se muestran en el listado ofrecido por los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis, dentro del catálogo de obras en la *Correspondencia* de Eduardo López–Chavarri Marco. Además, se repiten estos listados, efectuados por los mismos doctores, en otras obras de referencia, como los diferentes diccionarios que hemos consultado. Éstos son: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Historia de la Música Catalana, Valencia i Balear* y *Diccionario de la Música Valenciana*, quedando reflejados en el correspondiente capítulo 8, dedicado a la bibliografía.

Gracias al índice de partituras de López–Chavarri, obtenido de la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia, logramos una referencia necesaria en nuestra indagación sobre estas dos partes. En dicho listado, aparecía el dato de que existía una pieza, para piano a cuatro manos, que respondía al nombre de *Danses des Elfes*. Sabemos que López–Chavarri realizó varias versiones de diversas piezas suyas, debido a que muchos intérpretes se lo pedían. Nuestra finalidad era saber si dicha obra era original para la formación de cuatro manos o, para dos manos. Si fuera este último caso, la incluiríamos en nuestro análisis y, si se confirma que fue concebida para piano a

cuatro manos, la descartaríamos. Esto mismo haríamos con la otra partitura de la que buscábamos más información: *Monjes*.

Por todo ello, contactamos con las principales editoriales de música que publicaron la obra de nuestro autor: Piles y Unión Musical Española. Tanto una como la otra editorial, nos informaron, sobre las partes solicitadas, que no les constaba que hubieran sido impresas, aunque no lo podían asegurar, por tratarse de una fecha muy lejana.

Necesitábamos confirmar la posible edición de esas cuatro piezas, ya que existía la probabilidad de que se hubieran extraviado. Esta averiguación nos serviría, además, para valorar el alcance y la influencia de su producción compositiva en las bibliotecas más importantes del estado español. Llegados a este punto y, con la mayor parte del repertorio editado ya conseguido, nuestra exploración derivó hacia dos direcciones. Así pues:

1. por una parte, visitamos presencialmente, el resto de las bibliotecas musicales con fondos documentales más importantes de la ciudad de Valencia:

- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia,
- Biblioteca del Conservatorio Profesional de Música de Valencia,
- Biblioteca del Instituto Valenciano de la Música (CulturArts) y
- Biblioteca de la Sociedad Musical *El Micalet* y,

2. por otra parte, gracias a *Internet*, consultamos importantes catálogos informatizados, tanto en la Comunidad Valenciana como en el resto de España y fuera de nuestra nación:

- Universidad de Valencia,
- Universidad Politécnica de Valencia,
- Red de Bibliotecas Públicas de Valencia,
- Archivo Musical de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia,
- Biblioteca–Archivo de la iglesia del Patriarca o del *Corpus Christi* de Valencia,
- Biblioteca Nacional de España,
- Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN),
- Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB),

- Catálogos de las Bibliotecas Públicas Españolas,
- REBECA: Registros Bibliográficos para Bibliotecas Públicas Españolas,
- Archivo–Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
- Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (Madrid),
- Red de Bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC),
- Biblioteca de la Fundación Juan March,
- Bibliotecas Públicas del Ayuntamiento de Madrid,
- Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós,
- Red de Bibliotecas de los Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid,
- Catálogo Colectivo del Consorcio de Universidades de la Comunidad de Madrid (Madroño),
- Registros en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE-Madrid),
- Biblioteca Nacional de Cataluña,
- Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,
- Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña,
- Catálogo Colectivo de la Región de Murcia,
- Catálogo Colectivo del Sistema Andaluz de Bibliotecas y Centros de Documentación,
- Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía,
- Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba,
- *Bibliothèque Nationale de France*,
- *Deutsche National Bibliothek*,
- *Servizio Bibliotecario Nazionale* y,
- *The European Library*.

Al no encontrar nada en esta última amplia búsqueda, definitivamente, ya tuvimos la certeza de que las dos primeras, *Sortilegio de la gitana* y *Ronda de los quintos*, no fueron publicadas. Respecto a *Danses des Elfes*, no hemos tenido más datos que el mencionado listado que aportan los musicólogos Rafael Díaz y

Vicente Galbis y el índice de la Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia, al que anteriormente nos hemos referido. Este último le asigna la formación de piano a cuatro manos. Desgraciadamente, esta partitura no está presente dentro del repertorio archivado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y, es por esta razón, que no hemos tenido la oportunidad de poder recabar más datos sobre la misma y poder compararla. Con la pieza *Monjes*, la descartamos al descubrir, finalmente, que era una transcripción para piano y, por tanto, no estaba recogida dentro del presente trabajo por las razones que ya hemos expuesto más arriba. Al igual que sucede con piezas como *Danza de Albaida*, *Monjes*, fue transcrita por el propio autor, en 1952, de la original para orquesta de cuerda, y pertenece al nº 6 de *Imágenes de antaño*.

La ayuda proporcionada en todas partes ha sido crucial para recopilar todo el material necesario hasta llegar a seleccionar y completar todo el listado de obras que necesitábamos. En este sentido, es de destacar las entrevistas mantenidas con el personal, de diferentes servicios, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Entre todos ellos, lograron aclarar dudas y, aportar importante información complementaria.

1.4.2. Fuentes empleadas.

Para la realización de esta tesis, en la vertiente analítica, hemos consultado y comparado todas las fuentes que hemos podido localizar, manuscritas e impresas, algunas pertenecientes a diferentes ediciones. En nuestro caso, hemos mencionado, en el punto anterior, las búsquedas realizadas en los diferentes archivos y bibliotecas, que recogen fondos de documentación musical y partituras. Junto a ello, hemos detallado la procedencia de cada una de esas fuentes empleadas. Independientemente de estas fuentes, de primerísima importancia en la realización de nuestro trabajo, también hemos recurrido a otras de diferente tipología. Así, podemos citar como relevante en nuestra investigación:

1. Prensa periódica valenciana de la época de Eduardo López-Chavarrí Marco para contextualizar su labor en diversas funciones que desempeñaba. Hemos encontrado numerosa documentación en esta dirección dentro de su

archivo personal. Esto se debe a que López–Chavarri almacenaba una gran parte de lo que salía publicado respecto a sus propios quehaceres y a las críticas que recibía por parte de otros compañeros de la profesión de periodismo. También, guardaba materiales que no tenían que ver, necesariamente, con él, sino con otros músicos contemporáneos. Estos materiales archivados, se completan con la posibilidad de acceder, de forma *online*, a numerosos artículos antiguos que se encuentran en las hemerotecas de varios periódicos, como son *Las Provincias* y *ABC*. En el último capítulo de esta tesis, correspondiente a los anexos, hemos colocado varias crónicas pertenecientes a estos dos diarios.

2. Hemerotecas digitales de diferentes instituciones con publicaciones periódicas, como la Revista *Ritmo*, que puede ser consultada, en la *web*, disponiendo de sus artículos antiguos dentro de la sección de prensa histórica. En este sentido, cabe destacar que hemos localizado más de 70 artículos, en la citada revista, que hacen referencia a la figura y / o creación de nuestro compositor. Esto es una prueba más de la relevancia y el reconocimiento de sus compañeros, que llegó a disfrutar en vida. Debido a la gran cantidad de esas publicaciones, hemos debido realizar una selección y, algunos de los que hemos hallado, los hemos reproducido, principalmente, en el último capítulo de los anexos.

3. Los dos volúmenes sobre la *Correspondencia* de Eduardo López–Chavarri Marco, escritos por los musicólogos Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. Este fundamental y completo trabajo, se basa en una selección de cartas que fue recibiendo a lo largo de su vida. Con ellas, al mismo tiempo, se puede ir entendiendo y construyendo su propia biografía, sus múltiples ocupaciones desempeñadas y la cultura de la época en la que vivió. En las mismas, encontramos comentarios de diferentes personalidades culturales sobre su variada producción, así como peticiones diversas que recibe.

Entre los corresponsales, se encuentran algunos nombres eminentes de la música española de las primeras décadas del siglo. Es el caso de algunos de sus antiguos alumnos, además de diversas personalidades, de las que iremos hablando a lo largo de esta tesis. Y es que se da el caso de que, nuestro compositor, estableció un continuo y prolongado contacto, en el tiempo, con algunos de todos ellos. En este grupo estarían: José Iturbi Báguena (*Valencia, 1895–†Los Ángeles

†1980)²⁹, Manuel Palau, Leopoldo Querol, Joaquín Rodrigo, Pau Casals Defilló (*Vendrell, 1876–†San Juan de Puerto Rico, 1973)³⁰, etcétera... De todos ellos, se incluye una valiosa información. Igualmente, se adjunta un inventario de sus obras, clasificadas en función de los diferentes géneros instrumentales. Es interesante la visión global que revela este estudio sobre su personalidad.

Además de estos dos tomos, nos hemos apoyado en diversos artículos publicados, por los citados musicólogos y por otros autores, representando una gran ayuda en la recopilación biográfica de nuestro autor.

4. Obras teóricas y musicológicas, del propio autor y de diferentes musicólogos relevantes y críticos que han estudiado su figura y su obra. Concretamente, las de nuestro autor, quedarán ubicadas en el capítulo 9. Anexos, apartado 9.3. Sus obras no musicales (que no son partituras), donde mostraremos un inventario de la obra musicológica de Eduardo López–Chavarri Marco. Allí, se detallarán los principales manuales y publicaciones consultadas.

Así pues, y después de haber obtenido el material musical a analizar, nos fijaremos en el estudio de cada una de las seis partituras completas, que desglosaremos en cada uno de sus movimientos. El comentario analítico que realizaremos de cada una de esas partes, irá complementado con la visualización de las partituras situadas en el capítulo 9. Anexos, apartado 9.2.1. Análisis de sus composiciones para piano solo. Al mismo tiempo, dicho comentario quedará precedido por una ficha de catalogación y ubicación de la obra. Estos dos puntos fundamentales del capítulo 6, son los que pasamos a disgregar a continuación:

²⁹ Hijo de un técnico constructor de pianos, destacó, desde muy temprana edad, por su afición y cualidades para la música, ingresando a los nueve años, en el Conservatorio de Valencia. Con doce años, ya impartía clases de piano y actuaba en bares musicales. En 1910, becado por la Diputación de Valencia, Iturbi se trasladó a París para completar su formación. Es a partir de ahí, cuando da comienzo una vertiginosa carrera musical plagada de éxitos que le llevará a ofrecer recitales en las principales salas de concierto de Europa y más tarde, de todo el mundo.

³⁰ Fue uno de los músicos españoles más destacados del siglo XX. De igual forma, estuvo considerado como uno de los mejores violonchelistas de todos los tiempos, además de director de orquesta y notable compositor. Ciertamente, fue un artista completo, de férrea disciplina y gran dedicación. Entre las contribuciones más importantes de Pau Casals destaca haber cambiado la técnica de la interpretación de violonchelo, buscando movimientos más naturales alejados de la técnica rígida del siglo XIX y pegando el arco a las cuerdas siempre. Rescató del olvido las suites para violonchelo de J. S. Bach, siendo legendarias sus grabaciones.

- **Ficha de catalogación y ubicación de la obra:** En ella, podemos encontrar datos referentes a la obra como: título, fecha de edición y editorial (si está publicada), número de plancha (si aparece), archivo de donde se ha obtenido, lugar de ubicación (fondo antiguo (manuscrito) / fondo moderno (partitura impresa)), signatura, número de páginas, dimensiones de la partitura, tipo (sacro / profano), género, partes, forma musical, *tempo*, compás utilizado, claves empleadas, si la composición está dedicada, observaciones diversas, si ha sido revisada...

- **Comentario analítico:** En este apartado, hemos realizado un exhaustivo análisis de tipo formal, temático, estilístico y armónico, tratando de explicar cuál es la estructura de su forma compositiva.

Como hemos dicho, para su mejor comprensión, deberemos consultar las partituras estudiadas en el capítulo 9. Anexos. En ellas hemos empleado los siguientes programas:

- Para la edición de las piezas *Sortilegio de la gitana* y *Ronda de los quintos*, hemos utilizado el editor de partituras *Finale 2011*, así como para la inclusión de los ejemplos que se van citando de dichas composiciones analizadas.

- Para la preparación del resto de partituras: limpieza de las mismas, utilización de diversos colores, indicación de motivos, etc., nos hemos servido de *Adobe Photoshop CS6*, Versión 13.0 x64.

- Para los análisis, hemos usado la aplicación PDF *Expert 5.5.2.249*, para *iPad*, que hemos convertido en archivo png, con el fin de insertarlos en el texto *word*.

Así mismo, para la realización del análisis musical y establecer comparaciones entre las partituras recabadas, nos hemos basado, en el siguiente orden de preferencia:

1. Edición crítica, si la hay.
2. Partitura editada.
3. Manuscritos.
4. Copia manuscrita en limpio.
5. Borradores.

Como ya hemos dicho, excepto *Sortilegio de la gitana* y *Ronda de los quintos*, que esperamos editar, las demás piezas seleccionadas se hallaban ya publicadas.

Así pues, recopiladas, inventariadas y documentadas las fuentes, nuestro propósito fue conocer, más en profundidad, a nuestro autor y la época y circunstancias en las que vivió. Por ello, tal y como hemos narrado en el punto 1.3. Estado de la cuestión, recurrimos a los textos sobre documentación musical española y otros, más enfocados en la música valenciana. Todos estos, aparecerán indicados en el capítulo 8. Bibliografía, y estarán centrados, principalmente, en el siglo XX.

Además, tendremos en consideración artículos y publicaciones periódicas musicales, como las de:

- *Biblioteca Sacro–Musical* (Valencia: Antich y Tena),
- *Boletín Musical de Valencia* (Valencia: Antonio Sánchez Ferrís) y,
- *Mundial Música* (Valencia).

De igual manera, consultaremos monografías y ciertos trabajos doctorales que hacen referencia a músicos valencianos o a la actividad musical en Valencia, coincidentes en el período tratado en esta tesis.

Igualmente, se incluirá información relacionada con su vinculación a diferentes organismos culturales, distinciones y nombramientos que obtuvo como reconocimiento de su trayectoria profesional.

Además, nos serviremos de otros documentos complementarios, como grabaciones que se han realizado sobre su obra pianística. Todo este diverso material, nos ha facilitado completar la información relativa a nuestro compositor y a las obras seleccionadas.

Por un lado, dentro del capítulo 9. Anexos, 9.5. Apéndice documental, colocaremos numerosa información relacionada con la vida personal y profesional llevada a cabo por nuestro autor, que ha sido extraída, en gran parte, de su archivo personal. Dentro de este apéndice y dada su importancia, insertaremos un libro confeccionado por el mismo López–Chavarri, que tituló *Vida de conferencias y conciertos*. Del mismo podemos extraer información esencial, además de proporcionarnos un testimonio fiel de lo que fue su quehacer en esta materia.

Dicho álbum, será objeto de comentario en diferentes partes de esta tesis doctoral y estará compuesto, esencialmente, por una serie de notas, programas de conciertos y recortes de crónicas de diferentes periódicos.

Por otro lado, también tendremos listados de las principales publicaciones periódicas en las que colaboró, diferentes noticias publicadas sobre su personalidad, registros de algunas fuentes consultadas, cuyos registros no pueden ser visualizados *online*, inventarios de sus obras impresas y grabaciones, inventarios de sus producciones: musicales, musicológicas, libros traducidos y obras literarias, etcétera. Todo esto, nos ayudará a valorar mejor toda su producción musical.

Por último, mencionar que, la documentación perteneciente al archivo personal de López–Chavarri, depositada en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, la hemos incluido en diferentes apartados de nuestra tesis. La misma, la poseíamos en archivo PDF. Para poder ser adjuntada al texto de nuestra investigación, tuvimos que pasarla a *Word* o imagen JPG. Como se trataba de documentos antiguos, debimos proceder, en primer lugar, a mejorar dichas imágenes y prepararlas, recortando ciertos bordes en, prácticamente, todos los casos.

1.5. Terminología: abreviaturas y criterios analíticos empleados.

La terminología expuesta en este trabajo, en lo que afecta a las abreviaturas, será citada, dentro del capítulo 9. Anexos, apartado 9.1.4. Tales abreviaturas, han sido usadas en las fichas de los registros publicados en la página *web* de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, para la confección del catálogo de las obras de nuestro autor. Recordemos que nuestra búsqueda en la misma se ha realizado no sólo pensando en el material depositado en la misma biblioteca, sino también en el Catálogo Bibliográfico del Patrimonio.

En segundo lugar, y concerniente al propio análisis sobre su música pianística³¹, indicaremos las abreviaturas o los signos convencionales usados. Éstos, vendrán señalados sobre las mismas partituras que, recordemos, quedarán ubicadas en el capítulo 9. Anexos. Aunque, en algunos casos, están explicados en el mismo texto del comentario, a continuación, los detallamos conjuntamente, para facilitar su comprensión:

Comenzando por las **cadencias**, encontramos las siguientes:

C.A.P. Cadencia Auténtica Perfecta.

Es la formada por los acordes V (dominante) – I (tónica). Ambos acordes deben estar en estado fundamental y el acorde de tónica terminar con la tónica en la voz más aguda.

C.A.I. Cadencia Auténtica Imperfecta.

Está compuesta por la sucesión de V – I al igual que la perfecta, pero algunos de los acordes están en inversión o no terminan con la tónica en la voz más aguda. Por tanto, es imperfecta por usar acordes invertidos.

C.P. Cadencia Plagal.

En esta cadencia tenemos el enlace armónico: IV (subdominante)–I.

S.C. Semicadencia

Es cuando descansamos sobre el acorde de dominante.

C.F. Cadencia Flamenca.

La cadencia flamenca corresponde a la cadencia frigia con el primer grado mayorizado. Normalmente, funciona como progresión o sucesión de cuatro acordes, constituyendo un proceso cadencial conclusivo que finaliza en el I, y que puede contener variantes o acordes sustitutos, aunque nunca del I.

En cuanto a los **motivos**, aunque hemos considerado la vertiente melódica de éstos, es imposible centrarnos exclusivamente, en ese aspecto, dado que hay otros que son iguales o más importantes en el ámbito perceptivo. Así pues, nos hemos situado, bastante alejados de la concepción motívica melódica de Reti

³¹ Véase: capítulo 6. Comentario analítico de cada una de las partes analizadas.

(1965: 24), que niega cualquier manifestación rítmica de un motivo. Por tanto, nos ubicamos en las proximidades de las ideas de Keller. Para este último, el proceso es doble: la música comunica y el oyente lo comprende, pero controlado por una sencilla célula que se llama “idea básica”. Esa idea es, generalmente, un contorno melódico. Su manifestación consiste en ritmarla. Admite modelos rítmicos fundamentales como la aumentación o la disminución. También es importante la separación de dos frases latentes en relación, *antecedente–consecuente*, o complementariedad pospuesta, y la inversión del orden de dos frases semejantes (Bent y Drabkin, 1980). Para señalarlos, los hemos marcado en la partitura, bien por el contorno o por el relleno de figuras como un cuadrado, un círculo o un óvalo.

Cuando se marca el contorno y se rellena, y los colores de ambos no coinciden, significa que el color del contorno está asociado a una sección, siendo los colores del relleno relevantes, únicamente, dentro de esa sección. Por ejemplo, un motivo marcado con un contorno rojo, sea cuadrado, círculo u óvalo, y relleno de amarillo y, otro con un contorno azul y relleno también de amarillo, son completamente distintos. Éstos, pueden aparecer fuera de las secciones en las que se han creado.

Si el color del contorno es negro, significa que no se asocia a ninguna sección en particular. Por tanto, se usa el negro como color neutro. Las modificaciones que pueden sufrir los motivos se indican con las siguientes abreviaturas:

(i) Invertido.

Este tipo de motivo consiste en modificar la dirección del intervalo en cuestión: el ascendente se transforma en descendente y viceversa.

También se denomina movimiento contrario. Visualmente, parece el reflejo en un espejo.

(r) Retrógrado.

Es la lectura del motivo desde atrás hacia delante, bien de los sonidos, bien de la estructura rítmica o bien de los sonidos y estructura rítmica conjuntamente.

Referente a las **unidades temáticas**:

TP Tema Principal.

Es el motivo más importante en una composición determinada y, puede adoptar diferentes variantes, en función de la forma musical en la que dicho tema esté incluido.

TS Tema Secundario.

Es el que suele seguir al tema principal.

En cuanto al **ritmo**, hemos seguido el método de los pies métricos propuesto por Cooper y Meyer (2000), de los cuales, los más importantes, son los expuestos a continuación:

Yambo. U –

Combinación de débil y fuerte.

Anapesto. U U –

Débil, débil y fuerte.

Troqueo. – U

Fuerte y débil.

Dáctilo. – U U

Fuerte, débil y débil.

Anfíbraco. U – U

Débil, fuerte y débil.

Seguidamente, referido a la calificación de **acordes** o **tonalidades**:

M. Mayor

m. Menor

flam. Flamenco

Utilizamos las flechas para resaltar **progresiones armónicas** importantes o peculiares.

Para referirnos al **nombre de las notas musicales**, emplearemos las letras minúsculas:

do, do#, mi b , ...

En cuanto a la **descripción de acordes**, utilizamos las minúsculas seguidas de la calificación del acorde:

fa M., mi m., ...

En cambio, utilizamos las letras mayúsculas para referirnos a tonalidades, escribiendo la inicial del nombre de la tonalidad en dicho formato:

Mi M., La flamenco, Si eolio, ...

Cuando se trata de acordes que no ejercen ninguna función tonal, es decir, que están descontextualizados, recurrimos al cifrado americano:

A7maj, B^o, ...

Se emplea el **binomio compás / compases** cuando alguno de ellos hace referencia a una cantidad o similares:

El tema b dura tres compases, ...

Por otro lado, se emplea la abreviatura c., cuando ésta hace referencia a un punto concreto o un segmento:

c. 7, del c. 8 al 25, ...

En lo que respecta a la **partición estructural**, manejamos los siguientes criterios:

- Letras griegas para las partes: α , β , γ , ...
- Letras mayúsculas dentro de un recuadro para las secciones: \boxed{A} , \boxed{B} , \boxed{C} , ...
- Letras mayúsculas sin recuadro para las frases o subsecciones: A, B, C, ...
- Letras minúsculas, ordenadas de mayor a menor tamaño, y de una posición más alta a más baja, para las semifrases, segmentos, etc. Cada tamaño de letra indica un nivel estructural diferente y, en cada nivel, se empieza desde la "a". Por esta razón, es posible que haya muchas "a" sin tener nada que ver un tema o frase con otro, simplemente, es el primer elemento:

A b c
A B a B c a
 A b a B

- Para referirnos a una sección de una parte, empleamos los superíndices: α^A , β^C , ...

- Las relaciones binarias de antecedente–consecuente se marcan en los siguientes colores y abreviaturas:

ant. ————— cons. —————

- Tanto la introducción como la coda, nunca se consideran partes o secciones dentro de una obra. Por ello, siguiendo el criterio de Caplin (1998), se contemplan como secciones antes–del–inicio y después–del–final, respectivamente.

1.6. Estructura del trabajo.

Por lo que respecta a la organización de nuestra tesis, podemos decir que consta de nueve capítulos, siendo el primero la introducción y el último el anexo. Así pues, en dicho capítulo 1. Introducción, se asientan las bases de la investigación y en él:

- se justificarán las razones por las que hemos elegido este tema,
- los objetivos,
- el estado de la cuestión,
- la metodología y las técnicas aplicadas,
- la terminología y,
- por último, lo que tratamos en estas líneas: la estructura del trabajo.

A continuación, seguirán los restantes ocho capítulos, articulados en dos secciones:

1. La primera mitad, lleva por título: “Tendencias y creación en Eduardo López–Chavarri Marco”. Es la más amplia y comprende los capítulos 2, 3, 4 y 5. En ellos, nos ocuparemos de todo aquello que tiene que ver y / o está relacionado con su figura. Esta parte tiene un contenido más teórico, orientado al estudio global, contextual, histórico y cultural de la época en la que vivió, de su trayectoria personal y profesional. En ella, desglosaremos, rápidamente, el conjunto de su composición musical, de la que sólo profundizaremos en la parte pianística, que será tratada en la segunda mitad. Veremos, de igual forma, las influencias que recibió, los compositores que vivieron en su misma época, junto al repertorio musical pianístico, europeo y español. Además, también tendremos en

cuenta la difusión que ha tenido su composición y el posible efecto de su obra en los autores valencianos posteriores. Seguidamente, adelantamos brevemente, el contenido de estos cuatro capítulos:

En el primero, capítulo 2, titulado Contexto histórico, social, cultural y musical desde finales del siglo XIX a 1970, se estudia la importancia global que ejerce sobre el panorama cultural de su época. En el mismo, contextualizaremos histórica, social y culturalmente dicha época, en la que transcurre su vida, para situar, adecuadamente, su actividad musical. Por este motivo y, por sus constantes relaciones con diferentes instituciones y personalidades nacionales y extranjeras, expondremos el panorama general de la música, principalmente, en tres ubicaciones. Éstas, se centrarán tanto en Europa, en España y, por supuesto, en Valencia, que es donde, fundamentalmente, se llevó a cabo su quehacer. Así mismo, se estudiará el escenario musical en diferentes ubicaciones geográficas, que coinciden con su época compositiva, realizando un repaso por los ambientes culturales europeos, españoles y valencianos. Es, en este último lugar, donde trataremos la *Renaixença* valenciana y el origen de la Musicología. Aparte, nos detendremos algo más, para hacer referencia a la actividad musical en diferentes vertientes. Tales actividades serán:

- la enseñanza musical,
- las entidades culturales valencianas, tan vinculadas a nuestro autor,
- los principales géneros musicales y,
- relevantes escenarios, entre otros aspectos.

En el siguiente, capítulo 3, Eduardo López-Chavarri Marco (*1871–†1970): Trayectoria personal y artística. Relevancia de su correspondencia, se describen los primordiales aspectos personales y laborales de la vida del músico. Veremos, en éste, cómo su familia cobra gran importancia además de permitirnos comprender el desarrollo artístico de este polifacético autor. Se tratará, su variada vida laboral, en base a dos ejes principales:

- sus intereses por las numerosas actividades que desempeña: el ejercicio del derecho, la pintura, la literatura, la traducción de textos, pasando por su faceta de periodista y,

- sus ocupaciones propiamente musicales: docente, compositor, director, musicólogo, asesor musical, transcriptor, intérprete, conferenciante, crítico musical, organizador de eventos musicales, en la ciudad de Valencia y, fundador de formaciones musicales, entre otras.

Cabe mencionar, su pertenencia a diversos organismos culturales, distinciones y nombramientos recibidos, como también, el origen de su marquesado. Por último, seguiremos con un comentario, a modo de resumen, sobre el epistolario conservado, que respaldará y completará datos acerca de su biografía. Para este apartado final, nos apoyaremos en los dos volúmenes sobre el estudio de la correspondencia realizada por los doctores Díaz y Galbis.

El tercero, es el capítulo 4, que se titula Consideración de la obra de Eduardo López-Chavarri Marco: Difusión de su producción. Aquí, comenzaremos con la valoración que han hecho diferentes críticos, musicólogos e intérpretes, sobre su figura y su producción. Así mismo, citaremos algunas de sus obras publicadas, grabadas y / o estrenadas, que serán completadas por listados situados en el capítulo 9. Anexos. Posteriormente, nos referiremos a su legado musical, archivado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Dentro del mismo, será de especial relevancia su archivo personal, del que incrustaremos algunas imágenes, tanto en este capítulo como a lo largo de la tesis, para ilustrar lo que se vaya narrando. Además, reseñaremos la diseminación de su creación en otras trascendentes bibliotecas, ya sean valencianas, como españolas o europeas.

El último de esta parte, es el capítulo 5. Una visión del conjunto de su creación musical, excepto la parte pianística. Aportaciones musicales y extramusicales. Posible repercusión en los futuros creadores. Aquí, expondremos, de forma breve, la composición musical de nuestro autor, con excepción de la música pianística, que se reservará para el siguiente capítulo. A continuación, trataremos, los diferentes factores que han repercutido en la música de nuestro autor: ya sea por influencia de los compositores valencianos, más o menos contemporáneos a él, como por otros elementos musicales y extramusicales. Todas estas aportaciones, se encuentran presentes e inspiraron su composición musical: poesía, pintura, folclore, wagnerianismo..., entre otras. Igualmente, se

comentará la posible influencia de su música en compositores valencianos posteriores, especialmente, aquellos a los que nuestro maestro apoyó.

2. La segunda parte de este trabajo es de carácter más analítica. Lleva como enunciado “Estudio de la música para piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco”, y viene tratada en el extenso capítulo 6, Escenario pianístico europeo y español. Análisis de la música para piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco. Se iniciará, a modo de introducción, con el relato del ambiente pianístico en el que convivió nuestro autor, tanto en España como en Europa. Seguidamente, nos ocuparemos de la relevancia del piano en la creación musical del maestro, presentándose el resto de su composición localizada, en la que está presente el piano. Incluiremos, no sólo las composiciones completas y originales, que son las que serán analizadas, sino que se citarán las que no fueron acabadas y las adaptaciones que hizo para este género. La parte más importante desarrollará el comentario analítico pormenorizado de su producción pianística completa, dentro de su repertorio global, además de indicar algunos datos de cada una de las obras. Éstos, harán referencia, primordialmente, a la ficha de catalogación y ubicación de cada partitura objeto de análisis. Además, se detallarán otros aspectos que nos aclararán su lenguaje musical, como son los recursos, procedimientos, técnicas compositivas empleadas y el estilo pianístico de nuestro autor.

Por tanto, este amplio capítulo, representará el objetivo central de esta investigación. Y es que, sus producciones pianísticas carecen, hasta el momento actual, de un estudio analítico que permita situarlas y valorarlas, en su justa medida, dentro del contexto musical valenciano y español.

Este trabajo no se limitará al enunciado de las características de sus respectivas obras, sino que se verá complementado con ejemplos gráficos, extraídos de estas composiciones, con la finalidad de que el lector tenga referencias exactas de estos aspectos.

Siguiendo con el capítulo número 7, se procederá a realizar la exposición justificada y ordenada de las conclusiones obtenidas de todo el estudio teórico-práctico realizado, en el que se reflejará su aportación a la música valenciana y española del siglo XX.

El capítulo 8, corresponderá a la bibliografía consultada.

Tras todos estos capítulos, pasaríamos al último, el número 9, que es el dedicado a los anexos. En él, dentro de la sección de partituras, la parte más relevante, será el análisis de las composiciones pianísticas. Si bien, podremos encontrar sus dos obras pianísticas no editadas, que han sido pasadas al programa *Finale*. Se detallarán varios listados:

- repertorio que ha sido impreso,
- grabaciones efectuadas,
- relación de todas sus piezas musicales elaborada por los doctores que realizaron el estudio de la correspondencia y,
- abreviaturas que han sido utilizadas en las fichas *online* de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, referidas a su creación musical.

Igualmente, se podrá encontrar un apéndice documental que complementará la información desarrollada en todos los anteriores capítulos. Al considerar que es de suma importancia su álbum–libro manuscrito, *Vida de conferencias y conciertos*, confeccionado por él mismo, lo hemos introducido dentro de dicho apéndice. Este complemento documental, incluirá algunas crónicas propias, como la de la estancia de Ravel en Valencia y, la entrevista que le realizó a José Iturbi en París. Además, podremos leer noticias acerca de la trayectoria personal y profesional de Eduardo López–Chavarri Marco, realizadas por diferentes musicólogos y críticos, incluso una de ellas, por parte de su propio hijo. Se presentarán, entre otros, algunos de los homenajes, distinciones y nombramientos que recibió, escritos sobre su figura y sus creaciones, así como reseñas de su jubilación y muerte. Por último, en este punto, añadiremos la publicidad que se hizo, con motivo de la edición de los dos volúmenes de la *Correspondencia*, de nuestro autor, por parte de los musicólogos Díaz y Galbis. Es remarcable que, muchos de los diferentes apartados de que consta el anexo, son artículos que se han podido recopilar gracias a la prensa histórica de la Revista *Ritmo*.

El resto de apartados de este anexo, contará, entre otros, con diferentes datos acerca de:

- las principales publicaciones periódicas en las que participó,

- sus textos no musicales (que no son partituras), junto a opiniones de algunas figuras trascendentes sobre las mismas: obra musicológica, traducción de libros y producción literaria,

- los registros de algunas bibliotecas donde está su creación depositada, que no puede ser consultada de formas *online*: entre ellas, la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos y la del Instituto Valenciano de la Música (*CulturArts*).

- el resto del legado de la Familia López–Chavarri Andújar perteneciente a su mujer, Carmen Andújar Sotos, y a su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar, que se encuentra dentro de Archivos Personales,

- los libros escritos por su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar,

- listado de compositores españoles contemporáneos a nuestro protagonista.

Por último, comentar que habrá un listado de figuras, las cuales se encontrarán repartidas en los cuatro primeros capítulos de nuestra tesis y, especialmente, en el capítulo final, que corresponde a los anexos. Éstas, nos servirán para completar, visualmente, la información proporcionada en el texto a través de los diferentes capítulos. Así mismo, las mismas, corresponderán a fotografías, tanto de nuestro autor, sólo o acompañado por familiares, amigos, alumnos u otras personalidades, como de su mujer y su hijo. Igualmente, hallaremos imágenes con documentación relativa a:

- dedicatorias,

- traducciones,

- dibujos y caricaturas suyas,

- correspondencia que le fue enviada,

- artículos escritos por él mismo, si bien, firmadas con algunos de sus seudónimos,

- publicidad de casas editoriales,

- programas de conferencias ejecutadas por nuestro maestro,

- guiones de conciertos celebrados en el extranjero con interpretación de su repertorio,

- títulos y certificados personales y académicos,

- recibos diversos: asociación de la prensa, ilustre colegio de abogados...
- apuntes de sus programas docentes,
- programas de conciertos en el Teatro Real de Madrid, Teatro Principal de Valencia..,
- felicitaciones que recibió por los diversos nombramientos y distinciones que tuvo,
- manuscritos de discursos pronunciados por nuestro compositor,
- obras editadas y,
- otros variados documentos.

Es necesario indicar también que, gran parte de estas ilustraciones, han sido recabadas entre la importante documentación del archivo personal que está depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

**Parte I: TENDENCIAS Y CREACIÓN EN
EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI
MARCO.**

Capítulo 2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, CULTURAL Y MUSICAL DESDE FINALES DEL SIGLO XIX A 1970.

En este capítulo, no buscamos realizar un estudio detallado y exhaustivo³² de aspectos históricos, sociales, culturales ni tan siquiera de todos los pormenores musicales³³ de cada lugar que trataremos³⁴, como tampoco de los compositores que iremos citando en cada zona tratada³⁵, sino que pretendemos ofrecer una serie de datos generales, aunque fundamentales, que nos sirvan para describir el período que nos interesa, ya que entendemos que dicha minuciosidad escaparía de los objetivos trazados en esta tesis.

En las tres áreas a tratar, Europa, España y Valencia, se concentran casi la totalidad³⁶ de personalidades e instituciones con las que, a lo largo de su vida, se relacionó nuestro autor. Si bien es cierto que, tanto por el número como por la cantidad de funciones que desempeñó, su mayor actividad se centró en la zona de Valencia. Es por ello que, al abordar ésta y, comparada con la visión rápida con la que relatamos los otros dos territorios, ahondaremos en más aspectos por lo que precisaremos disgregar conceptos que serán examinados de forma separada e independiente para lo cual, destinaremos un mayor número de apartados.

Como ya hemos anunciado en el capítulo introductorio y, con algo más de profundidad veremos en el tercero, Eduardo López-Chavarri Marco, disfrutó de

³² Para tal fin, nos apoyaremos en datos generales sobre la política, la economía, la sociedad, la cultura, el pensamiento y el arte.

³³ Por razones obvias, nos extenderemos mucho más en la actividad musical del período desarrollada en Valencia.

³⁴ Las áreas que veremos serán: Europa, España y, más especialmente, nos ocuparemos de la actividad musical que se llevó a cabo en Valencia, que fue, principalmente, donde tuvieron lugar la mayor parte de las ocupaciones profesionales de Eduardo López-Chavarri Marco.

³⁵ Si bien, en el tercer capítulo, al hablar de su faceta como compositor, trataremos diferentes aspectos que se dieron en sus composiciones. Igualmente, dentro del capítulo 5, veremos la trayectoria de su música y de los creadores valencianos contemporáneos a nuestro autor, para observar las posibles influencias recibidas, como también los compositores posteriores a él, para advertir las transmitidas.

³⁶ Ya que también estuvo en contacto con personajes de diversas zonas de Latinoamérica, como Cuba, Méjico y Brasil, donde publicaba artículos musicológicos de forma continuada. Véase: capítulo 3, apartado 3.3. La singularidad de su epistolario y capítulo 9, apartado 9.4. Listado de las principales publicaciones periódicas en las que colaboró.

una vida activa y continuada, desempeñando infinidad de funciones que no cesaron, pese a la longevidad que alcanzó. Por ese motivo, la etapa que estudiaremos, recogerá este aspecto y abarcará desde sus inicios, en su juventud, hasta prácticamente su muerte. Ciertamente, es un período histórico relativamente extenso, desde finales del siglo XIX hasta 1970. Esto nos servirá para entender, de manera óptima, la época y las circunstancias que le rodearon, y que pudieron influir, especialmente, en su obra musical, para así poder comprender mejor la evolución en su composición pianística y poder evaluar sus posibles efectos. En este sentido, veremos que por su dilatada supervivencia, coexistió con muchas tendencias artísticas en el siglo XX, aunque sólo participaría en algunas de ellas. Si bien, como veremos, a España no llegaron todas esas corrientes artísticas que se fueron sucediendo en Europa de forma veloz y, las que sí vinieron, lo hicieron con cierta demora, respecto al momento histórico de su aparición en diferentes países europeos.

Por último, mencionar que, los aspectos coincidentes en los tres lugares objeto de nuestra investigación, no se volverán nuevamente a exponer, simplemente, se indicarán los datos para remitir al lector a dicha explicación primera.

2.1. EUROPA.

2.1.1. Aspectos generales en la transición del siglo XIX al XX hasta 1970.

A partir de 1890, se dieron una serie de avances, conflictos y cambios, ocasionando la configuración de la Europa Occidental moderna, reorganizada, según las variaciones acaecidas a lo largo del siglo XIX. Tales luchas, llegaron a provocar la Primera Guerra Mundial (1914), con importantes consecuencias para los países combatientes. Aunque, igualmente, con efectos sobre un gran número de países.

Los principales sucesos que, fundamentalmente, impulsan el progreso político, económico, social y cultural en Europa, durante el siglo XIX, los podemos concretar en los siguientes puntos:

1. Abolición del absolutismo monárquico y consolidación de nuevas estructuras gubernamentales: monarquías parlamentarias o repúblicas modernas.

A lo largo del siglo XIX, se había estado preparando el terreno con las llamadas “oleadas revolucionarias burguesas”, ocurridas en 1820, 1830, 1848–1849 y 1868. Aunque, si bien es cierto que, el inicio de este giro, se suele situar en 1789, con la Revolución Francesa³⁷, que provocó, poco tiempo más tarde, el fin de la monarquía absolutista borbónica francesa. De hecho, el rey Luis XVI, es ajusticiado en 1793, significando la liquidación del régimen absolutista en Francia. En la vertiente militar, Napoleón Bonaparte (*Ajaccio, 1769–†Santa Elena, 1821)³⁸, se encargó de establecer la supremacía de Francia en casi toda Europa.

2. Amplios progresos sociales y económicos debido a diversos factores, aunque, principalmente, por la revolución comercial, financiera e industrial.

Se inició en la segunda mitad del siglo XVIII en el Reino Unido y fue el proceso de transformación económica, social y tecnológica que se extendió unas décadas después a gran parte de Europa Occidental y Norteamérica, y concluyó entre 1820 y 1840.

Fue consecuencia directa del utilitarismo ilustrado y de los grandes e importantes avances filosóficos y científicos realizados durante el siglo XVIII. Sus repercusiones modificaron la férrea sociedad europea, originando los siguientes efectos:

³⁷ Fue un conflicto social y político, con diversos períodos de violencia, que convulsionó Francia y otras naciones de Europa que enfrentaban a partidarios y opositores del sistema conocido como Antiguo Régimen. Se inició con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional en 1789 y finalizó con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte en 1799.

³⁸ Fue un militar y gobernante francés, general republicano durante la Revolución y el Directorio, artífice del golpe de estado que lo convirtió en primer cónsul de la República, cónsul vitalicio y emperador de Francia, en 1804. Durante cerca de algo más de una década, tomó el control de casi toda Europa Occidental y Central mediante una serie de conquistas y alianzas, y sólo tras su derrota en la batalla de las Naciones, se vio obligado a abdicar unos meses más tarde. Napoleón es considerado como uno de los mayores genios militares de la historia, habiendo comandado campañas bélicas muy exitosas, aunque con ciertas derrotas igualmente estrepitosas.

- variaciones en los procesos de fabricación gracias al advenimiento de la industria moderna: en los antiguos oficios se introducen procedimientos técnicos que no se empleaban hasta entonces, y se crean factorías especializadas que colaborarán entre ellas, dando lugar a la industrialización y, más adelante, al maquinismo.
- expansión comercial: las mejoras en los procesos de fabricación influyen en la producción, aumentándola. El mayor beneficio económico obtenido, origina un crecimiento y consolidación en las redes de comunicación entre los diferentes países, reformas arancelarias que salvaguarden el producto autóctono y la constitución de nuevas relaciones políticas.
- ampliación de la actividad bancaria: es la época en la que surgen los importantes bancos europeos.
- enriquecimiento económico de los países más industrializados en detrimento de los no industrializados: esto incrementa los problemas entre los diferentes estados europeos, como también entre las variadas clases sociales, instando la llegada de las organizaciones sindicales, anarquismo, comunismo, socialismo...

Con la llegada de la Revolución Francesa, la estructura de la sociedad occidental, que favorecía a determinadas clases sociales, nobleza y clero, se tambaleó.

Las industrias más modernizadas, fueron situándose alrededor de las ciudades más pobladas. Esto hizo que hubiera un desarrollo de las mismas, atrayendo a la población rural, que dejó el campo para trabajar en la ciudad, con lo que la población europea pasó de una ordenación social antigua a otra más moderna, atendiendo a los siguientes parámetros:

- nueva distribución demográfica: los habitantes del campo emigran hacia las grandes urbes,
- apogeo de la burguesía: esta clase social, dedicada, fundamentalmente, al pequeño comercio, se enriquecerá al tener que abastecer a una gran cantidad de nuevos ciudadanos de los municipios,
- variaciones en la organización general de la sociedad con la aparición de las nuevas agrupaciones sociales: la clase dominante la integra la alta

burguesía, la trabajadora, la forma la población urbana obrera y agraria, y la clase media, que está compuesta por la burguesía trabajadora, se encargará de los grandes cambios sociales del siglo XIX,

- nacimiento del movimiento obrero: la clase social más baja de la nueva sociedad industrializada la conforma el proletariado, que realizará fuertes protestas, iniciándose las mismas, a mediados del siglo XIX, por conseguir una mejor situación socioeconómica. A partir de 1864, empezará a ostentar funciones políticas y,

- contaremos con los avances de la medicina, la ciencia en general y, el desarrollo tecnológico. La tecnología se desarrolló rápidamente: la comunicación, el transporte, la difusión de la educación, el empleo del método científico y las inversiones en investigación contribuyeron al avance de la ciencia y tecnología moderna. La radiocomunicación, el radar y la grabación de sonido fueron tecnologías clave que allanaron el camino a la invención del teléfono, el fax y el almacenamiento magnético de datos. Aunque también se dio, un período de recesión. Durante los años 30, se desató una crisis económica global que ocasionó el derrumbamiento de las economías mundiales: “La Gran Depresión”.

3. Surgimiento de nuevas naciones, especialmente, por la unificación de Alemania e Italia, y el restablecimiento de vínculos entre naciones. Las cuestiones más importantes acaecidas en Europa, en esta vertiente socio-política, son:

- las dos guerras mundiales: la Primera Guerra Mundial, entre los años 1914–1918 y, la Segunda Guerra Mundial, que transcurrió durante 1939–1945.

- la guerra civil española: 1936–1939,

- el movimiento feminista, que fue el conjunto de movimientos políticos, culturales y económicos cuyo objetivo era la igualdad de derechos entre hombres y mujeres,

- el fin de la esclavitud en los países desarrollados,

- la liberación de la mujer en la mayor parte de los países,

- la crisis y despotismos humanos en forma de regímenes totalitarios, que exaltan la figura de un personaje que tiene un poder ilimitado, alcanzando todos los ámbitos y se manifiesta a través de la autoridad ejercida jerárquicamente,

- el genocidio, que es el exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, de religión o de política y, el etnocidio, que es la destrucción de la cultura de un pueblo,

- las políticas de exclusión social, que son la falta de participación de segmentos de la población en la vida social, económica y cultural de sus respectivas sociedades,

- la generalización del desempleo y de la pobreza,

- el florecimiento del Nacionalismo,

- la unificación de Alemania e Italia en 1871,

- los cambios en la supremacía política europea,

- la modificación del concepto de colonialismo, que es la situación en la que un país rige o domina a otro. Con esto, se presentará el imperialismo, siendo la actitud o forma de actuación política basada en dominar otras tierras y comunidades usando el poder militar o económico,

- el empeoramiento de las desigualdades en cuanto al desarrollo social, económico y tecnológico, además de la distribución de la riqueza entre los países, y las grandes diferencias en la calidad de vida de los habitantes de las distintas regiones del mundo y,

- en los últimos años del siglo, substancialmente, a partir de 1889–1891, con el derrumbe de los regímenes colectivistas de Europa, en oposición al individualismo, se inició el fenómeno de la globalización o mundialización. Éste es el proceso económico, tecnológico, social y cultural, a escala planetaria, que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo uniendo sus mercados, sociedades y culturas, a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que les dan un carácter global.

4. Diversificación en las tendencias artísticas desde finales del siglo XIX.

En esta sección, trataremos diferentes movimientos que se dan en el ámbito cultural, excepto la vertiente musical, que se abordará en el siguiente apartado, véase: 2.1.2. Evolución de la composición musical durante los siglos XIX y XX.

En la primera mitad del siglo XIX, la estética romántica es la principal preferencia que se extiende a todos los países europeos. A partir de esa fecha,

sufrirá un declive derivando al realismo³⁹ y, en el último tercio del siglo XIX, al naturalismo⁴⁰, conviviendo con una gran cantidad de movimientos: el llamado vanguardismo⁴¹, que aglutinó diferentes tendencias, estilos e “ismos”⁴², anteriores a la Segunda Guerra Mundial: simbolismo⁴³, modernismo, impresionismo, cubismo⁴⁴, expresionismo⁴⁵, fauvismo⁴⁶, surrealismo⁴⁷, dodecafonismo, neoclasicismo, atonalismo, dadaísmo⁴⁸, futurismo, formalismo⁴⁹...

³⁹ Corriente estética que supuso una ruptura con el Romanticismo, tanto en los aspectos ideológicos como en los formales, en la segunda mitad del siglo XIX.

⁴⁰ Estilo artístico, sobre todo literario, emparentado con el realismo, basado en reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares.

⁴¹ Movimiento literario surgido a principios del siglo XX en Europa. Se manifestó en diferentes –ismos o propuestas. Entre sus características destacan el comienzo de la escritura en verso libre (ruptura con la métrica y rima del romanticismo), la alteración de las convenciones ortográficas (puntuación, barbarismos, etc) y la exploración de las palabras (las descompusieron y volvieron a juntar para darles otros posibles sentidos), entre otras.

⁴² Algunos de estos pensamientos que también se dieron en la música, serán tratados en el siguiente apartado.

⁴³ Fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX, originado en Francia y en Bélgica. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar, y el poeta debe para ello trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles.

⁴⁴ Movimiento artístico desarrollado entre 1907 y 1914, nacido en Francia. Es una tendencia esencial, pues da pie al resto de las vanguardias europeas del siglo XX. No se trata de un *ismo* más, sino de la ruptura definitiva con la pintura tradicional.

⁴⁵ Movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX, que se plasmó en un gran número de campos: artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía... Su primera manifestación fue en el terreno de la pintura, coincidiendo en el tiempo con la aparición del fauvismo francés, hecho que los convirtió en los primeros exponentes de las llamadas “vanguardias históricas”. Más que un estilo con características propias comunes, fue un movimiento heterogéneo, una actitud y una forma de entender el arte que aglutinó a diversos artistas de tendencias muy diversas y diferente formación y nivel intelectual. Surgió como reacción al impresionismo, los expresionistas defendían un arte más personal e intuitivo.

⁴⁶ Movimiento pictórico francés caracterizado por un empleo libre y provocativo del color. Su nombre procede del calificativo *fauve*, fiera en español.

⁴⁷ Fue uno de los movimientos de Vanguardia más importantes en Cataluña, sobretodo en el ámbito de la pintura. Se basaba en los estudios del psicólogo Sigmund Freud sobre el inconsciente humano. Lo irreal era más interesante que la misma realidad.

⁴⁸ Movimiento vanguardista (1916–1925) caracterizado por su oposición a cualquier tipo de organización: al arte, a la política, a las convenciones y a las ideologías tradicionales. Incluso, siendo coherentes a su carácter, llegaron a enfrentarse a ellos mismos, acabando con el movimiento.

⁴⁹ Se le da preponderancia a las calidades puramente formales de la obra; es decir, aquellos elementos visuales que le dan figura: la forma, la composición, los colores o la estructura.

Estas corrientes, podían llegar a cambiar según los países de origen de cada una. Sin embargo, la necesidad de cambiar el arte era la misma y, en todas estas tendencias se reflejan las ideas de Freud, Nietzsche, Einstein, y su nueva “concepción del mundo”, buscando una revolución artística.

Muchos escritores y artistas adoptaron una actitud destructiva, no buscaban crear nada nuevo, sino que su propósito era quitar del camino lo que estorbaba o se oponía a sus pensamientos, y romper con todo lo heredado del siglo XIX, siendo éste el objetivo del pensamiento y la cultura del siglo XX.

Así, en el plano cultural observamos, trascendentalmente que:

- el cine se convierte en un medio masivo y en una gran industria, influyendo en la moda y la música,
- el *jazz* alcanza su apogeo entre 1920 y 1960,
- el *rock and roll* surge como estilo musical y alcanza un gran desarrollo desde mediados de siglo,
- el racionalismo arquitectónico florece como escuela propia y,
- se produce el *boom* latinoamericano de la literatura, con estilos propios, tales como el realismo mágico⁵⁰ y,
- en cuanto a la ideología, en Europa dominaron, principalmente, tres tendencias: el krausismo, el positivismo y el darwinismo.

El **krausismo**, de origen alemán, fue formulado por Christian Krause y Heinrich Ahrens. Proponía un modelo nuevo de pensamiento basado en la razón, la conciencia, la disciplina, la tolerancia, la europeización y el anticlericalismo que se apoyaba en:

- la primacía de la razón,
- la defensa de la libertad de conciencia,
- el culto a las ciencias experimentales,
- liberalismo, tolerancia y moral austera,

⁵⁰ Movimiento literario de mediados del siglo XX que se define como una preocupación estilística con interés por mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. No es una expresión literaria mágica: su finalidad no es suscitar emociones sino, más bien, expresarlas, y es, una actitud frente a la realidad. El realismo mágico comparte características con el realismo épico, como la pretensión de dar verosimilitud interna a lo fantástico e irreal, a diferencia de la actitud nihilista asumida originalmente por las vanguardias como el surrealismo.

- importancia de la disciplina y del cumplimiento del deber individual,
- optimismo en la naturaleza humana,
- anticlericalismo y espiritualismo, de carácter místico–panteísta, que condujo a buscar la presencia de Dios en la naturaleza, la más auténtica manifestación divina.

En cuanto al **positivismo** (Giddens 1974), de origen francés, defendía un monismo metodológico, que es la teoría que afirma que hay un solo método aplicable en todas las ciencias. Surgió en Francia a principios del siglo XIX, y se extendió y desarrolló por el resto de Europa en la segunda mitad del siglo XIX. La explicación científica ha de tener la misma forma en cualquier ciencia si se aspira a ser ciencia, específicamente, el método de estudio de las ciencias físico–naturales. A su vez, el objetivo del conocimiento para el positivismo es explicar, causalmente, los fenómenos por medio de leyes generales y universales, lo que le lleva a considerar a la razón como medio para otros fines (razón instrumental). La forma que tiene de conocer es inductiva, despreciando la creación de teorías a partir de principios que no han sido percibidos objetivamente. En metodología histórica, el positivismo prima, fundamentalmente, las pruebas documentadas, minusvalorando las interpretaciones generales, por lo que los trabajos de esta naturaleza suelen tener excesiva acumulación documental y escasa síntesis interpretativa.

En tercer lugar, el **darwinismo**, presenta la evolución de las especies, aspecto que chocó con el colectivo eclesiástico. En 1877, Darwin fue nombrado profesor numerario de la Institución Libre de Enseñanza. El darwinismo no es sinónimo de evolucionismo, este último es anterior a Charles Darwin: las teorías darwinistas son evolucionistas, pero su aportación clave es el concepto de selección natural, considerado determinante para explicar la causa de la evolución y que en su posterior desarrollo, con numerosas aportaciones y correcciones, permitirá la formulación de la teoría de la evolución actual o síntesis evolutiva moderna.

2.1.2. Evolución de la composición musical durante los siglos XIX y XX.

Al igual que en otras parcelas del arte, la música clásica, vivió y estuvo influenciada por esta misma sucesión de estilos. Los movimientos del impresionismo, el expresionismo y el verismo⁵¹ deben mucho a las ideas románticas. Incluso subsiste cierto romanticismo reprimido en la obra de un compositor tan antirromántico como Stravinsky, mientras que un romanticismo más abierto ha guiado las ideas de compositores tan cercanos a la música del siglo XX como Leo Janáček y Béla Bartók, sin olvidar el pleno romanticismo del único gran compositor inglés de la época, Edward Elgar.

Esta sección referida a Europa, será dividida en dos partes: la primera, antecedentes y transición al siglo XX y, la segunda, modernismo hasta, aproximadamente, el año de la muerte de nuestro autor, 1970, al igual que ocurrirá más adelante en los apartados concernientes a España y Valencia.

2.1.2.1. Antecedentes y transición al siglo XX (1880–1910).

Como ya hemos comentado en el subapartado anterior, desde finales del siglo XIX, las ideas y las corrientes estéticas fueron muy diversas y se sucedieron a un ritmo vertiginoso, no siendo la música, ajena a toda esta ideología renovadora. Así pues, surgen unas tendencias que suponen una reacción violenta contra el pasado, y muchos compositores utilizan lenguajes personales totalmente rupturistas.

Todo esto, partió con los movimientos vigentes a finales del siglo XIX, tales como el estilo romántico tardío y el postromántico de Sergéi Rajmáninov, Gustav Mahler y Richard Strauss, además del impresionismo de Claude Debussy, Maurice Ravel, entre otros.

La descomposición del concepto tonal fue un proceso lento que se fue gestando a lo largo del siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad, porque los compositores del Romanticismo se fueron alejando del equilibrio, la simetría y la estabilidad tonal del período clásico con la utilización, cada vez más, de la

⁵¹ Tradición operística post-romántica italiana, asociada a compositores tales como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo y Giacomo Puccini, quienes defendían traer el naturalismo de escritores como Émile Zola y Henrik Ibsen a la ópera.

armonía alterada y las disonancias, entre otros recursos. La tonalidad llegó a tal punto de congestión, que los músicos buscaron nuevos sistemas de expresión, perdiendo la unidad técnica y estilística al no existir un lenguaje único, asumiendo protagonismo el ritmo. En esta etapa se experimentará y los compositores buscarán llamar la atención del espectador.

En las siguientes líneas, expondremos rápidamente, algunos de los principales movimientos que fueron sucediéndose a lo largo de la época a tratar.

En primer lugar, nos fijamos en el **Nacionalismo**. Además de ser una era en la que se ensalzaba la identidad personal, también se descubría la afinidad nacional. En algunos países, el nacionalismo musical fue un movimiento paralelo a las luchas por la liberación política. En otros, supuso la lucha por independizarse frente a la supremacía de la música extranjera. Compositores–pianistas como Liszt o Chopin, eran capaces de convertir las danzas húngaras o polacas en obras de concierto llenas de virtuosismos.

En música, tuvo que ver con la utilización de materiales que son reconocibles como nacionales o regionales: el uso directo de la música folclórica y de melodías, ritmos y armonías inspirados por la misma.

Sin embargo, fue la ópera, el medio que permitió la expresión artística más completa del individualismo nacional, gracias al uso de un lenguaje particular y una música folclórica que sabía utilizar la historia, la mitología y las leyendas locales. Desde Italia, el país donde había nacido la ópera, este género musical se difundió por toda Europa, para ser aprendida y luego rechazada, en favor de procedimientos nacionalistas.

Además, está relacionado con el estilo del Romanticismo y Postromanticismo⁵², desde mitades del siglo XIX hasta mediados del XX, al cual se le incorporan elementos locales o folclóricos, si bien existen evidencias del nacionalismo desde inicios del siglo XVIII. Históricamente, el nacionalismo

⁵² La armonía fue, principalmente, tonal, y los agrupamientos instrumentales tradicionales, como la orquesta o el cuarteto de cuerdas, se mantuvieron como los más usuales. Los músicos más representativos de este movimiento fueron Gustav Mahler, Richard Strauss y Sergey Rachmaninov, si bien, muchos de los grandes compositores modernistas comenzaron sus carreras en este estilo: Bela Bartók, Igor Stravinsky y Arnold Shoenberg.

musical del siglo XIX ha sido considerado como una reacción contra el dominio de la música romántica alemana.

Otra característica en la evolución al siglo XX, fue la **influencia de Richard Wagner (*1813–†1883)**⁵³. Creó la melodía infinita⁵⁴, en la que ya no existe una verdadera “tónica” alrededor de la cual giren las demás notas. Así, el proceso de desintegración de la tonalidad es un hecho, al que también contribuyeron los intensos cromatismos y tensiones armónico–disonantes de Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Reger y de Alexander Scriabin, entre otros.

Puede considerarse a Wagner como el artista culminante del romanticismo en la música. Utilizó todos los recursos de ese estilo para sus ideas y doctrinas, tomando lo que necesitaba para elaborar un lenguaje de una sutileza, riqueza intelectual e intensidad emocional incomparables.

Había wagnerianos en todos los rincones de Europa. Ningún compositor se ha visto libre de su influencia aunque, en ocasiones, tomara la forma de una respuesta violenta y apasionada. Incluso los compositores alemanes que dieron nueva vida a la sinfonía estuvieron bajo su influencia. Las cuatro sinfonías de Johannes Brahms, en su día, considerado como la antítesis de Wagner, utilizan una forma de variación temática en desarrollo. Bruckner era un confeso devoto suyo, y, por su parte, Mahler, escribió obras en las que la voz era, finalmente, readmitida en la sinfonía.

A finales del siglo XIX llegamos al **Impresionismo** que surge con Erik Satie, Claude Debussy y Maurice Ravel, como reacción en contra del Romanticismo y del Wagnerianismo. El movimiento, influido por los pintores y poetas impresionistas franceses, acentúa el color tímbrico, concediéndole a éste una importancia crucial, y el humor, en vez de las estructuras formales tales como la sonata y la sinfonía.

⁵³ Compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical del Romanticismo. Destacan principalmente sus óperas, calificadas como “dramas musicales” por el propio compositor, en las que, a diferencia de otros compositores, asumió también el libreto y la escenografía.

⁵⁴ Wagner desarrolló su “melodía infinita”, donde cada detalle musical tiene una importancia fundamental dentro de la obra y que, junto con el *Leitmotiv*, fueron dos de las características más importantes de la música del compositor.

La música impresionista, desligada de las reglas tradicionales de la armonía, confiere al acorde un valor y peso por sí mismo, sin necesidad de resolución, y busca, ante todo, el concepto de sonoridad. Es una estética, haciendo un paralelismo con la pintura impresionista, de vaguedad atmosférica, refinamiento, luz y color. Este estilo se extenderá hasta las dos primeras décadas del siglo XX.

Debussy, que también era crítico musical, enfocó el impresionismo como oposición tanto al interés formal del Clasicismo como del Romanticismo. Para la consecución de este fin, este compositor combinó elementos innovadores y tradicionales. Por una parte, utilizó la escala de tonos enteros e intervalos complejos que, hasta ese momento no se habían utilizado, desde la novena en adelante. También recurrió a los intervalos de cuarta y quinta paralelas propios de la música medieval. La música impresionista francesa continuó su evolución en la obra de Maurice Ravel. Otros compositores de esta escuela en Francia fueron Paul Dukas, Gabriel Fauré y Albert Roussel. También influyó, fuertemente, en los compositores españoles como Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Enrique Granados y nuestro autor, Eduardo López-Chavarri Marco, quienes le dieron un toque nacional al estilo.

2.1.2.2. Modernismo (1910–1970).

Se da el nombre de modernismo a una serie de movimientos basados en el concepto de que, siendo el siglo XX una época de fundamentales cambios sociales y tecnológicos, el arte debe adoptar y desarrollar estos principios como fundamento estético. El modernismo toma el espíritu progresista de fines del siglo XIX y su apego por el rigor del avance tecnológico, por lo que lo despega de las normas y formalismos de la tradición. De esta manera, su característica principal es la pluralidad del lenguaje, entendiendo que ningún lenguaje musical en particular, asumía una posición dominante. Así, este movimiento, representó la globalidad de tendencias artísticas que querían romper con el siglo XIX, defendiendo un programa de renovación y regeneración a través del arte.

El proceso que se va gestionando y da lugar a la nueva música del siglo XX cuenta con un número de compositores que fragmentan las reglas establecidas y que, principalmente, se producen en: Francia, Alemania, Rusia y, fuera de Europa, Estados Unidos.

A principios del siglo XX, la influencia del romanticismo alemán, en primer lugar, de Brahms y Wagner, va perdiéndose y una gran cantidad de compositores se inclinan por escribir en otros lenguajes. Así sucede con la llamada *Escuela Vienesa*, integrada por Arnold Schönberg y sus dos discípulos, Anton Webern y Alban Berg.

El pensamiento de estos pioneros de la nueva estética musical, surgía como reacción al romanticismo y al postromanticismo, y hallaría en el primer cuarto del siglo pasado, dos figuras decisivas: por una parte, Igor Stravinsky, seguidor de la tonalidad, aferrado a una tradición renovada pero de corte audible y, por otra, el citado Arnold Schönberg, defensor de la atonalidad, verdadero exponente de la modernidad y de la auténtica vanguardia.

Técnicamente hablando, el modernismo musical tiene tres características principales que lo distinguen de los períodos anteriores:

- la expansión o abandono de la tonalidad,
- el uso de las técnicas extendidas. La utilización de éstas por los compositores, no se limita a la música contemporánea. Por ejemplo, Héctor Berlioz utilizó el *col legno* en su *Sinfonía fantástica*. Además, trasciende las escuelas compositivas y los estilos. No obstante, el uso de las mismas, es menos frecuente en el período de la práctica común (c. 1600–1900), que en la música académica del siglo XX. También están presentes en la música popular y,
- la incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición.

Para Gotzon Aulestia (1998: 3–4), serán cinco autores de comienzos del siglo XX: Debussy, Ravel (vistos en la sección anterior), Bartók, Stravinsky y Schönberg, los que dirijan el rumbo de la composición, dando lugar a las corrientes más importantes, que serán tratadas en este apartado:

El lenguaje musical de comienzos del siglo XX sufre una lenta erosión de los principios fundamentales que han sostenido su discurso durante varias centurias. La implantación progresiva de cromatismo desplaza la tonalidad y su orden jerárquico de la subordinación armónica. Este desplazamiento se realiza, a veces, mediante

ejemplares esfuerzos de originalidad e intuición, otras, por vía de la sistematización y la lógica... Todas las corrientes, sin embargo, pretenden implantar un nuevo orden sobre el asentamiento de dos nuevas categorías: politonalidad o atonalidad. Aunque agotables y perecederas, ambas prácticas tuvieron una gran influencia en la ruptura y el abandono de la tonalidad.

A partir de 1910, se tomó diversos caminos de alejamiento del sistema tonal que ya venían observándose desde finales del siglo pasado con un uso cada vez más extendido del cromatismo.

En la segunda década del siglo, la forma y lugar que había ocupado la música durante los pasados tres siglos en la sociedad, cambiaron para siempre con la irrupción del modernismo musical. Esto dio fin al período de la práctica común, pasando a una nueva era musical de constante búsqueda de lo original, que rompiese, permanentemente, con la tradición. Se generó, entonces, una enorme diversidad de géneros y movimientos de difícil categorización y definición.

Así pues, con el modernismo se dio paso al atonalismo y la experimentación, llegando a mundos sonoros tan distantes y diversos como el primitivismo de Igor Stravinsky y Bela Bartók, el dodecafonismo de Arnold Schoenberg, el neoclasicismo de Dimitri Shostakovich y Sergéi Prokófiev, la música concreta de Pierre Schaeffer y Edgar Varèse, el serialismo integral de Olivier Messiaen, Pierrer Boulez, y Luciano Berio, la música aleatoria de John Cage, el experimentalismo de Karlheinz Stpckhausen, la micropolifonía de György Ligeti y Krzysztof Penderecki, o la repetición de notas de los compositores minimalistas como Steve Reich y Philip Glass, y un sin número de movimientos y compositores que se movían en nuevos estilos de forma simultánea.

Seguidamente, haremos un rápido repaso de los principales estilos que se suceden a lo largo de este período.

El Futurismo fue uno de los movimientos iniciales de vanguardia en la Europa del siglo XX. Esta corriente artística fue fundada en Italia por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien redacta el *Manifiesto Futurista*, y lo publica el 20 de febrero de 1909 en el diario *Le Figaro* de París.

Su nombre viene dado por la voluntad de abandonar toda relación con la tradición del pasado e innovar con nuevas técnicas artísticas buscando, por tanto,

la ruptura con las tradiciones artísticas anteriores y los signos convencionales de la historia del arte.

Intentó enaltecer la vida contemporánea por medio de dos temas principales: la máquina y el movimiento. El futurismo recurría a cualquier medio de expresión; artes plásticas, arquitectura, poesía, publicidad, moda, cine y música, con el fin de construir de nuevo el perfil del mundo.

Los primeros trabajos futuristas en la esfera musical comenzaron en 1910, el mismo año en que se firma el *Manifiesto de los músicos futuristas*. Los principales compositores futuristas fueron los italianos Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo. Este último, concibe en este manifiesto *El arte de los ruidos*, de 1913, como una consecuencia a los estudios previamente realizados, por Pratella. La “música de ruidos” fue, posteriormente, incorporada a las *performances*, como música de fondo o como una especie de partitura o guía para los movimientos de los intérpretes. Además, inventó una máquina de ruido llamada *Intonarumori* o “entonador de ruidos”, que fue, duramente criticada, en su época. Entre sus obras más significativas destaca *Los Relámpagos*, de 1910.

Russolo fue el antecedente de la música concreta, un lenguaje sonoro en el cual se utilizaba cualquier sonido, fuese producido por la naturaleza o por la técnica. Se conoce como técnica gutural, ya fuese con palabras o con un lenguaje inarticulado.

En la música europea, la **crisis de la tonalidad y el atonalismo** tuvo los primeros antecedentes sin centro tonal en la figura de Franz Liszt, con su *Bagatella sin tonalidad* de 1885. Esta crisis se generó a partir del uso, cada vez más frecuente, de acordes ambiguos, inflexiones armónicas menos probables, y las inflexiones melódicas y rítmicas más inusuales posibles dentro de la música tonal, al igual que:

- la distinción entre lo excepcional y lo normal se hizo confusa, y como resultado, se produjo una disolución concomitante de los enlaces sintácticos a través de los cuales los tonos y armonías habían sido relacionados entre sí;
- las conexiones entre las armonías eran inciertas;

- las relaciones y sus consecuencias se volvieron tan tenues que apenas funcionaban en absoluto y,
- las probabilidades del sistema tonal se habían vuelto demasiado oscuras, acercándose a una uniformidad que proporcionan pocas guías para la composición o la escucha.

A principios del siglo XX compositores como Claude Debussy, Aleksandr Skiabin, Béla Bartók, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev, Carl Ruggles, Igor Stravinsky y Edgard Varèse, escribieron música que se ha definido, total o parcialmente, como atonal.

De esta forma, Aleksandr Skiabin realizó un particular estilo de impresionismo y atonalidad. Además, fue famoso por la utilización de su acorde místico, compuesto por cuartas y tritonos, muy alejado de los habituales acordes de tríada formados por intervalos de tercera.

La primera fase del atonalismo (antecesora del dodecafonismo), conocida como "atonalidad libre" o "cromatismo libre", implicó un intento consciente de evitar la armonía diatónica tradicional.

Las obras más importantes de este período son la ópera *Wozzeck* (1917-1922) de Alban Berg y *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg.

En el primer período de piezas libremente atonales de Schoenberg (de 1908 a 1923), las notas individuales pueden “funcionar como elementos fundamentales, para permitir la superposición de estados de una célula básica o la interconexión de dos o más células básicas”.

Otros compositores combinaron la música popular con la aglutinación o politonalidad, extremas disonancias, y una complejidad rítmica en apariencia inejecutable.

El **Primitivismo** fue un movimiento de las artes que pretendía rescatar el folclore más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno. Similar al nacionalismo en su afán por recuperar lo local, el primitivismo incorporó además métricas y acentuaciones irregulares, un mayor uso de la percusión y otros timbres, escalas modales, y armonía politonal y atonal.

En este estilo, destacaron el ruso Igor Stravinsky y el húngaro Bela Bartók, aunque la obra de ambos sobrepasa con creces la denominación “primitivista”.

El primero de los períodos estilísticos mayores de Stravinsky fue inaugurado por los tres ballets que compuso para Diáguilev. Estos ballets tienen varias características compartidas: están hechos para ser interpretados por orquestas sumamente grandes, los temas y motivos argumentales se basan en el folclore ruso y llevan la marca de Rimski-Kórsakov, tanto en su desarrollo como en su instrumentación. Aunque es en el tercer ballet, *La consagración de la primavera* (1913), el que generalmente es considerado la apoteosis de su “Período Primitivista Ruso”. Aquí, el compositor utiliza la brutalidad de la Rusia pagana, reflejando estos sentimientos en la agresiva interpretación, armonía politonal y ritmos abruptos que aparecen a lo largo del trabajo.

Béla Bartók (*1881–†1945), fue el creador de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología. Gracias a sus investigaciones, creó numerosas obras basadas en el folclore europeo, desarrollando un estilo muy personal e innovador. A partir de 1905, profundiza sus conocimientos en la música tradicional y las canciones folclóricas magiares, en sintonía con el auge de los movimientos nacionalistas. Toma conciencia de la necesidad de preservar la memoria musical tradicional de su país. Junto con Zoltán Kodály, comenzó a recorrer los pueblos de Hungría y Rumanía, para recoger miles de melodías y canciones que transcribieron y grabaron con un gramófono. Esa labor de recolección, la extendieron en varias zonas de Europa central y Turquía. Anteriormente, se pensaba que la música folclórica húngara se basaba en melodías zingaras. Sin embargo, Bartók descubrió que las antiguas melodías húngaras se basaban en escalas pentatónicas, al igual que la música asiática o la de Siberia. Nunca habló de su técnica compositiva, sino que ha sido el musicólogo húngaro Ernő Lendvai quien dedicó gran parte de su vida a descubrir las bases de este sistema. Según Lendvai, la música de Bartók está basada, en gran parte, en sus investigaciones con el folclore, en especial del húngaro, y podría dividirse en dos grandes bloques, distintos en cuanto a concepción pero complementarios entre sí, llegando a alternarse distintas secciones, incluso en una misma obra:

- el sistema diatónico, basado en la música folclórica, sus modos y ritmos, en la escala acústica, y en otros procedimientos y,

- el sistema cromático, influenciado también por el folclore, y que se basa, por un lado, en el sistema axial y, por otro, en la proporción áurea.

Su obra más puramente “primitivista” es, posiblemente, el *Allegro Bárbaro* (1911), junto con una gran cantidad de canciones y danzas folclóricas que Bartók recopiló y musicalizó provenientes del oriente Europeo.

Su afán de experimentación lo llevó a un estilo cada vez más único y genial.

El **Microtonalismo** es la música que utiliza microtonos, que son los intervalos musicales menores que un semitono. Este tipo de música fue definida por Charles Ives como “las notas entre las teclas del piano”.

Los músicos que formaban parte de este estilo, se inventaron una simple notación numérica para representar las escalas musicales sobre la base de cualquier división de la octava, como tercios, cuartos, quintos, sextos, séptimos y, así, sucesivamente, además de nuevos instrumentos musicales, adaptando otros para producir microintervalos.

La música microtonal no tuvo demasiada aceptación, aunque participaron, de este movimiento, compositores como Alois Haba, Ferruccio Busoni, Ivan Wyschnegradsky, entre otros.

El **arcaísmo** y el **exotismo**, significó un retorno a otros estilos del pasado. Así, el grupo italiano de Malipiero, Pizzetti y Casella se propone restaurar la música de su país con la vista puesta no sólo en Vivaldi, Corelli y Pergolesi, sino también en los ideales renacentistas del grupo florentino donde nació el drama musical.

El estudio del folclore y modos litúrgicos les lleva a muchos a adentrarse en el ambiente modal de la Edad Media, reintegrando la multiplicidad de modos, que a partir del siglo XVII había quedado reducida a dos, mayor y menor.

Este arcaísmo les llevará incluso al estudio de músicas orientales, exóticas y primitivas, cuyas escalas y modos tratan de trasplantar a la música moderna, como la escala de tonos enteros y escala pentatónica de cinco sonidos.

De esta forma, hay quienes se dejan llevar por la espontaneidad y libertad de cierta música primitiva, sobre todo cuando las artes plásticas descubrieron las

bellas abstracciones de la escultura africana, cuyo vigor rítmico y dinamismo trató de recoger la música en sus primeras fuentes.

La **música populista** nació en torno a 1923 en los festivales de música de cámara de Donaueschingen (Alemania) con el nombre de *Gebrauchsmusik*, adquiriendo su apogeo hacia 1930. Son composiciones escritas con especiales propósitos utilitarios y educativos, teniendo presentes los ideales del pueblo y su cultura. Esta tendencia se apoyó en la doctrina social de Berthold Brecht que dice que el arte debe de ser para el pueblo e inspirarse en la temática y lenguaje cotidiano de las masas, con las que se debe convivir para conocer sus preocupaciones, costumbres y lenguaje, el cual, musicalmente, debe traducirse en una simplificación de escritura que permitiera a los ejecutantes no profesionales poder participar también en la creación musical.

La Segunda Escuela Vienesa, con el dodecafonismo y serialismo fue liderada por Arnold Schönberg, produciendo una gran revolución musical, llegando a convertirse en una de las más significativas figuras en la música del siglo XX. Sus primeros trabajos pertenecen al estilo romántico tardío, influenciado por Richard Wagner y Gustav Mahler, aunque finalmente, abandonó el sistema de composición tonal para escribir música atonal. Esta música, no se convirtió en el lenguaje musical universal que su creador y otros auguraban, si bien, existe un número importante de obras seriales.

Sus alumnos Anton Webern, Alban Berg y Ernst Krenek (Lester 2005: 183–184), también desarrollaron y profundizaron el uso del sistema dodecafónico, y destacaron por el uso de tal técnica bajo reglas propias. Los tres son conocidos, familiarmente, como *La Trinidad Schoenberg*, o la *Segunda Escuela Vienesa*. Este nombre se creó para resaltar que esta nueva música tuvo el mismo efecto innovador que la *Primera Escuela de Viena* de Haydn, Mozart y Beethoven.

Este sistema, que aparece alrededor de 1923, reemplazando la organización tonal tradicional, niega todas las leyes que regían la armonía (atracción de notas y acordes, resolución de disonancias...). Los 12 sonidos de la escala cromática y los acordes que con ellos se forman, tienen el mismo valor y función, siendo cada uno independiente de los demás.

Melódicamente, el Dodecafonismo trata de evitar toda repetición y cualquier intervalo o armonía que evoque una consonancia tradicional, buscando expresamente las armonías, líneas e intervalos disonantes y angulosos, desarrollados con la moderna y chocante técnica.

Fue una forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las 12 notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que, a diferencia del sistema mayor–menor de la tonalidad, no establece jerarquía entre las notas. Lo que hizo el fundador de la música dodecafónica, Schönberg, fue prohibir por estatuto usar una nota más que otra: la melodía dodecafónica debe llevar las 12 notas que hay en la escala cromática. Se escribe siguiendo el principio de que todos los doce semitonos o notas son de igual importancia. La relación interna se establece a partir del uso de una serie compuesta por las doce notas. El compositor decide el orden en que aparecen con la condición de que no se repita ninguna hasta el final. Esta serie de 12 notas puede ordenarse de múltiples maneras, concentrando todo su énfasis y tensión en el ritmo y dinámica (acentuaciones y ataques...), sin temas propiamente dichos.

Anton Webern (*1883–†1945), discípulo de Schoenberg, desarrolló las ideas dodecafónicas y creó el serialismo integral, que representa un paso más adelante del dodecafonismo. En él, se establece un orden no sólo para la sucesión de las diferentes alturas, sino para la sucesión de las diferentes duraciones, las “figuras”, como la negra, corchea, etc., y la sucesión de las dinámicas, como también para la articulación. Todas estas series se repiten durante el transcurso de una obra. La técnica se ha llamado serialismo integral para distinguirla del serialismo limitado del dodecafonismo. Irónicamente, después de años de impopularidad, el estilo puntillista de Webern, se convirtió en norma en Europa durante los años cincuenta y sesenta, y fue muy influyente entre compositores de la postguerra como Messiaen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Igor Stravinsky.

El **Neoclasicismo** nació al mismo tiempo que el retorno general a modelos racionales en las artes, en respuesta a la Primera Guerra Mundial, y surgiendo a la vez que la *Escuela de Viena*. Fue una corriente de la música contemporánea del

siglo XIX–XX que se manifestó, especialmente, en el período de entreguerras, en las décadas 1920 y 1940. Contó entre sus representantes a: Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Sergéi Prokófiev, Dmitri Shostakóvich, Bela Bartók, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Arthur Honegger, entre otros.

Este estilo supone una reacción contra el subjetivismo romántico y contra el sensualismo del Impresionismo, caracterizándose por la objetividad, contención expresiva, transparencia de texturas y el equilibrio formal.

Pretendía una vuelta al equilibrio formal y los procesos temáticos del siglo XVIII, retomando una práctica común de tradición en cuanto a la armonía, la melodía, la forma, los timbres y los ritmos, si bien mezclada con grandes disonancias atonales y ritmos sincopados, como punto de partida para componer música.

Sus características son un retorno a los grupos instrumentales pequeños, de cámara, en lugar de la gran orquesta; uso de la técnica del *concerto grosso*; énfasis sobre las cualidades contrapuntísticas; y la elusión de la expresión "emocional" típica del romanticismo que surgió durante muchos años. Teniendo en cuenta que los problemas económicos favorecían grupos más pequeños, la búsqueda por hacer "más con menos" se tornó en consecuencia una práctica obligada. *Historia del soldado* de Stravinsky es, por esta razón, una pieza neoclásica, como sucede también con el concierto *Los robles de Dumbarton*. Se restaura el interés por la música de cámara, y por las antiguas técnicas contrapuntísticas, contenidas en un lenguaje armónico moderno.

Durante un tiempo, Paul Hindemith, fue rival de Stravinsky en el neoclasicismo, mezclando punzantes disonancias, polifonía y cromatismo libre, dentro de un estilo utilitario.

El rasgo más audible del neoclasicismo son melodías que usan la tercera como intervalo fijo, y agregan cromáticamente, notas disonantes al *ostinato*, bloques armónicos y mezcla libre de polirritmos. El neoclasicismo ganó gran aceptación de la audiencia con rapidez, y fue internalizado por aquellos opositores al atonalismo como la verdadera música moderna.

Durante el gobierno de Stalin, el neoclasicismo se ubicó dentro del realismo socialista. Esta fue una corriente estética cuyo propósito fue expandir el

conocimiento de los problemas sociales y las vivencias de los hombres por medio del arte. De esta manera, compositores como Sergei Prokófiev y Dmitri Shostakóvich, tuvieron que componer forzosamente en este estilo, incorporando elementos nacionalistas y valores comunistas, pues cualquier tipo de vanguardia se consideraba como parte de la decadencia de la burguesía de occidente.

El siglo XX ha producido gran cantidad de **tendencias artísticas conservadoras** y ha visto el desarrollo de creadores influenciados por la nostalgia de una época ideal, que intentan reproducir en su momento, y que no en todos los casos se sitúa en la misma etapa o en el mismo ámbito estético.

En esta línea, consideramos al maestro finlandés Jean Sibelius, un verdadero continuista y conservador en cuanto a su pensamiento musical, quien, junto a Sergei Rachmaninov, son los ejemplos más claros de continuismo musical en pleno siglo XX, aunque también en Inglaterra, encontramos a Edgard Elgar, William Walton, Benjamín Britten, y Ralph Vaughan Williams. En el Estado soviético, se originó una amplia producción musical marcada por la necesidad de conservar los elementos, supuestamente perennes, del arte musical del siglo XIX, lo que hizo aflorar un importante elenco de creadores, con Dmitri Shostakovich y Sergei Prokofiev a la cabeza.

La **Música concreta y electrónica** se engendró gracias a los avances tecnológicos en el siglo XX, que permitieron a los compositores utilizar medios electrónicos para producir sonidos. Algunos de estos trabajos son piezas suavemente ambientadas, y otras muestran una violenta y salvaje sonoridad.

En Francia, se desarrolló la **música concreta**, siendo una escuela que producía sonidos existentes en el mundo. Según Pierre Schaeffer, su inventor, este tipo de música estaba producida por objetos concretos y no por los abstractos que serían los instrumentos musicales tradicionales. El primero que dispuso de esos medios fue Edgar Varèse. En 1951, Schaeffer, junto a Pierre Henry, crearon el Grupo de Investigación de Música Concreta en París. Pronto atrajo un gran interés, y entre los que se acercaron se encontraban diferentes compositores significativos como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Michel Philippot y Arthur Honegger.

En Alemania, en cambio, la forma de usar la tecnología se llamó **música electrónica**, que es aquella que utiliza solamente sonidos producidos electrónicamente.

Otros compositores abandonaron los instrumentos convencionales, y usaron cintas magnéticas para crear música, grabar sonidos, y manipularlos de alguna manera. Esta posibilidad tomó muchas formas: algunos compositores, simplemente, incorporaron instrumentos electrónicos dentro de piezas relativamente convencionales.

Si bien el modernismo en sí es música de vanguardia, el vanguardismo dentro de ella se refiere a los movimientos más radicales y controversiales, donde el concepto de música llega hasta sus límites, utilizando elementos como ruidos, grabaciones, el sentido del humor, el azar, la improvisación, el teatro, el absurdo, el ridículo, o la sorpresa. Así, dentro de los géneros habitualmente ubicados dentro de esta corriente del **vanguardismo radical**, se encuentra la **música aleatoria**, la música electrónica en vivo, el teatro musical, la música ritual, la composición de procesos, el *happening* musical, o la música intuitiva, entre muchas otras. Entre los compositores más trascendentales que incursionaron en esta música figura Karlheinz Stockhausen.

La música aleatoria o de azar es una técnica compositiva musical basada en elementos no regulados por pautas establecidas y en la que la improvisación adquiere un papel preponderante, a partir de las secuencias no estructuradas. Tales rasgos improvisadores pueden fijarse en la creación del autor o en el desarrollo de la propia interpretación. Es frecuente, la composición de piezas aleatorias en las que el ejecutante determina la estructura final de la obra, mediante la reordenación de cada una de las secciones de la misma, o incluso mediante la interpretación simultánea de varias de ellas.

El azar es un rasgo definitorio de esta técnica compositiva que alcanzaría una notable difusión a partir de la década de 1950.

Según David Cope, la **micropolifonía** se trata de una simultaneidad de diferentes líneas, ritmos y timbres. La técnica fue desarrollada por György Ligeti, quien opinaba que la compleja polifonía de las voces individuales estaba enmarcada en un flujo armónico–musical, en el que las armonías no cambian

súbitamente, sino que se van convirtiendo en otras. Muchas de las piezas para piano de Ligeti son ejemplos de micropolifonía aplicados a esquemas rítmicos.

La micropolifonía se asemeja a los clústers, pero difiere de ellos en el uso que hace de líneas más dinámicas que estáticas y es más fácil de aplicar con agrupaciones grandes o con instrumentos musicales polifónicos como el piano.

Intrínsecamente relacionada con la micropolifonía, está la **masa de sonido o masa sonora**, que es una textura musical cuya composición, en contraste con otras texturas más tradicionales, minimiza la importancia de las alturas musicales individuales para preferir la textura, el timbre y la dinámica como principales formadores del gesto y el impacto.

Esta técnica fue desarrollada partiendo de los *clústers* utilizados por el modernismo musical, y después se extendió a la escritura orquestal, hacia finales de los años 1950 y 60. La masa sonora difumina la frontera entre el sonido y el ruido.

Varios compositores de la década de los sesenta comenzaron a explorar lo que ahora llamamos **Minimalismo**. Este estilo hace referencia al dominio de los procesos en música donde los fragmentos se superponen en capas unos a otros, a menudo se repiten, para producir la totalidad de la trama sonora.

La música minimalista resulta controvertida para oyentes tradicionales. Sus críticos la encuentran demasiado repetitiva y vacía, mientras que sus defensores argumentan que los elementos fijos que a menudo son permanentes producen mayor interés en los pequeños cambios.

Los compositores deseaban hacer la música accesible para los oyentes comunes, expresando cuestiones específicas y concretas de la forma dramática y musical, sin ocultarlas bajo la técnica, sino más bien haciéndolas explícitas, volviendo a las tríadas mayores y menores de la música tonal, pero sin utilizar la funcionalidad armónica tradicional.

2.2. ESPAÑA.

2.2.1. Aspectos generales desde finales del siglo XIX a 1970.

A continuación, pasaremos a tratar la situación española en este período, tratando brevemente, aspectos relativos a la **política, economía y sociedad**, destacando:

- la restauración de la monarquía, entre los años 1874 y 1931, y
- las guerras internas (guerras carlistas) y externas (revueltas independentistas coloniales), que llevan a una crisis definitiva del colonialismo español.

Al principio de este período, prevalece una fase de estabilidad interna, posterior a las turbulencias del siglo XIX español y anterior a la ruptura definitiva de los equilibrios del sistema restauracionista que sucederán durante el siglo XX, a partir de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Dicha estabilidad institucional del período, permitió el relanzamiento de las construcciones ferroviarias, el crecimiento urbano y el desarrollo de algunas zonas industriales.

Entre 1876 y 1886, el crecimiento industrial fue más rápido, propiciado por una burguesía que abandonaba sus pretensiones políticas más radicales y se dedicaba a los negocios.

A partir de 1890, se ralentizó dicho crecimiento y, un año más tarde, se impuso una política proteccionista, favorable a los sectores productivos catalanes, aunque perjudicial para los comerciantes valencianos.

Con el desastre de 1898, la repatriación de capital procedente de las colonias propició un nuevo impulso inversor. En este sentido, Estados Unidos decidió intervenir en el conflicto bélico que España mantenía con sus colonias, declarando la guerra que, nuestro país, perdería. Esto significaría el fin de la hegemonía española sobre el Atlántico y el Pacífico.

El descontento de la población agraria hizo que hubiera una importante migración del campo hacia las ciudades, aunque también las condiciones laborales de los obreros eran precarias, causando reivindicaciones proletarias. Esto llevó a la formación de sociedades obreras con la fundación del Partido Socialista Obrero Español, legalizado en 1881.

Los atentados anarquistas contra grandes personalidades fueron un fenómeno generalizado en el mundo europeo, durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX.

Los dos partidos que articulaban el sistema restauracionista, liberales y conservadores, quedaban sin referentes personales estables, en buena parte, a causa de atentados, y estaban expuestos a una serie de oposiciones internas.

Comenzó su reinado Alfonso XIII, el 17 de mayo de 1902, al cumplir los dieciséis años de edad, aunque ese mismo año se producía una huelga general en Barcelona, dominada por los anarquistas, que seguían directrices internacionales, extendiéndose por las comarcas industriales catalanas.

El 5 de enero de 1903, muere Práxedes Mateo Sagasta (*Torrecilla en Cameros, 1825–†Madrid, 1903)⁵⁵, con lo cual, tanto el partido liberal como el conservador, quedaban sin líderes estables y expuestos a frecuentes crisis internas.

En 1909, se inició la guerra de Marruecos, conflicto al que, como veremos más adelante, nuestro compositor fue enviado como corresponsal. Esta lucha fue motivo de inestabilidad política, por los diversos reveses y por la oposición a los reclutamientos forzosos.

Precisamente, el reclutamiento para la guerra africana ocasionaba en Barcelona, en julio de ese mismo año, los graves desórdenes conocidos como la Semana Trágica, cuya dura represión produjo una ola de condenas que motivó el cese de Antonio Maura Montaner (*Palma de Mallorca, 1853–†Torrelodones, 1925)⁵⁶.

⁵⁵ Fue ingeniero de caminos y político, miembro del Partido Liberal, de matiz progresista y varias veces presidente del Consejo de Ministros en el período comprendido entre 1870 y 1902. Sagasta presidió el gobierno durante el conflicto hispano-estadounidense de 1898, denominado en España *Guerra de Cuba*, que supuso la pérdida de las colonias españolas de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Tuvo que asumir la responsabilidad de estas derrotas, aunque no impidió que le fuera nuevamente confiado el gobierno de la monarquía en 1901–1902.

⁵⁶ Presidente del Consejo de Ministros que perteneció a la facción gamacista del Partido Liberal. Propugnó en sus dos primeros gobiernos una “revolución desde arriba”, que trataría de regenerar las instituciones y combatir la oligarquía y el caciquismo. Cayó en descrédito tras la Semana Trágica de 1909, prescindiendo el monarca de él. En 1913, abandonó el liderazgo del Partido Conservador, con lo que se rompió la unidad del partido. Volvería a la presidencia del consejo de ministros en los años previos a la dictadura de Primo de Rivera como cabeza de tres efímeros gobiernos de concentración.

La guerra civil española dejó al país exhausto, paralizando los avances sociales, políticos, económicos y culturales conseguidos antes de 1936. Como afirma el historiador Gabriel Jackson (1990: 427):

... Respecto al desarrollo de España, el resultado más importante de la guerra civil fue la derrota total de los liberales y las izquierdas. La Iglesia y el Ejército lograron un poder más grande que bajo ningún gobierno conservador monárquico o dictadura militar de todo el siglo XIX. Los terratenientes volvieron a recuperar sus fincas y su autoridad, y el abismo entre su nivel de vida y el de los campesinos siguió siendo tan grande como antes de 1931. La Institución Libre de Enseñanza y sus varias filiales fueron suprimidas. La censura de prensa, de libros, teatro y cine se hizo mucho más severa que en tiempos de Primo de Rivera.

El período comprendido entre 1945 y 1959, se caracteriza por la consolidación del nacional-catolicismo. Con el fin de la II Guerra Mundial, España fue desplazada del panorama internacional por los países vencedores⁵⁷, y se le rechazó la ayuda económica por parte del gobierno norteamericano para la reconstrucción europea: el “Plan Marshall” de 1947⁵⁸.

Ante la situación política exterior, Franco trató de eliminar los elementos más claramente fascistas, e institucionalizar el régimen. En este sentido, el 28 de marzo de 1947, fue presentado al Consejo de Ministros el proyecto de Ley de Sucesión⁵⁹, que debía ser refrendado en plebiscito por los españoles, convirtiéndose, Franco, en Jefe del Estado de una monarquía católica y social.

Poco a poco, la situación política exterior, se fue normalizando, iniciándose los contactos diplomáticos y financieros:

- en 1950, se revocó la resolución condenatoria de la Asamblea General de la ONU de 1946;

⁵⁷ El 27 de febrero de 1946 Francia cerraba sus fronteras con España, y el 4 de marzo, junto a Gran Bretaña y Estados Unidos, publicaban una nota conjunta en la que condenaban al régimen español y aconsejaban la formación de un gobierno provisional.

⁵⁸ Fue una iniciativa de Estados Unidos para ayudar a Europa Occidental, en la que los estadounidenses dieron ayudas económicas por valor de unos 13.000 millones de dólares de la época para la reconstrucción de aquellos países europeos devastados tras la Segunda Guerra Mundial. El plan estuvo en funcionamiento durante cuatro años desde 1948. El objetivo era reconstruir aquellas zonas destruidas por la guerra, eliminar barreras al comercio, modernizar la industria europea y hacer próspero de nuevo al continente, con la finalidad de evitar la propagación del comunismo, que tenía una gran y creciente influencia en la Europa de posguerra.

⁵⁹ Fue una de las ocho Leyes Fundamentales del franquismo, que se refería a la cuestión de la sucesión de Francisco Franco al frente del Estado español. Establecía que el sucesor sería propuesto por él mismo, pero que tendría que ser aprobado por las Cortes españolas.

- en 1953, se firmó un Concordato con el Vaticano que contenía “un reconocimiento del régimen a cambio del restablecimiento completo de la confesionalidad católica del estado y de los privilegios legales e institucionales del culto y clero” (Moradiellos 2000: 101), y
- en 1955, España se incorporó a la Asamblea General, y entabló contactos bilaterales entre USA y España, en los cuales se intercambiaron ayudas económicas por disponibilidad logística.

En cuanto a la **economía y sociedad**, España dirige su actividad económica hacia el capitalismo moderno con el empuje que recibe la industria española. No obstante, la base de la economía española sigue siendo agraria, concentrada en grandes latifundios, propiedad de las clases dirigentes.

Las transformaciones económicas y los cambios sociales que se produjeron a lo largo del siglo XIX tuvieron también su correlato en la vida cotidiana, la cultura y las mentalidades de los españoles de este período.

El crecimiento industrial localizado en la periferia encontró un nuevo impulso en las primeras décadas del siglo XX y, con él, sucedieron importantes corrientes migratorias, creciendo los problemas sociales.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se experimentan grandes avances, económicos y sociales (Sestelo 2007: 23):

La llegada de la ayuda americana cambiaba el sector industrial, y el fenómeno del turismo [...] traía nuevas modas y diferentes hábitos de otras fronteras. Unos españoles conocían la libertad de los países democráticos cuando salían al exterior en busca de trabajo. Los que se quedaban, tenían muestra de ello a través de las gentes que venían buscando el sol y las vacaciones. Las luchas individuales de los artistas, las iniciativas privadas y también ciertos cambios producidos en el gobierno, hicieron que el germen implantado en los años anteriores, respecto al mundo de las vanguardias, se hubiese fijado de forma definitiva dando ya importantes frutos.

A principios del siglo XX, hubo huelgas, disturbios y manifestaciones en todo el país, protestando, activamente, contra la difícil situación político-económica, interna y externa, de España.

Además, en esta época tuvo lugar el asociacionismo obrero católico⁶⁰ promovido por el jesuita Antonio Vicent⁶¹ que, en 1880, había fundado la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer.

Las innovaciones técnicas y la introducción de servicios públicos produjo cambios muy significativos en la vida cotidiana; la desamortización generó en las ciudades un proceso de especulación inmobiliaria que llevó a la construcción de edificios de varias alturas, con una clara estratificación social en altura; la configuración urbana sufrió importantes cambios con la aparición de los ensanches (Plan Cerdá en Barcelona y Plan Castro en Madrid), barrios destinados a la nueva clase dirigente; la introducción de servicios de saneamiento, agua potable, alumbrado público se fue generalizando en muchas ciudades españolas. Los transportes supusieron un elemento de cambio muy importante, al favorecer la movilidad de la población.

Todos estos cambios no impusieron, sin embargo, un cambio profundo en la sociedad, ya que la gran mayoría del país seguía viviendo en el ámbito rural, manteniendo costumbres casi ancestrales, con altísimos niveles de analfabetismo, alejados de la realidad política del país. La mentalidad católica impregnaba, además, las prácticas sociales.

Respecto a la **cultura y educación**, la revolución liberal transformó, en parte, la vida intelectual⁶² y cultural del país. Esos cambios producidos se abrieron paso, con dificultad, ante las fuertes resistencias y pervivencias de la vieja cultura oficial eclesiástica. Por tanto, las características generales serían:

- la influencia, aunque poca, de las corrientes europeas,
- la convivencia entre tradición, principalmente eclesiástica, y progreso,
- el elevado grado de analfabetismo y,
- el escaso interés por la cultura y la ciencia.

⁶⁰ Sus militantes desempeñaron un papel muy importante en la reconstrucción del movimiento obrero español.

⁶¹ Creó los Círculos Católicos basados, en gran medida, en los Círculos Obreros franceses. Éstos, eran una especie de casinos populares que pretendían apartar a los obreros de las tabernas, un objetivo que compartían con las Casas del Pueblo, pero que contaban con el apoyo y control de los patronos.

⁶² Propiciada por los cambios legislativos a partir de la década de los 30.

La difusión de la educación en el siglo XIX estuvo relacionada con el desarrollo económico y el aumento de población urbana. Al terminar el siglo la proporción de analfabetos ascendía a casi 273 partes de la población. Los gobiernos isabelinos fueron los primeros que abordaron la necesaria reforma educativa: la Ley Moyano de 1857 estableció un sistema basado en tres niveles, educación primaria, secundaria y superior; garantizaba el acceso a la escuela primaria, pero en la práctica nació lastrada por la falta de centros y el acceso restringido de las universidades.

Durante la Restauración, la educación en España estuvo marcada por el predominio de una enseñanza tradicional, basada en métodos anticuados y poco críticos, que rechazaba las aportaciones científicas y estaba sometida a fuerte vigilancia por la jerarquía de la Iglesia Católica. Esto se debió porque los gobiernos devolvieron a la Iglesia parte del terreno perdido en los años anteriores, al permitir el aumento de los colegios religiosos.

La situación de la mujer no varió sustancialmente: las escasísimas posibilidades de formación, independencia y libertad personal siguieron siendo su seña de identidad. La vida de las mujeres en el siglo XIX se mantuvo limitada a la esfera de lo privado, su papel en la sociedad era el de esposa, madre y administradora de la casa. Sólo entre ciertas élites intelectuales encontramos mujeres que pudieron completar estudios superiores.

En 1939, aparece el Consejo Superior de Investigaciones Científicas con su propia Editora Nacional, sustituyendo a la Junta para la Ampliación de Estudios. También, diversas revistas y publicaciones, controladas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior, participaron del proceso de adoctrinamiento entre la opinión pública: *Arriba*, *Pueblo*, *Vértice* (1937–1946), *Escorial* (1940–1950), *Revista de Estudios Políticos* (creada en 1941 por la “Falange Universitaria”), y *Arbor*, revista del CSIC, aparecida en 1944⁶³.

⁶³ En torno a ellas se reunirá la élite intelectual española. Entre las primeras obras surgidas en este período destacan *Medicina e historia*, de Pedro Laín Entralgo; *El Atlántico y el Mediterráneo en la empresa política española*, de Carmelo Viñas; *Carlos V y sus banqueros*, de Ramón Carande; *Lecciones para una filosofía de la Historia de España*, de Manuel García Morente; *Shakespeare*,

El pensamiento y la estética del arte, quedan ocultas hasta el inicio de los cuarenta, en 1941, año que se crea la *Academia Breve de Crítica de Arte*. Eugenio d'Ors fue su fundador. Los objetivos de este núcleo de intelectuales fueron, principalmente, los de orientar y difundir el arte moderno, potenciando la edición de trabajos, organización de exposiciones, conciertos y conferencias.

Por otra parte, el arquitecto Pena, creaba en Madrid, en 1942, la galería *Estilo*, ofreciendo con ella una plataforma cultural que brindaba nuevas posibilidades estéticas. Así mismo, el pintor Benjamín Palencia impulsa la primera muestra de la *Joven Escuela Madrileña*⁶⁴, en 1945.

En 1946, surgen en Barcelona dos revistas: *Algol* y *Ariel*, que contribuyen también a avivar el panorama artístico del momento. En ambas publicaciones se difundían las obras y trabajos realizados por jóvenes talentos como Picasso, Dalí, Miró, Antoni Tàpies y Joan Ponc.

Al inicio de la dictadura, se sientan las bases del nuevo régimen y, la cultura, siguió los dictámenes de la Iglesia católica y el pensamiento falangista⁶⁵ que, irá perdiendo poder ante la presión universitaria hasta llegar a la crisis de 1957.

En la década de los cincuenta se experimenta un cambio radical en la intelectualidad del país: pintores, escultores, arquitectos, poetas y músicos integran una nueva forma de concepción estética, donde se pone de manifiesto su gran conocimiento de las vanguardias internacionales.

Lo más sobresaliente de esta etapa es la inauguración de una exposición en París, en el año 1959, en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre, *Trece pintores españoles actuales*, en la que participaban Rafael Canogar, Modest Cuixart, Lucio Muñoz, Alfons Mier, Manuel Millares, Antonio Suárez, Luis Feito,

de Luis Astrana; *Las peregrinaciones a Santiago*, de Lacarra, Uría y Vázquez de Parga, y *Poesía árabe y poesía española*, de Ramón Menéndez Pidal.

⁶⁴ En la década de los 50, Sopena denominó *Escuela de Madrid* a un grupo de alumnos de la clase de Composición de Julio Gómez, entre los que se encontraba García Abril: Moreno-Buendía, Manuel Angulo, Ángel Arteaga y Carmelo Bernaola.

⁶⁵ Representado por pensadores y escritores como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Gerardo Diego, Rafael Sánchez Mazas, Francisco Javier Conde, Eugenio Montes, Mourlane Michelena, Foxà, Samuel Ros y otros.

Manuel Rivera, Antonio Saura, Joan–Josep Tharratas, Manuel Viola, Antoni Tàpies y Vicente Vela.

Algunas tendencias europeas del **pensamiento** estético–filosófico como el krausismo, el positivismo y el darwinismo, ya comentadas en el apartado anterior⁶⁶, influirán y potenciarán ciertos cambios en España en las últimas décadas del siglo XIX.

No obstante, destacará el **krausismo** español (Krause y Giner (trad.) 1883: 9), basado en teorías del filósofo alemán Friedrich Krause, aunque con características españolas, proponiendo:

- una posición destacada de la música dentro de la cultura general, considerando a la ópera la obra artística por excelencia, debido a su carácter armónico y organicista,
- apertura hacia Europa,
- la fe en la razón y la ciencia,
- el laicismo frente a la confesionalidad del Estado,
- incorporación de las mujeres a la enseñanza,
- la europeización del país,
- reforma de las costumbres y,
- preocupación por el saber y la educación, confiando en la acción educativa y pedagógica para superar la ignorancia.

Surgió por oposición al pensamiento tradicional, potenciando la inquietud intelectual y el intercambio de España con otros países. Representó la oposición intelectual al régimen conservador propio de la Restauración. Estuvo ligado al movimiento republicano español.

En España se introdujo gracias a Julián Sanz del Río (*Torrearévalo, 1814–†Madrid, 1869)⁶⁷, que había sido enviado a Alemania en 1843, por el catedrático de Derecho Político, Pedro Gómez de la Serna, al objeto de estudiar la

⁶⁶ Véase: 2.1.1. Aspectos generales desde finales del siglo XIX a 1970.

⁶⁷ Fue un filósofo, jurista y pedagogo español, introductor del krausismo en España, maestro de Francisco Giner de los Ríos y compañero de Fernando de Castro. Su labor pedagógica fue decisiva en la evolución del pensamiento español y la superación del sistema de enseñanza monopolizado en España por la Iglesia católica desde el siglo XVI.

filosofía y literatura existente allí. El interés por la cultura alemana había ido penetrando en la península gracias a las traducciones francesas y, recíprocamente, había un interés hacia el estudio de las letras españolas por parte de los alemanes, ya que éstos cuestionaban la hegemonía cultural francesa (López–Morillas 1980: 82–87).

Es de destacar que las ideas de Krause tuvieron más importancia en nuestro país que en Alemania, debido a la poca intelectualidad española y la predisposición de las inquietudes españolas de la época, que encontraron coincidencia en los planteamientos krausistas (Posada 1923: 173).

Julián Sanz del Río, se impregnó de esta tendencia que, tanto él como después otros muchos intelectuales españoles⁶⁸, valoraron como una manera de aportar valores espirituales⁶⁹ a un liberalismo que, en principio, carecía de ellos. Pensaban también que la falta de libertad había impedido el desarrollo de la ciencia en España, culpando de esto a la intolerancia católica y a la Inquisición. Por este motivo, los krausistas recibieron duros ataques del clero.

En esta época, la educación popular era una de las líneas de acción que defienden los krausistas, bien con la promoción de las bibliotecas populares que se crean en 1869, o bien con el empuje de las escuelas de Artes y Oficios.

La principal obra del krausismo fue la creación en 1876 de la “Institución Libre de Enseñanza” en Madrid, a la que se añadió en 1907 la “Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas”.

De cualquier modo, Sanz del Río no aportó un panorama completo de la corriente filosófica alemana contemporánea, sino la de Karl Christian Friedrich Krause (1781–1832). Así hablaba Menéndez Pelayo (1978: 937–938) de Julián Sanz del Río:

... Sólo a un hombre de madera de sectario, nacido para el iluminismo misterioso y fanático, para la iniciación a sombra de tejado y para las fórmulas taumatúrgicas de exorcismo, podía ocurrírsele cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana y, puesto a elegir errores, prescindir de la poética teosofía de Schelling y del portentoso edificio dialéctico de Hegel, e ir a prendarse del primer sofista oscuro, con cuyos discípulos le hizo tropezar su mala suerte.

⁶⁸ Entre el grupo de seguidores de esta corriente estuvieron, por ejemplo, Francisco Giner de los Ríos, Bartolomé Cossío, Canalejas, Fernando de Castro, Rafael Altamira, Salmerón y Azcárate.

⁶⁹ Defendían que todos los aspectos del hombre debían ser cultivados para su completa realización.

Pocos saben que en España hemos sido krausistas por casualidad, gracias a la lobbeguez y a la pereza intelectual de Sanz del Río.

Ortiz de Urbina coloca el krausismo dentro del germanismo español de carácter progresista, que tendrá como exponente primero a Heine y después a Hegel, contrario a un germanismo conservador que se centraba con preferencia sobre Schlegel. El primero, era referente en Madrid y, el segundo, en Barcelona (Ortiz 2003: 422–423).

Durante su período de auge, el principal contrario al krausismo español fue el neocatolicismo tradicionalista. Aunque después del triunfo krausista, apareció un nuevo tipo de contrincante: los que acusaron a los krausistas de no estar al día sobre las últimas tendencias centroeuropeas del pensamiento.

Todas estas circunstancias culturales provocadas por el krausismo desde 1870, junto a las dificultades políticas, sociales y económicas que atravesaba España, motivaron la constitución de una nueva corriente literaria y de pensamiento: la denominada *Generación del 98*, con cuyos integrantes, López-Chavarri, mantuvo relaciones, estando formada por: Miguel de Unamuno, José Martínez Ruíz “Azorín”, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, Ramón María del Valle Inclán y Ángel Ganivet⁷⁰.

Por otro lado, las ideas evolutivas en Wagner difieren de las de Krause en la dirección hacia la que apuntan, pero coinciden en sus indicaciones con la naturaleza y en la valoración positiva de su firmeza. El destino de la humanidad no interesa tanto a Wagner como el del arte; podríamos decir que supedita a este último el primero. Mientras, Krause idealiza con la fraternidad humana universal, Wagner fantasea con una especie de armonía de las artes entre sí, la *Gesamtkunstwerk*.

Al igual que hemos visto al tratar el contexto europeo, junto al krausismo, estaba el **positivismo** emergente, que impulsó la incorporación de los modernos métodos científicos al estudio de los fenómenos sociales, dejando de lado las especulaciones metafísicas del pasado. Fueron aplicados a los estudios

⁷⁰ Este grupo estaba preocupado por la situación de atraso socio-económico y el aislamiento que España mantenía con Europa.

sociológicos (Azcárate), antropológicos (Antonio Machado Álvarez) e historiográficos (Altamira).

En tercer lugar, encontramos el **darwinismo**, que también ha sido explicado en el apartado anterior, al igual que las otras dos tendencias. En 1877, Darwin fue nombrado profesor numerario de la Institución Libre de Enseñanza, siendo González Linares (*Valle, 1845–†Santander, 1904)⁷¹ el encargado de difundir sus teorías, provocando numerosos ataques de la Iglesia.

2.2.2. Actividad musical del período objeto de estudio.

En este apartado en el que estudiamos el contexto musical español con el que se desarrolló nuestro autor, hemos tenido en cuenta las aportaciones sobre la música española en el siglo XIX y XX, por ejemplo, con el libro conjunto de Emilio Casares y Celsa Alonso, y el de Carlos Gómez Amat.

Como ya hemos avisado al inicio de este capítulo, en esta parte, referida a la actividad musical española, no pretendemos efectuar un estudio intenso de la misma, aspecto en el que sí profundizaremos en el siguiente apartado referente a Valencia. La razón de esto último, será porque nuestro autor concentró, fundamentalmente, sus actividades, en su tierra de origen. Por esto, simplemente, dicha actividad la esbozaremos, para que nos ayude a entender el panorama existente con el que se tuvo que relacionar nuestro autor. Y es que López-Chavarri, no se mantuvo aislado en su tierra, sino que trató con personalidades tanto de España como de fuera del territorio español. Así, a mitad del siglo XIX, la situación musical en España, no pasaba por un buen momento, por las siguientes causas:

⁷¹ Fue un ilustre biólogo, geólogo, mineralogista y zoólogo, y uno de los primeros defensores de las teorías evolutivas de Charles Darwin en España. Expuso las tesis darwinistas, dando origen a la circular de Manuel Orovio, en la que se prohibía la libertad de cátedra para impedir la explicación de estas teorías evolutivas, provocando la denominada “segunda cuestión universitaria”. Su expulsión estuvo acompañada, principalmente, de la de su maestro, Giner de los Ríos y Nicolás Salmerón, y tras la misma, su labor encontró continuidad en sus discípulos: José Rodríguez Carracido, impulsor de la química biológica en España y Odón de Buen, catedrático de Historia Natural y principal creador del Instituto Nacional de Oceanografía.

- la acción combinada de las desamortizaciones, que hundieron, por falta de recursos, buena parte de las capillas musicales eclesiásticas, cuando todavía representaban centros de instrucción musical irremplazables,
- la dejadez del poder político respecto del patrocinio musical y,
- el abandono de la música como materia universitaria (Casares y Alonso 1995: 20–21).

Así mismo, se produjeron otras circunstancias, algunas de ellas incidieron positivamente en la música:

- la introducción, a partir de 1833, del liberalismo romántico en España, gracias a al cambio socio-político, con el que pudieron volver políticos, intelectuales y artistas exiliados, que fueron los que aportaron ideas renovadas (Alonso 2001: 19–20);
- la promulgación de la Real Orden de 28 de febrero de 1839, que beneficiaba la creación de nuevas sociedades artístico-culturales (Cortizo y Sobrino 2001: 12);
- la nueva redistribución económica que se genera por:
 - la aplicación de la desamortización,
 - la firma del Concordato con la Santa Sede⁷², en 1851.

En España, el siglo XX comienza arrastrando algunos de los problemas que se tenían del siglo pasado por el aislamiento de Europa: ausencia de música de cámara, el dominio de la música de salón y la zarzuela del siglo XIX, la supremacía de la ópera italiana, el sinfonismo y las influencias wagnerianas. El panorama lírico no mejoró a lo largo de la centuria.

Si bien la actividad operística era uno de los espectáculos favoritos de la alta burguesía en las ciudades importantes, los compositores que reclamaban eran extranjeros, provocando la conocida reivindicación de una ópera nacional.

Esto se relaciona directamente con el wagnerianismo, especialmente, el defendido por Felipe Pedrell, wagneriano tras su estancia en París hacia 1878 y, principal interesado en la ópera nacional española y en la música nacional en

⁷² Este tratado estipulaba que un músico para poder pertenecer a una capilla como maestro u organista debía tomar órdenes eclesiásticas de algún tipo.

general. En sus propias palabras: "... al saber no musical ha debido Wagner la salvación de su honra y de su música..." (Gómez 1984: 277).

Desgraciadamente, todos los intentos de crear una ópera nacional fracasaron⁷³, aunque, en el País Vasco, se acercaron a una ópera regional, principalmente, con las obras de Usandizaga y Guridi. Si bien, dichas obras contenían recursos wagnerianos y veristas.

Barbieri, Gaztambide o Arrieta componen, a mitad del siglo XIX, la zarzuela grande, que constaba de dos o más actos. Más tarde, a finales del XIX, Bretón, Chapí, Chueca y otros, pasan a crear un nuevo tipo de zarzuela en un acto, conociéndose como género chico.

Tampoco pasaron de simples aproximaciones, a esa ansiada ópera nacional, las aportaciones de Bretón, Chapí o Fernández Caballero, entre otros.

Debido a esto, los compositores se fijaron en la zarzuela, que entrará en crisis a medida que avance el siglo XX, sobretodo, con las muertes de sus máximos representantes, Usandizaga, Serrano y Amadeo Vives. Al entrar en crisis, este género, derivó en la opereta.

Es en el primer cuarto del siglo XX cuando observamos una restauración de la música religiosa española, destacando el padre Donostia con sus atrevidas composiciones y armonías de factura impresionista.

Este período es también el de la creación de sociedades filarmónicas, el del renacimiento de la música coral y la formación de nuevas orquestas que contribuyeron, en gran medida, al nacimiento de una generación de sinfonistas. Además, la importante labor ejercida por los conservatorios, especialmente los de Madrid y Barcelona, y la venida a España de los Ballets Rusos de Diaghilev, puso en contacto al público con la música de Debussy, Stravinsky, etc.

La fundación de los conservatorios, se irá sucediendo en las grandes ciudades, para paliar el espacio dejado por las capillas musicales eclesiásticas, aunque no alcanzaban el ámbito rural, donde sí llegaban las anteriores, creándose, por esto, un vacío en la instrucción.

⁷³ El público estaba saturado de wagnerianismo, de ópera italiana y de zarzuela. Tampoco ayudó el cierre, en 1925, del Teatro Real, así como la desaparición de muchos teatros de provincias a lo largo del siglo.

Estas carencias instructivas, y la inestabilidad política que hundi6 las estructuras musicales espa1olas, hacfa que algunos m6sicos espa1oles cruzaran la frontera, unos en busca de una mejor formaci6n musical y otros, obligados al exilio por las circunstancias polfticas variables.

Precisamente, por las razones expuestas anteriormente, respecto al retraso espa1ol sufrido, los compositores espa1oles de paso de siglo que quieren aprender y formarse, traspasan las fronteras camino de Parfs⁷⁴ y, en menor medida, otras ciudades⁷⁵, que llegaron a acoger un buen n6mero de m6sicos de Espa1a. Muchos de ellos regresaron trayendo la imagen de un panorama musical muy distinto y, por lo tanto, un gran descontento ante la situaci6n espa1ola que encontraban y, ellos ser6n los que experimentar6n y forjar6n el cambio de mentalidad espa1ola a partir de la segunda d6cada de siglo. Por ello, los compositores se interesar6n m6s por lo sinf6nico e instrumental y por los movimientos que se producen en Europa, sobretodo el Impresionismo. Como expone Mariano P6rez (1980: 687):

Hasta ahora el nacionalismo espa1ol se habfa preocupado por las peque1as formas del piano y de la canci6n (Alb6niz, Granados...). Con Falla podemos decir que Espa1a comienza a interesarse por el sinfonismo propio, no por el wagneriano o poem6tico de R. Strauss. En unos casos, predominar6 la influencia wagneriana (Conrado del Campo, 6scar Espl6), mientras que en otros prevalecer6 el andalucismo, que no quiere decir pintoresquismo o copia literal de la tem6tica folkl6rica (Falla, Turina). Por primera vez el nacionalismo espa1ol, aun partiendo de una raiz popular, se desprende de los localismos para adquirir un rango universal.

La polftica musical desarrollada durante la Rep6blica, en 1931, iniciaba un camino de concienciaci6n artftica del Estado espa1ol desde el compromiso del cambio y la renovaci6n de la situaci6n musical. Concretamente, se manifest6 en dos decretos: el del 21 de julio y el del 15 de septiembre de 1931.

Seg6n el primero, surgfa la Junta Nacional de M6sica y Teatros L6ricos. Estaba compuesta por destacadas personalidades de la 6poca: 6scar Espl6, presidente; Amadeo Vives, vicepresidente; Salazar, secretario. Como vocales se nombr6 a Falla, Conrado del Campo, Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarise,

⁷⁴ Falla, Alb6niz, Granados, Turina, Tintorer, Ram6n Carnicer, Masarnau, Guelbenzu... como tambi6n nuestro autor que, despu6s de permanecer en Parfs ampliando estudios de composici6n e instrumentaci6n, estuvo en Italia y Alemania.

⁷⁵ Como Londres, Bruselas, y diferentes ciudades de Francia, Italia y Alemania.

Arbós, Pérez Casas, Facundo de la Viña, Saco del Valle, Guridi y Marquina. Finalmente, dicha Junta no llegó a prosperar por falta de voluntad política.

El segundo de los dos decretos citados, fijaba la creación de escuelas nacionales de música, teatros, orquestas y agrupaciones corales, sufragadas por el propio Estado.

Avanzando en el período objeto de nuestro estudio, observamos que, entre los años 1936 y 1939, con motivo de la guerra civil, la sociedad española quedó dividida y fragmentada. Los artistas se ven afectados también por esta radicalización ideológica, y la mayoría de ellos siente la obligación de tomar partido y posicionarse. Sin embargo, la actividad musical sigue funcionando en nuestro país gracias a la labor de publicaciones, a la organización de conciertos y conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid⁷⁶, y a la difusión de la Unión Radio.

Una de las peores consecuencias de la guerra civil fue el exilio de gran parte de artistas e intelectuales. Es el caso de la desintegración de la *Generación del 27*, en sus dos vertientes literaria y musical: los poetas, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti, abandonan España. En la música, Salvador Bacarise se exilia en París, Julián Bautista en Argentina, Robert Gerard en Inglaterra, Rodolfo Halffter en México, Ernesto Halffter en Portugal, y Fernando Remacha, se queda incomunicado en Tudela, su pueblo natal.

Este listado se amplía con el destierro de un hombre de gran relevancia en el panorama de la música española del siglo XX: Manuel de Falla. Su estética había supuesto la renovación de la música española y el renacimiento del nacionalismo español con carácter vanguardista. Su marcha de España representa la desprotección para el resto de compositores españoles, si bien, algunos de ellos, siempre permanecieron en España, como Conrado del Campo, Jesús Guridi y Joaquín Turina, que ocupó la dirección al frente de la Comisaría Nacional de la Música, a parte de su dedicación a la docencia.

⁷⁶ Institución fundada en 1910 por Alberto Jiménez Fraud. Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí fueron algunos de sus residentes. Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno fueron colaboradores invitados. En su sede en Madrid se celebra la presentación de la Generación del 27 y se fragua el camino de nuevos horizontes e ideas musicales.

Tanto los compositores que se quedaron en España como los que la abandonaron, sufrieron la incompreensión y desinterés por parte de los políticos y del público.

Al finalizar la Guerra Civil, coincidiendo con el estallido de la II Guerra Mundial, se produce una grave crisis económica y cultural. Con la implantación de la dictadura, el país queda aislado de las potencias vencedoras, que expulsaron a España de los organismos internacionales. Esta situación de desprotección y paralización del sistema socio-cultural resulta desastrosa y con consecuencias artísticas y musicales.

En este sentido, podemos decir que España vivió un período de incomunicación que afectó, de manera especial, a la ciencia, el arte y la cultura. El deseo de renovación, progreso y apertura, motivó que músicos y artistas plásticos, por los años cincuenta, entablen unas ciertas relaciones personales y, en algunos casos, colaboraciones esporádicas que harán marchar por caminos paralelos a ambas artes.

Con la incorporación de ciclos de conciertos en las Universidades y en los Colegios Mayores, crece la inclinación de los estudiantes españoles hacia la música. A partir de este momento, tienen la oportunidad de acceder a este mundo, que antes estaba apartado en otros centros culturales.

A partir de la posguerra, cobra importancia el *Ateneo de Madrid*⁷⁷, que se convierte en centro clave en la vida musical madrileña y determinante en el desarrollo del grupo *Nueva Música*⁷⁸, quedando unido a la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, con la organización de conciertos, conferencias ilustradas⁷⁹, ciclos musicales de diferente temática y estrenos de obras. Sin

⁷⁷ Se fundó en 1835, añadiéndose el epíteto de Artístico. Se impone la libre discusión en las tertulias. Habrá un debate abierto, denominándose "Cacharrería". Los cursos, las secciones y los ciclos de conferencias completan el marco de una vida cultural febril y apasionada. La Biblioteca va adquiriendo más importancia hasta convertirse en referencia inexcusable de la Casa, constituyendo su mayor tesoro.

⁷⁸ Su actividad quedará vinculada a dos instituciones: *Juventudes Musicales* y *El Ateneo de Madrid*.

⁷⁹ Nuestro autor será invitado a esta entidad, en varias ocasiones, para realizar conferencias sobre diversos temas musicológicos.

embargo, durante los años previos a la guerra civil, este ateneo, era un organismo cultural en el que no existían actividades musicales.

En 1958, se crea el *Aula de Música del Ateneo de Madrid*, dirigida por el crítico musical Fernando Ruiz Coca. Ésta, tenía como objetivo situar a dicha institución al servicio de los nuevos compositores españoles, ofreciéndoles el espacio donde estrenar nuevas páginas y acceder a la música contemporánea (Medina 1987: 375)⁸⁰:

Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El Ateneo, sitio ideal para ello. Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, no comerciales. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de nuestro siglo, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas. Constante atención a lo español, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el *Aula*.

A finales de los cincuenta y principios de los 60, se insinúan cambios importantes en la música española, siendo el momento en el que se desarrolla un tipo de lenguaje serial como modelo de estética vanguardista. En este sentido, Tomás Marco (1983: 208) afirma: "... muy pocos años tuvo que asimilar las últimas consecuencias de Strawinsky y Bartók, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo y la técnica electroacústica...".

Estos cambios no fueron aceptados por gran parte de la sociedad española, tal y como afirma Ramón Barce (1985: 14):

Lo subversivo es, pues, aquello que atenta contra el orden establecido —orden que, repetimos, es perfecto o al menos aceptable— y tiende a introducir una modificación (es decir, una perturbación) en el núcleo. Para el conservador todo cambio es objeto de terror, es la invasión de los bárbaros que trastornará por completo el orden existente. Y para que exista tal terror es preciso convencer a la gente de que aquí y ahora están perfectamente y son felices, tarea por otra parte muy sencilla si se considera la mezquindad de las ambiciones humanas, fáciles de satisfacer o al menos de mostrar como alcanzables; y considerando, también, que el espíritu humano es, en general, rutinario e inerte y prefiere que acontecimientos e ideas se le presenten como etiquetados e inmutables antes que como entidades en incesante evolución.

En relación a la musicología, en el siglo XX, seguirán los estudios musicológicos y folclóricos iniciados por Felipe Pedrell, con Higinio Anglés, Miguel Querol, Samuel Rubio, Subirá, nuestro autor y León Tello. Sobre este

⁸⁰ Este *Aula* tenía una clara intención pedagógica, materializada en la existencia de Seminarios, conferencias-recitales, y conciertos didácticos.

último musicólogo, del que hablaremos en el apartado del epistolario, cabe destacar que estuvo muy relacionado con la familia López–Chavarri. Desde 1971 a 1973, realizó un análisis de la documentación de López–Chavarri Marco para escribir un estudio de su vida y obra, proyecto que se interrumpió por su traslado al conservatorio de Madrid. Retomaría dicho proyecto el propio hijo de nuestro autor que, desgraciadamente, tampoco logró completar.

Siguiendo con los estudios musicológicos, hemos de destacar que Joaquín Nin, también aportará sus estudios de la música antigua hispánica. Como hemos dicho, algunas de estas figuras serán comentadas en otros capítulos de nuestra tesis, debido a la estrecha relación que mantuvieron con López–Chavarri.

En referencia a estos estudios, escribe Mariano Pérez (1980: 686): “... En folclore, después de los estudios y conocidos cancioneros de Pedrell, Ledesma, Olmedo, Otaño, Donostia, Torner y otros, Manuel García Matos partió por primera vez del estudio científico de los datos folklóricos en sus implicaciones con la etnología...”.

En la recogida de canciones y danzas, tendrán un papel primordial la colaboración de la Sección Femenina, en la que López–Chavarri, fue asesor de estos coros. Esto propició que las canciones que componía, se divulgaran casi de forma inmediata.

Además, durante la primera mitad de siglo, en España, se van originando diferentes sociedades filarmónicas y corales, estando nuestro compositor muy vinculado a las que se iban fundando en Valencia. Tanto este aspecto, como el anterior, será comentado más adelante, a lo largo de esta parte referida a Valencia como en el transcurso del capítulo 3.

Respecto a los coros, durante este período, en Cataluña destaca el *Orfeó Català*, los *Coros Clavé*, *Orfeó Gracienc*, *Coral Sant Jordi*, *Orfeó de Sam*, *Escolania de Montserrat* y *Capilla Clásica de FAD*. En otras partes de España, tenemos a la *Sociedad Coral de Bilbao*, la *Capilla Clásica Polifónica de Mallorca*, los *coros Easo*, *Maitea*, *Sociedad Coral de San Sebastián*, los *Cantores de Madrid*, el *Cuarteto de madrigalistas de Radio Nacional*, la *Polifónica de Pontevedra* y el *Orfeón pamplonés*.

2.2.2.1. La enseñanza musical.

La enseñanza musical en España ha ido avanzando y transformándose, necesariamente en el siglo XX, afectando también, a la situación pedagógica vivida en Valencia. Todo ello, llevó a la publicación de los reglamentos por los que se han implantado los sucesivos planes de estudios. A continuación, repasaremos brevemente, los adoptados en nuestro país que atañen al período estudiado, aunque nos remontaremos al inicio del siglo XIX:

- Hasta 1830, las enseñanzas musicales se imparten únicamente en centro privados, centros no oficiales (colegios, academias, etc.) o de forma privada. En 1816, Fernando VII dio un permiso para abrir un conservatorio⁸¹, donde se recibían enseñanzas musicales. En este período, en el que todavía no se había creado ningún conservatorio oficial, los profesores enseñaban distintas materias: solfeo, piano, canto, armonía...

- De 1830 a 1900⁸². En 1830, en Madrid, se crea el primer conservatorio oficial⁸³ de España, con lo que, los estudios musicales adquieren una condición profesional⁸⁴. Tras éste, se irán creando distintos centros, conservatorios o escuelas de música en el territorio español, dependientes del sistema aplicado en el Conservatorio de Madrid.

A partir de entonces, habrá dos clases de estudiantes: los que desean estudiar para conseguir una titulación profesional, y los aficionados que, de forma privada, se forman en colegios, asociaciones, academias, etc., que quieren aprender por diversión o entretenimiento.

- De 1901 a 1942. En esta época, se establecen el número de cursos de cada especialidad musical, como también los distintos grados de los que se componen los estudios. El plan de estudios existente durante este período,

⁸¹ Este centro estuvo activo hasta 1822. Más tarde, en 1829, se reabrió permaneciendo sólo un año, eclipsado por el Real Conservatorio de María Cristina, fundado en 1830.

⁸² En este período se crea el Conservatorio de Música de Valencia.

⁸³ El Real Conservatorio María Cristina fue creado mediante Real Decreto de 15 de julio de 1830, aunque el centro no fue inaugurado hasta el 2 de abril de 1831, momento en el que se iniciaron las clases.

⁸⁴ Los estudiantes que finalizaran estos estudios, obtendrían su correspondiente título.

es el que López–Chavarri siguió como docente en el Conservatorio de Valencia.

El *Real Decreto de 14 de septiembre 1901*, no alteró la ordenación de las enseñanzas musicales aunque sí concretó diferentes detalles de las mismas: se dispone que haya “dos grados perfectamente definidos: estudios elementales y estudios de perfeccionamiento”.

Se conservaron los requisitos de acceso al conservatorio⁸⁵ y a la clase de instrumento⁸⁶.

El *Real Decreto de 11 de septiembre de 1911*, concretaba lo expuesto en el de 1901.

Para empezar una especialidad instrumental, se debía tener realizados dos cursos de Solfeo y Teoría de la Música, combinando el primero de instrumento con el tercero de Solfeo. En este decreto no se establece edad inferior de acceso⁸⁷.

El Reglamento publicado por el *Real Decreto de 25 de agosto de 1917*, mantenía los mismos aspectos en el ingreso al conservatorio y la duración de las enseñanzas.

Por tanto, a lo largo de casi toda la primera mitad del siglo XIX, el plan de estudios estaba configurado en dos niveles:

- elemental, compuesto por cinco años y,
- superior, organizado en tres.

En algunos centros privados de reconocido prestigio⁸⁸, se impartía la misma enseñanza que en el conservatorio, aunque sin validez oficial.

- A partir del *Decreto de 1942*: con este Decreto se reorganizan todos los conservatorios españoles y se unifican las enseñanzas que se imparten en ellos, aunque se aplica sólo a los estudios de nivel elemental y medio, no al superior.

⁸⁵ Tener nueve años y poseer los conocimientos propios de la primera enseñanza.

⁸⁶ Tener superado un examen de solfeo, por lo que se necesitaba haber cursado al menos tres cursos de solfeo.

⁸⁷ Aunque sí se requiere que el alumno demuestre, por medio de un examen, que dispone del desarrollo físico e intelectual para poder acceder a estas enseñanzas.

⁸⁸ Como en la Academia Marshall de Barcelona que, desde 1919, los cursos de piano estaban divididos en ocho, y se impartía, de forma opcional, uno preparatorio y otro de perfeccionamiento. Este último consistía en una clase semanal destinada a los alumnos que obtenían Primer Premio en el último curso, pudiendo optar al Premio de Honor.

Hubo, también, una nueva ordenación de las enseñanzas, recibiendo el nombre de *Plan de 1942*. Sin embargo, no aporta información en algunos casos, como en el número de cursos que debía constar la enseñanza y en los requisitos exigidos para obtener la titulación.

Estuvo implantado hasta 1984, coexistiendo con la nueva ordenación de 1966. Hasta aquella fecha, los centros adaptaron sus enseñanzas a ambos planes de estudio.

- El *Plan de 1966, Decreto 2618/1966*. Por vez primera, las enseñanzas musicales, en todos sus grados, pasan a estar totalmente unificadas y serán impartidas, con carácter oficial, en los centros de diferentes ciudades españolas. Con este decreto, se planeaba el número de cursos e igualmente, se establecía el grado superior para todas las especialidades, ya que en el plan anterior, este grado era opcional únicamente para los estudios de violín y piano.

La edad requerida para iniciar los estudios se situaba en los ocho años, pudiendo compatibilizar con el instrumento una vez superado el primer curso de solfeo.

2.2.3. Evolución de la composición musical durante los siglos XIX y XX.

En este apartado, trataremos el contexto de la composición musical en España, al igual que lo hemos hecho, referida a Europa, en el apartado 2.1.2 de este capítulo, obviando, porque resultaría redundante, a partir de aquí, las explicaciones de los conceptos y tendencias ya expuestas. Es por ello que el lector, deberá volver a esa primera explicación.

Por diversos factores que también se han mencionado, España vive con cierta demora algunos avances culturales, al mantenerse aislada de Europa hasta la *Generación del 98*.

En líneas generales, podemos decir que esta época arranca con la división entre los músicos que componen para el teatro, y los que se interesan cada vez más por la música instrumental. En un principio, triunfan los primeros aunque, todo irá cambiando al surgir las sociedades de conciertos, los orfeones, las masas

corales, las bandas y las orquestas, llegando a una época en que la música sinfónica y la de concierto entrarán a formar parte de la sociedad.

En los párrafos que siguen, podremos repasar las tres formaciones que se dan en este espacio de tiempo:

1. Generación del nacionalismo, que coincide, aproximadamente, con la *Generación del 98* (entre 1880 y 1900 en música).
2. *Generación del 27* o Grupo de la República, comprende a los músicos nacidos antes de la Primera Guerra Mundial.
3. *Generación del 51*, abarca a los compositores nacidos en torno a 1930.

Obviamente, aunque en una misma generación se coincida en un sentir común, también conviven movimientos y tendencias diferentes. Por ello, en las generaciones del 98 y del 27 encontramos zarzuelistas (Vives, Serrano...), nacionalistas, neoclasicistas, impresionistas (Falla, Turina, Mompou...), wagnerianos (Conrado, Zamacois, Esplá...) y dodecafonistas (Pahissa, Homs, Gerhardt...) (Pérez 1980: 687–688).

2.2.3.1. Antecedentes y transición al siglo XX (1880–1910).

El Romanticismo español fue casi nulo y, respecto al Nacionalismo, tardó más en llegar el sentimiento nacionalista que en otros países, porque aquí hubo una gran influencia de la ópera italiana. De hecho, este estilo, evoluciona con el fin de destruir ese dominio italiano que, en cierto modo, regía el estilo compositivo.

El nacionalismo español se encuadra en la última mitad del siglo XIX y en el siglo XX, aunque, verdaderamente, no se llegaron a utilizar elementos, propiamente, del folclore español, como base para la composición, hasta cerca de finales del siglo XIX. Dos fueron los factores que influyeron en el nacimiento del mismo:

1. las corrientes sinfónicas nacionalistas europeas que presionaban a España, como el *Grupo de los cinco* en Rusia (Balakirev, Cesar Cui, Moussorgsky, Borodin y Rimsky–Korsakov).

2. la composición influenciada por temas españoles por parte de compositores extranjeros. En este sentido tenemos la rapsodia para orquesta *España* (1883) de E. Chabrier o *Capricho Español* (1887) de Rimsky-Korsakov.

Es necesario destacar que, tanto Felipe Pedrell como Francisco Asenjo Barbieri, hicieron una labor importantísima en el estudio de la música española, y fueron los responsables, en gran medida, de esta época musical, brillante para España.

La música del siglo XX necesitaba actualizarse absorbiendo la del resto de Europa. Como ya veremos más extensamente en los próximos capítulos, nuestro autor, también participa de esta corriente, estando en contacto permanente con los principales compositores de la misma, como queda evidenciado a través de su amplia correspondencia. Así, en España, podemos distinguir dos etapas:

1. **Asimilación:** la representarían Isaac Albéniz y Enrique Granados.

Este período, coincide con la segunda mitad del S. XIX. En ella, todavía se pueden apreciar características del romanticismo en la música.

Albéniz impulsó los comienzos tradicionalistas en la música para piano en España. Recibió la influencia de Franz Liszt, aunque sin perder su carácter español, además de la que le marcó Debussy en París, logrando una técnica muy relacionada con el impresionismo.

Con él, se llegó a la cima de todas las tendencias de carácter nacionalista de la música en Europa a finales del siglo XIX.

El estilo de Granados es una original mezcla que recoge la gran tradición romántica de Schumann, Chopin y el impulso del nacionalismo musical, tan pujante a finales del siglo XIX. En su música, Granados no manifestó una especial atracción por lo catalán, sino más bien por los períodos clásico y romántico de España, especialmente por lo madrileño. El mundo de la tonadilla, el folclore urbano de Madrid y su admiración por Goya, inspiraron sus trabajos más destacados.



Fig. 3. Homenaje a Granados en Valencia. El músico y Eduardo López-Chavarri, están en el centro del grupo.

Fuente: *Las Provincias*⁸⁹.

2. **Madurez:** representada, sobre todo, por Manuel de Falla y Joaquín Turina.

Es destacable la influencia y los conocimientos impartidos por un compositor que mostrará los nuevos caminos, y de cuyas enseñanzas se aprovecharán las futuras generaciones.

Falla, se interesó en las raíces musicales de su España natal. Aunque su trabajo de investigación no requirió una labor de campo tan prolongada como la realizada por Bartók en Hungría o Heitor Villa-Lobos en Brasil, logró familiarizarse directamente con la tradición musical de los pueblos gitanos de España. Este interés le llevó a investigar el canto primitivo andaluz desde las raíces directas. Falla creía, firmemente, en la conciliación entre el nacionalismo y el universalismo; a su juicio, no debía haber contradicción entre ambas ideas. Su participación, en el siglo XIX, en el nacionalismo musical español, fue decisiva. Aconsejó a participar en esta corriente a Joaquín Turina. Al igual que Albéniz, y Granados, fue alumno de Felipe Pedrell, el “padre del nacionalismo en España”.

En París, conoció diferentes personalidades como: Debussy y Ravel, quienes le enseñarán el Impresionismo; Dukas, la orquestación; Albéniz, el

⁸⁹ Obtenida en la siguiente página *web*: <http://www.lasprovincias.es/culturas/201603/23/enrique-granados-lopez-chavarri-20160322235602-v.html>

nacionalismo español y Viñes, que será uno de sus mejores intérpretes. Tal y como relata Mariano Pérez (1980: 691–692):

Artísticamente consigue por fin hacer realidad el sueño de Pedrell de una música española enraizada en lo popular y folklórico, pero que sabe aspirar su savia, convirtiéndola en sangre propia para dar a la misma una dimensión universal, por encima de todo localismo y pintoresquismo. Su maestría y dominio del ritmo hispánico es asombrosa en todas sus múltiples combinaciones. Tentado por las corrientes europeas (impresionismo debussyista, refinamiento raveliano, neoclasicismo stravinskyano y expresionismo schonberiano), supo asimilarlas todas con un espíritu abierto, sin caer por ello en el atonalismo. Pero fue aún más allá; supo aprovechar los modos españoles antiguos, especialmente la típica escala andaluza y los giros scarlatianos para combinarlos con la austeridad y el descarnamiento contemporáneos.

Turina, fue uno de los compositores españoles más cosmopolitas, abriéndose a las nuevas tendencias musicales y ensalzando la música popular. Así, comenta Mariano Pérez (1980: 693): “... Turina ha sabido aunar maravillosamente el pintoresquismo andaluz, y más concretamente el sevillanismo, con un colorismo, intimismo y lirismo personal que lo elevan por encima del folklorismo panderetesco hasta adquirir un universalismo”.

A continuación, pasamos a tratar, brevemente, cuatro lugares importantes dentro del territorio español:

En **Castilla**, encontramos a Conrado del Campo (* Madrid, 1878–†1953)⁹⁰ que huye del impresionismo francés y se aproxima al nacionalismo austero de Castilla y al gran sinfonismo germánico de Strauss, con influencias de Bela Bartók. En segundo lugar, tenemos a Julio Gómez (*Madrid, 1886–†Madrid, 1973)⁹¹, que fue un continuador de las ideas nacionalistas.

En **Cataluña** se dan, principalmente, dos tendencias: la alemana o wagneriana y la francesa o impresionista, acercándose al final de este período a la

⁹⁰ Compositor, violista, director y profesor que fundó la Orquesta Sinfónica. También fue director de la orquesta de Radio Nacional, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y autor de diversas obras sinfónicas.

⁹¹ Ha sido, tradicionalmente, encuadrado dentro de la llamada “Generación De Los Maestros”. A esta generación, se asocian nombres como: Joaquín Turina, Conrado del Campo, Jesús Guridi o José González Zulaica Arregi “Padre Donostia”. Todos ellos, fueron los padres del sinfonismo español del siglo XX e, influyeron notablemente sobre los compositores de vanguardia de los años 50. Su obra se califica dentro del “nacionalismo popular” con una mesurada estilización y una clara introspección hacia el legado musical decimonónico español.

Escuela de Viena. Como ya observaremos, con muchos de los compositores de esta zona, López–Chavarri, mantendría una estrecha relación.

La mayoría compondrán para el género vocal–coral con elementos folclóricos: Nicolau, Enrique Morera, Lluís Millet y Ricardo Lamote de Grignon Ribas (*Barcelona, 1899–†1962)⁹², entre otros. Hacia el final del siglo, habrá otro grupo con inclinación wagneriana: Zamacois, Joan Manén Planas (*Barcelona, 1883–†1971)⁹³, Lambert, P. Massana, Pau Casals, Gaspar Cassadó Moreu (*Barcelona, 1897–†Madrid, 1966)⁹⁴, Frank Marshall King (*Mataró, 1883–†Barcelona, 1959)⁹⁵.

En **Levante**, hallamos a López–Chavarri que, según comenta Mariano Pérez, “se inspiró en temas valencianos”, Manuel Palau, que evoluciona desde el impresionismo hasta el politonalismo y Óscar Esplá, que intenta superar el nacionalismo, llegando al seco atonalismo, dentro de una tonalidad libre, en la línea de Bartók y Hindemith (Pérez 1980: 694–695). De la actividad musical valenciana relacionada con nuestro autor, en sus diferentes vertientes, hablaremos a lo largo del siguiente apartado 2.3.3. Por otro lado, los compositores

⁹² Compositor y director de orquesta, hijo del compositor Joan Lamote de Grignon y Florentina Ribas. Comenzó sus estudios musicales con su padre, pasando, más tarde, al Conservatorio de Música del Liceo y a la Academia Marshall. A los 20 años, formó parte de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y del Gran Teatro del Liceo, como violonchelista. Al comienzo de la guerra civil española, fue a Valencia, para trabajar con su padre en la Orquesta Municipal de nueva creación. Luego, regresó a Barcelona, dedicándose a la composición musical y al estudio, además de ocupar el cargo de subdirector de la Orquesta Municipal, colaborando con su gran amigo Eduardo Toldrà.

⁹³ Violinista y compositor que inició sus estudios musicales con su padre, para continuarlos en el Conservatorio de Barcelona. Con nueve años, realizó una gira como concertista por Latinoamérica y, con diez, dirigió, por primera vez, un concierto sinfónico en Argentina. Dio recitales por toda Europa y realizó dúos musicales con artistas de la talla de Enrique Granados, Joaquín Nin, Frederic Longàs, Alexandre Vilalta, Pura Lago o Pilar Bayona. Junto a Sarasate, Manén fue el único violinista español de la época que consiguió interpretar todas las obras de Paganini.

⁹⁴ Gran violonchelista y compositor, considerado uno de los más grandes intérpretes de su tiempo. Tenía, además, como compositor, un talento excepcional. Sus obras originales se inspiraron en las formas y estilo hispánico antiguo.

⁹⁵ Fue pedagogo, pianista y compositor, de origen inglés. Inició sus estudios en Mataró. Más tarde, estudió en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Al finalizar los estudios oficiales, recibió clases de Enrique Granados, del que fue su discípulo predilecto, nombrándole subdirector de los estudios de piano de la Academia Granados. En 1906, comenzó una carrera concertística que le llevó a actuar por Europa. Su vocación pedagógica fue mayor a la concertística. Continuator de la Academia Granados que, con él, pasó a ser, Academia Marshall.

valencianos, contemporáneos y posteriores a López-Chavarri, serán tratados en uno de los apartados del capítulo 5 de nuestra tesis.

En el **País Vasco**, destacan entre otros, Jose María Usandizaga y el P. Donostia, que se dedicaron a la música teatral y religiosa, respectivamente. No debemos olvidar a Jesús Guridi, que mantuvo correspondencia con nuestro maestro y, aportó a sus obras el colorido del folclore vasco y castellano.

2.2.3.2. Modernismo (1910–1970).

Contrariamente al resto de Europa, donde se suceden las vanguardias, pasando, rápidamente, desde el impresionismo hasta el expresionismo y el serialismo, en España, las raíces folclóricas nacidas del nacionalismo de Albéniz, Granados y Falla junto al todavía vigente romanticismo, representado por la ópera italiana y la recién introducida ópera alemana de Wagner, dificultaron ese rápido cambio hacia nuevas formas de expresión musical.

Así pues, el Nacionalismo siguió estando presente, aunque reivindicado de una forma más abstracta. En este sentido, y dentro de este espacio de tiempo abarcado, distinguimos dos generaciones:

1. *Generación de 1927*⁹⁶ o de la República.

Estuvo influida por Falla y Stravinsky, y estimulada por Adolfo Salazar. Tuvieron inquietud y grandes ansias de renovación, aunque se mantuvieron dentro de los principios del segundo nacionalismo heredado de Falla, de carácter neoclasicista. Mariano Pérez (Pérez 1980: 695) al referirse a esta generación indica:

... si bien lo popular aquí, según expresión de Valls Gorina, es “filtrado con frecuencia por un tamiz de intelectualidad, que al tiempo que da a la partitura una mayor expresividad y pureza, le resta vida..., hacen música del pueblo pero sin el pueblo..., sus melodías, giros, modalidades, cadencias y ritmos responden a un sentido popular, pero en ellos no vibra el pueblo”... se trata más bien de un grupo que pretende ser fiel custodio de la herencia de Falla, en vez de innovador, salvo algunas excepciones; aunque en su tiempo parezca ser la avanzadilla del modernismo musical entonces vigente.

⁹⁶ Algunos historiadores sitúan en esta generación a nuestro autor, si bien otros, en la anterior.

La labor de Falla tuvo una continuidad en esta generación, que se ha llamado la *Generación del 27*, por homologación a la generación poética homónima. La constituye una serie de compositores nacidos entorno a 1900 y, con una formación o influencia francesa.

Lo más relevante de este grupo se concentra en Madrid y en Barcelona, que es donde residen la mayor parte de creadores llegados de diferentes partes de España. Por un lado, se tiene a Falla como modelo y, por otro, sienten la necesidad de dejarlo atrás.

En general, fue una generación progresista, que seguirán la corriente del **Neoclasicismo**. Si bien, en este colectivo, conviven neoclasicismo, intentos atonales, dodecafonismo y casticismo en una amalgama que refleja las convivencias folclóricas, neoclásicas, vanguardistas y surrealistas de los poetas del 27.

Los principales compositores de esta generación fueron: Roberto Gerhard, Ernesto y Rodolfo Halffter, Jaime Pahissa, Fernando Remacha, Julián Bautista, Federico Mompou, Manuel Blancafort, Salvador Bacarisse, Muñoz Molleda y Joaquín Rodrigo, entre otros.

2. Generación de 1951⁹⁷ (Nueva Vanguardia).

El verdadero cambio llegó con esta generación que fue seguidora de Stravinsky y Bela Bartók, dodecafonista y atonal. En este apartado, estarían creadores nacidos en torno a 1930: Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, José Cercós, Miguel Alonso, Joan Guinjoan, Manuel del Castillo y Antón García Abril, entre otros. Dicha evolución es narrada por Tomás Marco (1983: 211):

La llegada de nuevas generaciones y la existencia de compositores aislados y de grupos más o menos organizados hicieron inevitable una renovación. El país no tuvo más remedio que abrirse lentamente, y la misma situación social impedía que la desinformación y el aislamiento se hicieran perpetuos (...) Todo preludiaba un cambio.

⁹⁷ El nombre de *Generación del 51* como también el del grupo *Nueva Música*, fueron acuñados por uno de sus miembros, Cristóbal Halffter, señalando el hecho de que entre 1951 y 1957 finalizaron la carrera una brillante promoción de alumnos del Conservatorio Superior de Madrid: Manuel Carra, Odón Alonso, Francisco Calés Otero, Teresa Berganza, Antón García Abril y el propio Cristóbal Halffter. Esta denominación es discutible ya que algunos piensan que hubiese sido más lógico llamarla *Generación del 58*, fecha de creación del grupo *Nueva Música* y de las actividades del *Ateneo de Madrid*.

Madrid y Barcelona encabezan este movimiento de renovación con la formación del grupo *Nueva Música*, en 1958, y los conciertos de *Música Abierta*, por iniciativa del compositor Ramón Barce⁹⁸, “en torno a unas reuniones en casa de Enrique Franco y, concretamente, en una cena–homenaje dedicada al crítico” (Sestelo 2007: 27), aunque, rápidamente, se deshizo por las diferentes estéticas, pensamientos y enfoques respecto de la música del momento. Más tarde, se produce un reagrupamiento en torno a Juventudes Musicales y, muy especialmente, al *Aula de Música* del Ateneo de Madrid, que les abre sus puertas e inicia una serie de conciertos y charlas. Sus componentes eran: Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember.

Más adelante, la aleatoriedad tuvo una importante acogida en España. Un ejemplo de grafismo en la música combinatoria o móvil es el de Luis de Pablo, que desarrolla un sistema de composición modular. Cristóbal Halffter, se centró en los “formantes”, profundizando en las técnicas de anillo, superposiciones de secuencias sonoras de duraciones distintas. Carmelo Bernaola eligió la naturalidad y flexibilidad interna del discurso. En las partituras de Josep María Mestres y de Tomás Marco encontramos elementos aleatorios.

Juan Hidalgo, tuvo un papel destacable en la vanguardia española, abarcando obras que van desde la técnica electrónica, el serialismo integral, la corriente aleatoria, la línea abierta y experimentalista, el grafismo puro y la electroacústica, entre otros recursos compositivos.

2.3. VALENCIA.

Como ya se ha dicho, en este apartado, además de hacer un breve resumen de las características generales que acontecen en Valencia, profundizaremos sustancialmente, en la actividad musical del espacio de tiempo abarcado. Muchas de ellas, son similares o están influenciadas por las que suceden en la totalidad del

⁹⁸ Sería el encargado de redactar el primer manifiesto del grupo.

conjunto de la nación. Por tanto, no entraremos a valorar la evolución de la composición musical, ya que ésta ha quedado comprendida dentro del apartado anterior, concerniente a España.

2.3.1. Aspectos generales desde finales del siglo XIX a 1970.

En este período, la evolución industrial en la ciudad de Valencia fue significativa, si lo comparamos con el período anterior. Igualmente, en lo que respecta a su modernización, a principios del siglo XX, Valencia era una ciudad industrializada. Así, en la primera mitad del siglo XX, se materializarán los cambios iniciados a finales del siglo XIX, variando la manera de relacionarse Valencia con el exterior, debido fundamentalmente a:

- la creciente industrialización,
- la exportación de productos agrícolas,
- el crecimiento de los mercados,
- el aumento demográfico, al incrementar su volumen territorial por la anexión de poblaciones vecinas,
- la introducción del ferrocarril en 1852 y,
- la demolición de las murallas a partir de 1865 (Boira 1999: 533).

Donde se podían observar todos los avances, sobre todo en la agricultura y en la industria, era en las exposiciones regionales, situadas junto a la Alameda, principalmente, en la de 1909. Dicha exposición, fue muy importante para López-Chavarri, ya que en ella participó estrenando diferentes composiciones.

En cuanto a las infraestructuras, se produjo una gran mejora, gracias a:

- la habilitación de su puerto marítimo,
- la configuración de su red ferroviaria y,
- la mejora de sus vías de comunicación terrestre.

Por lo que respecta a la **economía**, en la agricultura valenciana se vivió un período de prosperidad vinculada al vino y su exportación, al afectar la filoxera a los viñedos franceses. Esta bonanza finalizó cuando la plaga hizo su aparición, también en Valencia, hacia 1904. En su lugar, fue creciendo el cultivo de la naranja y del arroz, este último mediante terrenos ganados a la Albufera. El

cultivo de la naranja fue desde el principio el más rentable, sustituyó viñedos gracias al uso de bombas hidráulicas que extraían agua para el riego, y creció vinculado al espectacular incremento de su exportación hacia Europa (Sanchis 1983: 518–521). Su gran rentabilidad generó una burguesía terrateniente y comercial, que residía básicamente en Valencia, donde generaba una demanda interna que, a su vez, favorecía la industrialización del entorno⁹⁹, aunque también el crecimiento del sector comercial vinculado a las exportaciones¹⁰⁰.

La I Guerra Mundial perjudicó la economía valenciana, paralizando la exportación de cítricos y causando la subida descontrolada de los precios y el desabastecimiento de los mercados, produciéndose protestas en forma de huelgas generales y movilizaciones violentas.

Tanto la agricultura como la relativa industrialización de la zona valenciana hicieron que la ciudad contase con un activo comercio nacional e internacional.

La burguesía valenciana se dedicó a los negocios financieros, ferroviarios, comerciales, además de invertir en industria¹⁰¹ y en tierras de regadío. Igualmente, se enriqueció con la introducción de las novedades técnicas del momento: el alumbrado de gas y, eléctrico, el ensanche portuario o las comunicaciones ferroviarias.

El porcentaje de población de la ciudad dedicado a la industria y a los servicios tuvo un fuerte incremento durante las primeras décadas del siglo XX, a costa del sector agrícola.

Respecto a la **política**, una población diversificada por zonas y variable, a lo largo del tiempo, arrojaba unos resultados electorales municipales cambiantes:

- entre 1875 y 1901, el Ayuntamiento se fue alternando entre conservadores y liberales;
- entre 1901 y 1911, dominó ampliamente el republicanismo blasquista;

⁹⁹ La novela de Blasco Ibáñez *Entre naranjos*, narra este entorno.

¹⁰⁰ Aunque se haya comentado la fragilidad del sector comercial valenciano, debe tenerse en cuenta que, en 1884, José Sister fundó la Compañía Valenciana de Navegación, que llegó a tener una gran flota de vapores.

¹⁰¹ Llegando a ocupar un lugar destacado dentro del contexto industrial español.

- desde 1911, tomaron el control los conservadores, incluyendo a los carlistas y a la Liga Católica, cambio que respondía tanto al desgaste del blasquismo como a la unión de sus opositores. Quizás, estuvo favorecido por el prestigio que, para las posturas conservadoras, supuso la Exposición Regional de 1909 y Nacional de 1910. En la regional, se realizaron numerosos espectáculos deportivos y actos culturales, entre los cuales destacó la coronación de Teodoro Llorente como poeta oficial de Valencia. Fue el verdadero catalizador de la vida concertística valenciana a causa de los hechos que suscitó, entre ellos una gran cantidad de audiciones a cargo de la Banda Municipal y ciclos de conciertos orquestales dirigidos por Juan Izquierdo. Los conciertos inaugurales de la Exposición fueron a cargo de la Orquesta Tonkünstler, dirigida por José Lasalle, director de procedencia valenciana, que ofreció obras de moda como *En las estepas de Asia Central*, de Borodín, o *El cazador maldito*, de César Franck, obras del repertorio clásico de Haydn, Beethoven, Wagner o Berlioz y las *Escenas levantinas*, de Eduardo López-Chavarri Marco.

Se trataba, de una ciudad con fuertes tensiones ideológicas, donde tanto en el sector más conservador como en el revolucionario, se encontraban vigentes tendencias contrarias al régimen restauracionista.

El blasquismo, fue el movimiento republicano liderado por el escritor y político Vicente Blasco Ibáñez y centrado en la ciudad de Valencia. Era una ideología que se definía como populista y en el que destacaba un elemento anticlerical violento (Recio 2000: 126–128).

Puede considerarse como fecha de su nacimiento la ruptura de Blasco con el republicano Partido Federal de Pí y Margall, sucedida en 1896. El movimiento pasó su momento más crítico en 1903, con la ruptura interna provocada por Rodrigo Soriano, que fundaba el Partido Radical. Pese al comienzo impetuoso, el sorianismo no consiguió desplazar al blasquismo, como tendencia republicana mejor asentada en la ciudad.

El período de dominio blasquista del Ayuntamiento (1901–1911), que recogió durante varias décadas los frutos del descontento popular, sufrió diferentes enfrentamientos institucionales con el alcalde, nombrado directamente

por el Gobierno central, y también con algunos gobernadores civiles (Recio 2000: 73, 77 y 120–122).

En cuanto al **pensamiento**, la **ideología krausista**, narrada anteriormente¹⁰², también tuvo su foco de seguidores en Valencia: los llamados “institucionistas”. Éstos, se interesaron poco por la cultura propia, ya que sus preocupaciones intelectuales quedaban enmarcadas dentro del contexto nacional español, atendiendo, esencialmente, a los temas relacionados con el progreso, la filosofía, las ciencias jurídicas, sociales y humanas, además de Europa.

Los “institucionistas” fueron profesores universitarios, librepensadores y republicanos que se hallaban en el extremo opuesto del conservadurismo que dominaba la *Renaixença*, capitaneados por el jurista Eduardo Pérez Pujol (*Salamanca, 1830–†Valencia, 1894)¹⁰³.

En Valencia, el krausismo de esta fase tardía, derivó en un fuerte movimiento institucionalista, creador de las siguientes entidades (Esteban 1990: 121–175):

- en 1868, la Escuela de Artesanos,
- en 1883, la Escuela de Comercio para Señoras,
- en 1888, la Institución para la Enseñanza de la Mujer,
- en 1902, la Extensión Universitaria y,
- en 1902, también la Universidad Popular¹⁰⁴, además de otras posteriores al período aquí estudiado.

2.3.2. Cultura y pensamiento: la *Renaixença* valenciana.

Dentro de la cultura y pensamiento que, en esta época, culmina con la *Renaixença*, podemos citar varios autores que pueden ser considerados como precursores de dicho movimiento: es la labor del historiador y cronista oficial Vicente Boix, y la de los escritores satíricos como Josep Bernat y Baldoví,

¹⁰² Vid: 2.1.1. y 2.2.1. referidos a Europa y España, respectivamente.

¹⁰³ Doctorado en Madrid en 1855, catedrático en Valencia desde 1858, y Rector de la Universidad de esta ciudad, entre 1868 y 1873.

¹⁰⁴ Creada por iniciativa de Vicente Blasco Ibáñez.

Eduardo Escalante o José María Bonilla. Ellos introdujeron en la sociedad y en los círculos literarios valencianos, un interés propio por la lengua valenciana. Si buscamos un hecho que marque el comienzo de este movimiento lo es, sin duda, la publicación, en 1830, del poema *Lo Somni*, de Vicente Salvá. A partir de ese momento, se produce un lento, aunque constante, avance en el interés por los temas valencianos. Un claro ejemplo es la publicación, en 1839, del ensayo de un diccionario Valenciano–Castellano de Ignacio Vidal. En este sentido, la profesora Ana Galiano (1992a: 301–302), en un interesante artículo, nos confirma estos datos, aportando otros sobre esas primeras publicaciones:

Durante toda la primera mitad del siglo XIX encontramos distintas manifestaciones de expresión en lengua y costumbres valencianas, tales como Cançonetes de sátira política, firmadas por el doctor Cudol, los sainetes de Bernat i Baldoví e incluso periódicos, como *La Dolçaina*, *El Tabalet* y *El Sueco*. Tomás Villarroya i Sanz, juez de Moncada y poeta, publicó entre 1841 y 1843, en la revista *El Liceo*, cuatro composiciones en lengua valenciana, cuando lo habitual era hacerlo en lengua castellana.

La *Renaixença* valenciana fue una corriente literaria, cultural y social, que apareció en Valencia en los últimos años del siglo XIX. Algunos sitúan su aparición alrededor de 1860, si bien otros, todavía lo ubican más lejano en el tiempo, concretamente, en el siglo XVIII con Carles Ros i Hebrera¹⁰⁵.

Así mismo, Sanchis Guarner, considera que el origen de esta tendencia está motivada, en gran parte, por la llegada de Marià Aguiló, como jefe de la biblioteca universitaria, quién animó a dos jóvenes estudiantes de Derecho: Teodoro Llorente Olivares (*Valencia, 1841–†1911)¹⁰⁶, partidario de mantener una actitud meramente literaria y, Vicente Wenceslao Querol, a escribir versos en lengua vernácula. Junto a estos autores, va surgiendo una generación de escritores que aceptan los preceptos del movimiento, y escriben obras en valenciano.

¹⁰⁵ Entre sus obras, figura una gramática valenciana.

¹⁰⁶ Fue un destacado poeta y escritor, en lengua catalana y castellana, de la *Renaixença* valenciana. Estudió Derecho y ejerció la profesión durante un tiempo. Al mismo tiempo, se dedicó al periodismo. En 1860, dirigió el periódico *La Opinión*, que más tarde, en 1866, se transformó en *Las Provincias*, del que fue director durante cuarenta años, hasta cuando su hijo, Teodoro Llorente Falcó, lo sustituyó.

Las personalidades que participaron en este movimiento, entre ellas nuestro autor, reivindicaban y apoyaban el papel que el valenciano¹⁰⁷ mantenía dentro de las instituciones y, sobre todo, en la literatura culta, después de siglos de diglosia¹⁰⁸, respecto del castellano.

En este lento proceso es donde destaca la figura de Constantí Llombart¹⁰⁹ que, desde el principio, propuso trabajos colaborativos para que los escritores y los poetas fueran empezando a publicar sus obras. Fue también, uno de los máximos representantes. *Niu d'Abelles*, *Cabotes* y *Calaveres o melonar de Valensia* son algunos de los primeros proyectos de Llombart, que cristalizarían en 1874, con la fundación del periódico quincenal *Lo Rat Penat*, entidad de la que hablaremos más adelante¹¹⁰.

De lo anteriormente expuesto, se formarán dos sectores claramente diferenciados: por una parte, una corriente conservadora y burguesa, encabezada por Teodoro Llorente y, por otra, de corte progresista y popular, dirigida por Constantí Llombart. La principal diferencia entre las dos secciones fue la posibilidad de que el movimiento pudiera, o no, ser llevado a la política.

Este movimiento tuvo algunas características comunes con otros que surgieron en tierras vecinas como Cataluña o Baleares, aunque aquí tuvo las siguientes particularidades:

1. Estuvo sustentado por la alta burguesía terrateniente agrícola, cuyo centro fundamental sería la ciudad de Valencia.
2. Su medio de difusión más importante fueron los Juegos Florales y la prensa periódica, tanto la existente (*El Mercantil Valenciano*, *El diario de Valencia...*), como la de nueva creación (*Lo Rat Penat* o *Las Provincias*). Su origen se remonta a la antigua Roma, en su homenaje a la diosa Flora que, siglos después, iba a inspirar a los trovadores occitanos entre los siglos XIV y XV con su “Llengua de Oc”. Al año

¹⁰⁷ En aquella época se denominaba *llemosí*, en su faceta literaria.

¹⁰⁸ El valenciano había caído en desuso a partir de principios del siglo XVIII, período denominado genéricamente *Decadència*.

¹⁰⁹ Estuvo a favor de reivindicar aspectos lingüísticos y nacionalistas.

¹¹⁰ Véase: 2.3.3.2. Sociedades culturales valencianas relacionadas con López-Chavarri.

siguiente de crearse *Lo Rat Penat*, esta entidad, en 1879, celebró los primeros Juegos Florales para premiar las creaciones poéticas de los considerados "maestros del *gay saber*" en Lengua Valenciana, como también de quienes optaban por el castellano. Al mismo tiempo, se trataba de exaltar nuestra lengua vernácula al amparo de la *Renaixença* valenciana.

3. El género predilecto por sus autores fue la poesía lírica. La temática típica de este movimiento la conforman el amor, la patria y la fe.

4. Aunque el peso de la nueva creación literaria fue sobresaliente, muchos editores publicaron y dieron valor a los escritores valencianos de los años anteriores, básicamente los del *Siglo de Oro Valenciano*: Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi, Jaume Gassull, Jaume Roig... que llegaron a ser más conocidos por el público.

En cuanto a la codificación de la lengua valenciana, tendremos que esperar al año 1932, con las *Normas de Castellón*, para poder abordarla, siendo Eduardo López-Chavarri Marco, uno de los firmantes de dichas reglas.

Los principales representantes de esta tendencia serán: Teodoro Llorente, Constantí Llombart, Vicente Wenceslao Querol, Félix Pizcueta, Rafael Ferrer i Bigné, Jacint Labaila, Josep Bodria i Roig, Josep Sanmartín i Aguirre, Víctor Irianzo i Simón y Luis Cebrián.

2.3.2.1. La *Renaixença* en la música.

En lo concerniente a la música, la *Renaixença*:

- valoró las tradiciones populares, con la utilización del folclore,
- activó la investigación musicológica y,
- acentuó la necesidad de formar una conciencia musical valenciana.

Ana Galiano (1992a: 301–302) cuenta cómo se llega a este movimiento por la evolución del canto popular, aunque también por el rechazo de los compositores al italianismo que dominaba en esa época:

La inspiración musical popular valenciana, producto de los años románticos, tiende a ceder en importancia, en primer lugar por la distinción que se estableció entre lo folclórico y lo costumbrista, y en segundo porque lo folclórico condujo a una nueva etapa musical, denominada la *Renaixença*...

Musicalmente, la *Renaixença* adquiere el significado de revalorización de la expresión de la tradición popular y aparece como una necesidad de formación de una conciencia musical valenciana.

Los puntos principales sobre los que se afirma la *Renaixença* musical son el estímulo derivado de los estudios de musicología y la utilización del folclore como lenguaje. De forma paralela, otros dos hechos musicales adquieren primordial importancia: la transformación técnica y la evaluación del lenguaje de la guitarra y la secularización de la enseñanza musical. Consecuencia directa de la *Renaixença* será la lucha de los compositores por alejarse del italianismo imperante en la música.

Esta nueva toma de conciencia, favoreció en la música la recuperación del folclore como expresión de la tradición popular, así como de todas aquellas manifestaciones tradicionales valencianas en las que la música tenía un papel dominante, como la *Procesión del Corpus*, *Los Milagros* o las danzas populares. Nuestro maestro, tal y como veremos en el capítulo 3, apartado 3.2.4.3., participó en este proceso de recuperación y restauración del patrimonio musical ligado a la fiesta del *Corpus Christi* de Valencia.

2.3.2.2. Historiografía y origen de la Musicología en Valencia.

El renacimiento de la literatura basada en temas valencianos que se produjo en esta época, unido a obras divulgativas de la gramática valenciana, propició el uso y valoración de la lengua autóctona, creando una predisposición hacia lo propio, a raíz de las investigaciones musicológicas de Barbieri o Pedrell.

Por esto, se promovió el desarrollo de la historiografía local valenciana, cultivada por profesionales liberales: abogados, periodistas, médicos, políticos y archiveros; surgiendo la llamada *Escuela Histórica Valenciana*¹¹¹, que se centró en la documentación de aspectos relevantes de la historia de Valencia.

La historiografía musical valenciana, coloca tres figuras musicales como principales apoyos de la *Renaixença*: Juan Bautista Guzmán (*1846–†1909)¹¹²,

¹¹¹ Destacando historiadores como Roque Chabás, Manuel Dancila, Teodoro Llorente y Josep Serrano, entre otros.

¹¹² Maestro de capilla en la catedral de Valencia que se encargó de ordenar y catalogar el archivo de la misma publicando, en 1888, obras autógrafas de Juan Bautista Comes. Su función significó una primera atención hacia el archivo musical de dicha catedral y sus músicos. Contenía gran cantidad de obras autógrafas, muchas de ellas, en mal estado.

que era amigo de Barbieri, José María Úbeda (*1839–†1909)¹¹³ y Salvador Giner Vidal (*1832–†1911)¹¹⁴, añadiéndose otros como Vicente Peydró, Amancio Amorós, Manuel Penella Raga, Eduardo Ximénez y Eduardo López–Chavarrí Marco, entre otros.

Ana Galiano (1992a: 303), sitúa el comienzo de la musicología valenciana en los trabajos de Juan Bautista Guzmán. Después de esta primera incursión en el terreno musicológico, encontramos la de Vicente Ripollés Pérez (*Castellón de la Plana, 1867–†Rocafort, 1943)¹¹⁵, que se dedicó, en uno de sus trabajos, a estudiar las fuentes musicales más antiguas conservadas en los archivos catedralicios de Valencia, interesándose en las epístolas *farçidas* de Navidad y de San Esteban¹¹⁶, que fueron copiadas del *Epistolare Valentinum*, un manuscrito del siglo XIV (códice 110 de la catedral de Valencia). Tiene otro, que fue editado en los *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (1928: 47–80), así como también se ocupó de la transcripción de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía, la difusión de “Fragmentos del epistolario de Pedrell”, *El Villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia* (1935) y *Músicos Castellonenses*.

Siguiendo con las investigaciones de los primeros musicólogos valencianos, podemos citar las del jesuita Mariano Baixauli (*Valencia, 1861–†Valencia, 1923)¹¹⁷. Quizás, su contribución más importante sea la *Colección*¹¹⁸

¹¹³ Hablaremos de este autor más adelante, dentro del apartado de la música religiosa.

¹¹⁴ Será citado en varios apartados de nuestro trabajo, ya que fue una de las figuras esenciales de la música valenciana. Compositor y pedagogo que se formó en la catedral de Valencia con Pérez Gascón. Su contacto con el ámbito religioso, determinó su dedicación a esta música, de la que dejó un gran legado. Giner contribuyó a la creación del Conservatorio de Música de la capital valenciana, siendo director técnico honorario en 1894. Fundó, igualmente, la banda municipal, de la que también fue director, y la Sociedad Coral *El Micalet* que, en 1928, pasó a llamarse Instituto Musical Giner.

¹¹⁵ Aparte de ser compositor y maestro de capilla, también destacó por la renovación de la enseñanza musical. En su estancia en el Colegio del Patriarca propuso un plan de reformas que recibió el visto bueno de autoridades como Giner y Felipe Pedrell. Además: creó una *Schola Cantorum* en Valencia que, con la interpretación de grandes obras de música sacra, obtuvo un gran prestigio en la ciudad; emprendió la ordenación y catalogación del archivo musical de la catedral de Valencia, además de realizar transcripciones de música polifónica del siglo XVI y, compuso más de sesenta piezas de música religiosa. La importancia de su obra ha hecho que el musicólogo José Doménech Part lo haya considerado “figura máxima de la música española en Castellón”.

¹¹⁶ Dicho estudio fue presentado en el Congreso de Musicología, celebrado en Basilea, en 1924.

¹¹⁷ Se formó en el seminario de Valencia y particularmente con Salvador Giner.

de Baixauli, que aglutina una serie de tocatas procesionales y de danza utilizadas en la festividad del *Corpus* valenciano. Además, recopiló diversas variantes de *Albaes Valencianes* y melodías de danzas de diversas localidades de las provincias de Valencia y Alicante.

Eduardo Ximénez Cos (*Valencia, 1820–†Valencia, 1900)¹¹⁹, también fue otro de los iniciadores de la investigación musicológica en Valencia, creador de *Música de los cantos y danzas populares de Valencia y su provincia*¹²⁰. El manuscrito de esta obra que consta de once piezas, incluye una dedicatoria a Francisco Asenjo Barbieri, un prólogo de Emiliano Teixeró y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Por supuesto, debemos tener muy en cuenta la contribución de nuestro autor, dentro de esas primeras aportaciones al desarrollo de la historiografía valenciana. Concretamente, en el terreno de la Musicología, que nosotros abordaremos dentro del capítulo 3, 3.2.4.3. Sus investigaciones musicológicas y su tarea como restaurador del patrimonio musical valenciano. Igualmente, en el capítulo 9. Anexos, se incluirá un listado de su obra musicológica. Su labor no sólo se limitó a la redacción de libros y a colaborar con diferentes revistas especializadas, sino que también dedicó mucho tiempo a la investigación del folclore valenciano, recorriendo los pueblos de la Comunidad valenciana.

Es remarcable mencionar la intensa labor musicológica que se ejerció a principios de siglo y que culminó con la creación, a principios de la segunda

¹¹⁸ Este jesuita nos dejó una atractiva compilación que reúne una seleccionada muestra de tocatas de danza y procesionales de la ciudad de Valencia. Dicha muestra fue editada en el *Cancionero musical* de la provincia de Valencia, por Salvador Seguí, en 1980 (pp. 508–538). Estos materiales fueron recuperados del Colegio de Jesuitas de Valencia, por el organista Roberto Hurtado.

¹¹⁹ Fue uno de los primeros músicos valencianos interesados en recuperar la tradición popular musical de su región. Fue discípulo del organista P. Pérez Gascón. Entre 1839 y 1846 ocupó el cargo de organista de la parroquia de Santo Tomás y, más tarde, de la de San Bartolomé, escribiendo muchas piezas de género religioso. Escribió diversas zarzuelas, una ópera, música religiosa y una colección manuscrita de cantos populares valencianos datada de 1873 que fue premiada en la Exposición Universal de Viena.

¹²⁰ Este trabajo fue realizado, en 1873, para la Exposición Universal de Viena, encargado por la Subcomisión Provincial de Industria de Valencia.

mitad de siglo, del Instituto *Alfons el Magnànim*¹²¹, por parte de la Diputación Provincial de Valencia, siendo su primer director, Manuel Palau.

Dentro de este apartado, es importante señalar las **revistas musicológicas** y **publicaciones periódicas** surgidas, en este período en Valencia, en las que López-Chavarri fue un asiduo colaborador. De igual forma, aportaron sus conocimientos otras tantas personalidades importantes: Gomá, Soro, María Teresa Oller, Agustín Alamán, Iturbi, Rodrigo, Henri Collet (*París, 1885–†1951)¹²², Julio Gómez, Juan Lamotte de Grignon, Juan María Tomás Sabater (*Palma, 1869–†1966)¹²³, Federico Lliurat, Lluís Millet, Manuel Palau, entre muchos otros. Así, destacamos las siguientes: *Boletín Musical*, de 1885, *Biblioteca Sacro-musical*, de 1892, *Biblioteca Musical Valenciana*, de 1894, *Musicografía*, de 1933, y *Pentagrama*, de 1952 (Doménech y López-Chavarri Andújar 1978: 114–116). Entre estas revistas, es remarcable la fundación de la *Biblioteca Musical Valenciana*, por parte de Amancio Amorós, ya que ayudó a la difusión de partituras en Valencia. Esta revista se especializó en la publicación de partituras para piano, baile y canto de creadores valencianos. Entre sus páginas también se anunciaban instrumentos musicales, métodos de solfeo y profesores de solfeo y piano. Elena Micó (2011: 347), en su tesis sobre este compositor, recoge las palabras publicadas en el *Boletín Musical*, respecto al nacimiento de esta revista:

Bajo la dirección del reputado maestro, nuestro amigo D. Amancio Amorós, se anuncia la aparición de una *Biblioteca Musical Valenciana*, en la que se insertarán obras de todos los géneros, para piano, canto y piano, piano y armónium, de profesores valencianos, publicándose 6 volúmenes anuales, repartidos por bimestres, y principiando desde el presente mes de noviembre (Micó 2011: 329).

¹²¹ Sus numerosas publicaciones constituyen un material de referencia obligatoria para cualquier investigador sobre el folclore y la historia musical en Valencia.

¹²² Actualmente, su música no suele interpretarse y, se le recuerda por un artículo en *Comoedia*, de 1920, en el que acuñó el término *Groupe des seis* para designar a un grupo de jóvenes músicos del Conservatorio de París, en el cual estaban Francis Poulenc y Darius Milhaud.

¹²³ Compositor y organista que estudió en Barcelona y en París. En 1914, fue nombrado organista suplente de la catedral de Palma. Cuando acabó los estudios musicales, que simultaneó con los de la carrera eclesiástica, comenzó la publicación de obras para órgano. Después se dedicó a trabajos de crítica y musicología, colaborando con diversas revistas de Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos. En 1926, creó la *Asociación Bach para la música antigua y contemporánea*, con la finalidad de divulgar todo tipo de música, especialmente la contemporánea. También impulsó festivales dedicados a Chopin que, entre 1930 y 1936, llevó a Mallorca personalidades musicales relevantes.

Desgraciadamente, esta publicación tuvo una corta duración, al dejar de publicarse en agosto de 1895. Si bien, significó una buena oportunidad para conocer obras de nuestros compositores. En los números que se conservan se pueden ver las obras de autores como: Salvador Giner, José María Úbeda, Roberto Segura, Amancio Amorós, Manuel Chulvi, Manuel Penella Raga, Francisco Javier Blasco, Eduardo Ximénez Cos y Juan Bautista Plasencia (Micó 2011: 330–331).

Todas estas divulgaciones contribuían, aún más, en la labor de propagación de la música valenciana que realizaban los editores Antich y Tena (Galbis 2002: 658).

2.3.3. Actividad musical del período objeto de estudio.

Como ya hemos anunciado, dentro de este amplio apartado, desmenuzaremos en divisiones independientes, detalles que aquí serán tratados y en las otras zonas no los hemos tratado, y viceversa. La razón es porque, a partir de estas líneas, intentaremos narrar una panorámica de la situación y circunstancias en las que se desarrolló nuestro autor. Para esto, focalizaremos nuestra atención en las áreas en donde López–Chavarri intervino o tuvo algún tipo de vínculo.

Sabemos que, nuestro maestro, fue partícipe y motor esencial en el desarrollo de infinidad de actividades musicales realizadas en su ciudad de origen. Esto se dio, dentro de la musicología, la enseñanza musical, las sociedades culturales valencianas, los diferentes géneros a los que dedicó sus obras como también las agrupaciones que dirigió y los escenarios en los que actuó.

Haremos un rápido recorrido por los hechos, circunstancias y organismos que comenzaron su existencia y, redundaron en pro de la música para ayudarnos a describir cuáles eran las funciones que desempeñaba nuestro autor. Muchos de estos datos, serán objeto de mayor explicación a lo largo del capítulo 3.

Es este período, uno de los más fructíferos culturalmente. Igualmente, de gran provecho en disciplinas como la composición musical, la investigación musicológica o la historia de la música, además de ser la época de publicación de los principales tratados españoles sobre materia musical.

Así pues, hemos observado al narrar la situación española¹²⁴, que el Romanticismo fue casi nulo y, Valencia no fue una excepción. Destacarán los creadores que se ocuparán de la música religiosa, del teatro lírico y, con menor representación, de la música sinfónica y de cámara.

Al igual que en Europa y en el resto de España, también en Valencia fueron apareciendo las primeras salas de conciertos, aunque con unos pocos años de retraso, y las primeras sociedades dedicadas, exclusivamente, a la música de cámara y sinfónica. Junto a ello, la burguesía organizaba tertulias y reuniones donde no faltaba la música representada por el piano, la guitarra o el canto. Es, precisamente, este entorno el que propiciará el auge del piano y de la guitarra hasta el punto de nacer una industria de construcción de pianos. Dentro de este sector, destacaría pianos Gómez, que llegó a estar representada, en París, en la Exposición Universal de 1867.

Será relevante la fundación de instituciones culturales y académicas para la práctica e impulso de la música, como el Conservatorio o el Certamen de Bandas Ciudad de Valencia, entre otras, aunque tuvimos que esperar hasta 1860 para que aparecieran estas entidades y agrupaciones que representarían el inicio de un cambio significativo que redundaría positivamente, en el potencial creativo de la música en Valencia:

- la inauguración del Conservatorio de Valencia en 1879,
- la aparición de algunas orquestas,
- la fundación de grupos corales durante la década de 1890 y,
- la creación de la Banda Municipal en 1903 (Galbis 2002: 656).

2.3.3.1. La enseñanza musical.

Aquí nuestro objetivo será ofrecer una visión general breve de la enseñanza en la época de nuestro autor (López-Chavarri Andújar y Doménech 1978: 125–140), donde trataremos los diferentes tipos de centros educativos.

¹²⁴ Véase: 2.2.3.1. Antecedentes y transición al siglo XX (1880–1910).

Así pues, teniendo en cuenta lo ya relatado, en esta materia, en la sección anterior dedicada a España, 2.2.2.1. La enseñanza musical, por el que se rigen los estudios, nos ocupamos ahora de la situación particular valenciana.

La música, como actividad artística y también pedagógica, se estableció en la sociedad valenciana en muy diferentes formas. En esta época, hubo un hecho determinante: la progresiva secularización de la enseñanza musical. De este modo, vemos cómo desde mediados del siglo XIX, van apareciendo diversas entidades valencianas¹²⁵ que, al igual que las instituciones religiosas, quedarán vinculadas a la pedagogía musical y a la difusión de la cultura musical: la Sociedad Económica de Amigos del País (SEAP) (1776)¹²⁶, el Liceo Valenciano (1841) y la Sociedad Instituto Musical (1868), que llevarían a la fundación del Conservatorio de Música de Valencia (1879)¹²⁷, del Instituto Musical Giner–Sociedad Coral “El Micalet” (1885)¹²⁸, de la primera Escuela Municipal de Música (1869)¹²⁹ y, de la sección de enseñanza musical de la Escuela de Artesanos (1873)¹³⁰.

Además, es interesante remarcar los cambios que se recogen a nivel estatal, concernientes a la asignatura de música y que recoge Ana Galiano (1992a: 317) en su artículo:

El día 11 de septiembre de 1878 se publicó el expediente instruido, por iniciativa de la Dirección General y por Orden del Ministerio de Fomento, sobre la conveniencia de comprender entre las asignaturas propias de la Primera Enseñanza la de la Música y el Canto, estableciéndose en la Escuela Normal Central de Maestros y de Maestras. Disponiendo que, a partir del curso 1878–1879, se incluya la enseñanza de la música entre las demás disciplinas, con carácter obligado, dice asimismo que las lecciones de música y de canto serán diarias, y finalmente añade que las impartirá un profesor especializado, al que se le proporcionará un auxiliar, en el próximo presupuesto. La Escuela Normal de Magisterio se fundó en Valencia en 1850 y, después de las anteriores disposiciones, tuvo como primera profesora de música a Encarnación Gomar.

¹²⁵ De muchas de éstas, hablaremos en el siguiente apartado.

¹²⁶ Se citará, posteriormente, el caso de esta importante sociedad en Valencia.

¹²⁷ Todas las diferentes escuelas dejaron entrever la necesidad de que hubieran centros especializados como lo serían los conservatorios.

¹²⁸ El maestro Giner promovió la creación del Orfeón que pasó a denominarse, en 1905, Sociedad Coral “El Micalet” y, en 1928, Instituto Musical Giner.

¹²⁹ Gracias a la iniciativa del compositor Manuel Penella.

¹³⁰ Incluyeron la música en el plan de Enseñanza, creando para tal fin una clase a cargo del maestro Penella. Empezaron con dos clases, una en la Escuela Central y la otra en la sucursal de San Nicolás.

En el reglamento del 29 de agosto de 1899, de las Escuelas Graduadas anejas a la Normal de Maestros, en su artículo 28 dice: “Es obligatorio la enseñanza de cantos sencillos en todas las secciones de las Escuelas Graduadas”.

También, en diversas poblaciones¹³¹, fueron apareciendo entidades culturales con dedicación musical¹³², bandas, escuelas de música y teatros, en donde actuaban compañías de ópera y zarzuela. Así, en un principio, la enseñanza musical se realizaba en centros religiosos, en capillas de música¹³³ y de forma privada¹³⁴, tanto en academias¹³⁵, en colegios privados¹³⁶ o en casas particulares¹³⁷. Ésta, era considerada como una asignatura complementaria, de adorno¹³⁸ y de carácter voluntario, circunstancia que iría cambiando, a partir de la fundación de los conservatorios y por la influencia de las sociedades anteriormente mencionadas.

Por otra parte, las capillas de catedrales seguían con su función formativa aunque, poco a poco, irán perdiendo su hegemonía como centros de estudio y de divulgación de la cultura musical. Así relata ese entorno de transformación la profesora Ana Galiano (1992a: 316):

Las iglesias y catedrales, que tan importantes habían sido durante siglos como principales centros de enseñanza musical, a partir de mediados de siglo, debido a la nueva forma de enseñanza y a la proliferación de escuelas seculares de música, fueron perdiendo su supremacía. La enseñanza musical aparece, a partir de 1850, como entidad propia o como academias adscritas a sociedades culturales.

Seguidamente, expondremos los diversos tipos de centros de enseñanza musical:

¹³¹ La mayor parte de las ciudades de la Comunidad Valenciana tiene una importante vida cultural hacia finales de siglo, con la creación de sus bandas de música y con ellas, de las sociedades, asociaciones o círculos que las acogen.

¹³² En Alzira, la sociedad *La Tertulia* y, en Liria, el *Círculo Filarmónico*, entre otras.

¹³³ Pese a las desamortizaciones y el concordato de 1851.

¹³⁴ La formación que se ofrecía respondía a los éxitos de la época: arreglos de ópera italiana, música de salón pianística y canciones españolas, principalmente.

¹³⁵ Como la Academia Vocal e Instrumental creada por Carlos Llorens en 1853.

¹³⁶ Habían colegios en Valencia que ofrecían la opción de estudiar música, como asignatura, pagando una cuota como, por ejemplo, el Colegio Real de San Pablo, el Colegio Valentino, el Colegio Edetano y las Educandas de la Real Casa Enseñanza y, en la segunda mitad del siglo XIX, aumentó el número de colegios en los que se impartió música, dentro de las enseñanzas generales.

¹³⁷ Los profesores solían anunciarse en la prensa.

¹³⁸ Junto a otras asignaturas como el baile o la esgrima.

- el conservatorio,
- las escuelas municipales y,
- las academias de música.

1. El **Conservatorio de Música de Valencia**¹³⁹. Desde su fundación, en 1879, tuvo una significativa importancia para el desarrollo musical de la ciudad.

Ana Galiano (1992a: 318–319) nos cuenta cómo tuvo lugar dicha creación:

La Sociedad Económica de Amigos del País, con la experiencia adquirida a través de sus escuelas de música, y deseando dar una mayor proyección social a la música por medio de la enseñanza, estudió la creación de una academia de música, que terminó siendo el Conservatorio de Música de Valencia. El proceso fue el siguiente:

En abril de 1874 y con motivo de las sesiones de música clásica que venía celebrando la Sociedad Económica de Amigos del País y a propuesta de Enrique Aguilar, se nombró una comisión para estudiar y proponer los medios para la creación de una academia de música...

Volvió a renacer la idea en mayo de 1878, a propuesta del socio Eduardo Serrano. Se nombró una nueva junta... el Ayuntamiento subvencionó con 2.500 pesetas anuales a la naciente sociedad. La Diputación Provincial hizo otro tanto, con 1.500 pesetas, y con 2.000 pesetas la Sociedad Económica. El director del Instituto de Segunda Enseñanza, doctor Boix, concedía para las clases el piso bajo del edificio de Na Monforta...

La primera junta general se celebró el 28 de febrero de 1879, y en ella se admitieron a más de cincuenta socios suscriptores...

Designada la junta directiva, se dio principio a los trabajos para la formación del reglamento. Su aprobación en junta general fue el día 30 de septiembre...

Como director técnico se eligió a Salvador Giner, concediéndole el título vitalicio, en su grado honorario, en 1894.

El día 9 de noviembre de 1879 se celebró la ceremonia de inauguración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. La ceremonia fue amenizada por la Sociedad de Conciertos. Las clases empezaron el día 10 de noviembre, con 172 alumnos matriculados. Su primera sede fueron los locales del Palacio de los Almirantes de Aragón, que cedió el señor Gómez, hijo y sucesor de los famosos Pianos Gómez valencianos.

Eduardo López–Chavarri Andújar (1979: 7) también nos habla acerca de la creación del conservatorio, como reclamo de varios sectores valencianos relacionados con la cultura:

Nació no como el capricho de unos pocos ni por causas fortuitas percederas, sino porque el ambiente, las necesidades de la ciudad así lo reclamaban, y ello era lógico, ya que en la época en que surgió se multiplicaban las pruebas de este interés de la sociedad por el arte musical con la formación de secciones musicales en diversas entidades artísticas o mercantiles que así testimoniaban la atmósfera, el clima de predisposición para que surgiera el centro que nos ocupa.

¹³⁹ Para obtener más información acerca de diferentes aspectos del mismo, recomendamos especialmente, la lectura de la tesis: Fontestad 2005.

El protagonismo del Conservatorio fue inmediato y contó, desde el principio, con un gran reconocimiento social, al que se unió el prestigio y la vocación pedagógica de los profesores (López-Chavarri Andújar 1979: 10):

El claustro de aquel alborar tan lejano lo constituían: don José María Úbeda (órgano y armonía), don Salvador Giner (composición), don Roberto Segura (piano), don José Valls (piano), don Antonio Marco (solfeo–armonía), don Pedro Varvaró (canto), Don Manuel Soriano (cello y contrabajo), don Pascual Faubel (violín–viola), don José Rodríguez (clarinete y flauta), don Quintín Matas (violín, al que sucedió Andrés Goñi) y don Manuel Coronado (solfeo).

También en la *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Aviñoa, Carbonell, y Cortès 2003b: 55), se comenta la creación de este importante centro formativo, con una plantilla de profesores muy valorada que, a principios del siglo XX, comenzaron a ocupar sus puestos mediante oposición:

El Conservatorio de Valencia data de 1879 y ejerció una honorable función pedagógica gracias al acierto de sus directores, Salvador Giner, José María Úbeda, Robert Segura, Josep Valls (hasta 1900), Ramón Martínez Carrasco (1919–1919), Amancio Amorós (1919–1924) y José Bellver (1924–1940). Si bien, durante muchos años no disfrutó de reconocimiento oficial, a partir de 1910 las plazas de profesorado se ocuparon por oposición y se completó el claustro de profesores; entonces obtuvieron su plaza hombres de la valía de Eduardo López-Chavarri (estética e historia de la música), Ramón Calvo (violonchelo), Juan Cortés (harmónium), Narciso Montagud (flauta), José González (clarinete), Antonio Caravaca (oboe), José Borrero (trompa), Luís Tárrega (trombón), Dolores Vissini (arpa) o Joaquín García de la Rosa (guitarra y mandolina). El claustro de profesores fue muy extenso y preparado; buena parte de los compositores de las primeras generaciones debieron la formación básica a los consejos de Salvador Giner, como buena parte de los pianistas se la debió a Josep Valls y a Roberto Segura. Otro nombre de primer nivel en la pedagogía valenciana fue Francisco Antich Carbonell (1860–1926), maestro de composición de la mayor parte de las grandes figuras, entre ellos Joaquín Rodrigo y Eduardo López-Chavarri Marco, a parte de ser un compositor religioso muy fecundo.

El Conservatorio no sólo se limitaba a impartir clases, sino que tuvo una proyección social importante (Aviñoa, Carbonell y Cortès 2003b: 55):

La función social del Conservatorio no se reducía a la enseñanza de futuros profesionales, sino que promovía actividades musicales regulares en una zona en que estas eran necesarias; en la Sociedad Valenciana de Cuartetos, dirigida por Roberto Segura y formada por Goñi, Sánchez, Lluch y Calvo, seguida de la orquesta del Conservatorio, fundada a partir de los alumnos de Andrés Goñi, que era profesor de violín; ésta dio paso a la definitiva orquesta del conservatorio, dirigida por Ramón Martínez, que fue el germen de las primeras instituciones orquestales estables valencianas. Esta entidad celebró el centenario de Schumann el 1910 con una conferencia previa de Eduardo López-Chavarri Marco.

Esta institución musical contribuyó, de manera esencial, en la formación de alumnos que, más tarde, se colocarían y destacarían en el panorama artístico

nacional y, en algunos casos, internacional¹⁴⁰. Al mismo tiempo, sus profesores, animaron la vida cultural de la ciudad en diferentes campos: la interpretación, la dirección de orquesta, la composición y la crítica musical¹⁴¹. Como ejemplo, tenemos el seguimiento que hacía la prensa de la ciudad de las audiciones que realizaban los alumnos del centro durante el curso. En los artículos, se daba información sobre los alumnos que participaban, así como el programa que interpretaban.

Así mismo, su salón de actos, constituyó un lugar que acogió a los grandes artistas contratados por la Sociedad Filarmónica, que será nombrada más adelante.

Este centro estableció, desde el primer momento, su propio plan de estudios, inspirado en el del conservatorio madrileño, que fue variando con el paso de los años por los diversos planes de estudio.

2. Las **escuelas municipales de música**. Las primeras escuelas municipales de música fueron viendo la luz gracias a la acción desinteresada de varios profesores. Así relata Ana Galiano (1992a: 316–317) cómo surgió la primera escuela de música para niños pobres:

“El Ayuntamiento de Valencia en 1869, y por iniciativa del maestro Manuel Penella, creó la primera Escuela Municipal de Música, dirigida por el propio Penella, a la que seguiría otra Escuela Municipal de Música para Niñas, dirigida por la profesora Consuelo Rey”.

A estas dos escuelas seguirían en 1869, la del Instituto Musical Público¹⁴², para niños pobres mayores de siete años y, en 1873, el ayuntamiento creó una segunda escuela pública de música para niñas pobres. Tres de estas cuatro escuelas públicas municipales coexistieron junto a la fundación del conservatorio de 1879.

¹⁴⁰ En sus aulas estudiaron artistas como José Iturbi, Lucrecia Bori o María Ros, que triunfaron en la interpretación; otros, brillaron como compositores: Joaquín Rodrigo, Manuel Palau o Francisco Cuesta.

¹⁴¹ Como nuestro compositor López-Chavarri, Enrique González Gomá, Bernardo Morales, Leopoldo Magenti, Eduardo Ranch, Daniel Nueda, León Tello, Francisco Llácer, Salvador Seguí, María Teresa Oller, Manuel Palau, Francisco Balaguer, J. Casal y J. Gassent.

¹⁴² También denominado Sociedad Instituto Musical.

Aún en 1880, el ayuntamiento concede a Eduardo Senís la apertura de una nueva escuela municipal de música.

3. Las **academias de música**. Como ya hemos mencionado anteriormente, la enseñanza musical privada era publicitada en la prensa y se daba tanto en academias como en casas particulares.

En cuanto a las academias, algunas estaban vinculadas a sociedades culturales en las que sólo se accedía siendo socio de la misma, como la Academia Filarmónica del Liceo Valenciano y otras permanecían abiertas a todo el público (Díaz y Galbis 1999: 86).

Entre las principales academias privadas que fueron apareciendo, cabe destacar, en 1853, la Academia de Música Vocal e Instrumental de Carlos Llorens y, en las dos últimas décadas del siglo XIX, la Academia de Música de Manuel Penella, la Academia Vocal de Spitzer–Sola, la Academia Musical Amorós, el Liceo Artístico Musical y la Academia de Pascual Faubel.

Muchos de los profesores de estas escuelas privadas compaginaban su actividad con el conservatorio y, en ellas, se organizaban audiciones de alumnos y conciertos, además de mantener colaboraciones con otras entidades.

2.3.3.2. Sociedades culturales valencianas relacionadas con López–Chavarri.

En primer lugar, ya que este apartado está dedicado a Valencia, enumeraremos algunas de las principales sociedades culturales con actividad musical en la ciudad, junto a su año de fundación:

NOMBRE	AÑO CREACIÓN
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Fue una de las sociedades valencianas más activas en la enseñanza y propagación de la música, promoviendo todo tipo de manifestaciones musicales e instaurando clases y premios para los alumnos de música. Los profesores del Conservatorio de Valencia participaban en los conciertos como también destacados alumnos.	1776
Liceo Valenciano. Tuvo importancia en el segundo tercio del XIX.	1838

Potenció los bailes y la representación de zarzuelas, además de crear una orquesta en la que participaron socios aficionados y músicos profesionales. Facilitó el desarrollo y difusión de la música sinfónica en Valencia.	
El Casino–Círculo de Comercio y Fomento–Círculo Valenciano. Organizaba bailes, conciertos vocales, instrumentales y sacros. Los intérpretes solían ser socios de la entidad aunque también actuaron profesores del conservatorio y conocidos solistas.	1847
Ateneo Artístico, Científico y Literario de Valencia. En un principio, se llamó Ateneo de Valencia y organizaron exposiciones, debates, discursos y conferencias. Colaboró con el Conservatorio de Valencia promoviendo veladas literario–musicales.	1869
Academia Científico–Literaria de la Juventud Católica. Los sábados, solían tener lugar las veladas literario–musicales que se realizaban en el salón de actos del Conservatorio de Valencia.	1871
Ateneo Casino Obrero de Valencia. Ofreció clases de diferentes materias, con una biblioteca pública y gabinete de lectura. Celebraba, de forma anual, un certamen artístico y literario.	1876
Lo Rat Penat. Es una sociedad cultural valenciana creada por iniciativa de Constantí Llombart, dedicada a la promoción, defensa, enseñanza y difusión de la lengua y cultura valencianas. Desde 1980, <i>Lo Rat Penat</i> es, junto a la Real Academia de Cultura Valenciana, una de las pocas entidades que defienden las <i>Normas del Puig</i> para codificar al valenciano, normativa diferente a la oficial de la Academia Valenciana de la Lengua. Tiene su sede en Valencia, en el palacio de los Barones de Alacuás. La sección de música organizaba veladas literario–musicales semanales o quincenales. Tuvo afiliados a un gran número de compositores ya que en dichas veladas, éstos tenían la oportunidad de estrenar sus obras.	1878
El Iris. Esta sociedad recreativa también organiza actos musicales benéficos, sesiones musicales ordinarias y certámenes, aunque	1879

premia habaneras, rigodones y valeses.	
Círculo Católico–Obrero Cooperativo de San Vicente Ferrer. Su objetivo era difundir la formación entre la clase obrera. Disponían de una biblioteca y un salón donde celebraban veladas literario–musicales y conferencias. Esta entidad poseía varias escuelas.	1881
Sociedad Coral <i>El Micalet</i>. Heredera del Orfeón valenciano, esta sociedad, fue creada por el compositor Salvador Giner. Tiene los reconocimientos de centro no estatal de enseñanza musical y de entidad de utilidad pública. Dispone de una extensa biblioteca de temas musicales y folclóricos, más de 2.000 volúmenes, un archivo musical con manuscritos de Giner, un teatro y una sala de exposiciones. Convoca, anualmente, premios de teatro, investigación filológica y narrativa juvenil, entre otros.	1893
Círculo de Bellas Artes de Valencia. Es una entidad cultural privada sin ánimo de lucro, creada por un grupo de artistas con el objetivo principal de dinamizar la vida cultural y artística de la ciudad, a través de sus múltiples actividades. Situado en pleno centro de la ciudad, quiere dar un enfoque renovado a su tradicional apoyo a la Cultura Valenciana, abriéndose a todas las manifestaciones artísticas. Tenía cuatro secciones: exposiciones, veladas y fiestas, clases y excursiones. Esta entidad vendía obras de arte y editaba diversas publicaciones. El Sexteto Goñi solía inaugurar las exposiciones. En 1903, en la sede de esta institución, nuestro autor organizó una serie de conciertos sinfónicos.	1894
Asociación de Profesores Músicos de Santa Cecilia. Esta asociación seguía propósitos religiosos.	1897
Círculo Musical–Ateneo Musical. Fue importante porque, gracias a su empuje, en 1916, se creó la Orquesta Sinfónica de Valencia.	1900
Sociedad Musical <i>El Micalet</i>. Es una de las entidades musicales más antiguas de Valencia. Su nacimiento se produjo a partir de la antigua Sociedad Coral Orfeón Valenciano <i>El Micalet</i> .	1905

<p>Sociedad Filarmónica. Esta sociedad, inició sus funciones en febrero del año 1912 con un concierto del Cuarteto <i>Petri</i>. Cumple la labor de promover conciertos, con especial atención a la música de cámara. A lo largo de su existencia, han actuado los artistas más destacados y ha presentado a importantes artistas nacionales, siendo plataforma de lanzamiento de intérpretes valencianos, como José Iturbi. Cabe destacar la colaboración en concursos como el “Memorial López–Chavarri”, el de dirección de orquesta “Manuel Palau” y el internacional de piano “José Iturbi”, organizado por la Diputación de Valencia. La Filarmónica celebra sus conciertos en el Palau de la Música desde que fue inaugurado en 1987.</p>	<p>1911 (Su año de fundación, se produciría en diciembre de 1911, aunque inició sus actividades en 1912).</p>
<p>Centro Escolar y Mercantil. Fundado por el jesuita José Canejos, se dedicó a la educación y a la cultura.</p>	<p>1912</p>
<p>Centro de Cultura–Real Academia de Cultura Valenciana. Esta entidad se creó con la intención de estudiar la lengua y cultura valencianas. Se llamaría así hasta que, en 1978, pasó a denominarse Academia de Cultura Valenciana hasta 1991, año en el que se le concedió el título de Real. Es una fundación pública de la Diputación Provincial de Valencia. Tiene su sede en la calle Avellanas de la ciudad de Valencia, en un palacio cedido por el Ayuntamiento, a cambio de que su biblioteca, esté abierta al público. A esta institución, López–Chavarri estuvo muy ligado.</p>	<p>1915</p>

Seguidamente, nos ocuparemos sólo de aquellas entidades con las que López–Chavarri y, en algunos casos, también su familia, se mantuvo en contacto.

Para no extendernos en exceso, dejaremos de comentar aquí¹⁴³ su labor en diferentes instituciones fuera de Valencia, trabajo que, por otro lado, fue premiado y distinguido con distintos cargos: la Real Academia de Bellas Artes de San

¹⁴³ Se citarán sus premios y galardones conseguidos, dentro del capítulo 3, apartado 3.2.5. Vinculación a organismos culturales, distinciones y nombramientos.

Fernando de Madrid, la Academia de Bellas Letras de Córdoba y la Academia de Bellas Letras de Barcelona, entre otras.

Sin embargo, por su especial relevancia dentro del movimiento wagneriano en España, comentaremos que, López-Chavarri, fue requerido por Félix Borrell Vidal (*Madrid, 1858–†1926)¹⁴⁴, para participar en un ciclo de cuatro conferencias en una importante entidad cultural fuera del ámbito de Valencia, esto es, en el Ateneo de Madrid. Tuvieron lugar en marzo de 1909 y, las ilustraciones musicales fueron ejecutadas por una orquesta dirigida por el mismo López-Chavarri (Galbis 1997: 387). Así mismo, es remarcable que, a partir de 1930, ofreció conferencias–concierto en Mallorca y en Londres (Galbis 1997: 387), aspecto que comentaremos en el capítulo 3, 3.2.4.5. Su cometido en las conferencias–concierto. Y es que, en todos los organismos culturales en los que estableció vínculos, López-Chavarri desarrollaría su faceta de conferenciante.

Al hablar de las sociedades culturales, hemos de tener en cuenta el ambiente musical¹⁴⁵, ya que la música ejerce una gran importancia en las diversas fiestas, religiosas y cívicas, al ser parte integrante de la vida social de finales del siglo. En este sentido, Ana Galiano (1992a: 304–305) escribe:

... Las grandes mansiones recibían a sus invitados un día concreto. Por ejemplo, la condesa de Berbedel recibía los miércoles: asisten intelectuales, artistas y amigos, el barítono Pietro Fávaro canta en diversas ocasiones, y en otras, ella misma interpreta obras al arpa.

También la clase burguesa se reúne en tertulias y veladas, sin que falte un asistente que le dé vida al piano o haga vibrar su voz con una bella melodía. Las obras interpretadas generalmente son adaptaciones de fragmentos de las óperas de moda. El *pianoforte* progresa, y desde que P. Albéniz consolida la técnica de Herz y Kalkbrenner, rivalizando con J. Miró, quién utiliza la técnica de Thalberg, el piano y el canto constituirán la base de la música recreativa.

En este escenario tan propicio para la música, es donde surgen las diferentes sociedades culturales valencianas. Éstas, se organizaban en secciones y, la de música, solía estar presidida por destacados músicos que organizaban

¹⁴⁴ Farmacéutico, apasionado y convencido wagneriano, socio fundador y directivo de la Asociación Wagneriana de Madrid. Tuvo un papel destacado en el ambiente musical madrileño de finales del XIX y principios del XX, en el que aún pervivían retazos románticos de períodos anteriores y en los que las ideas musicales se defendían casi a punta de espada. Félix Borrell, ejercería la crítica musical en el *Heraldo de Madrid* y *La correspondencia de España*, firmando con su nombre o con seudónimos. Escribió monografías sobre Wagner y su música e impartió conferencias sobre el mismo tema, hasta tal punto que se le califica como musicólogo.

¹⁴⁵ En este sentido, en los apartados precedentes, ya hemos ido comentando varias cuestiones.

conciertos e impartían clases de música. Igualmente, tuvieron una gran importancia en el desarrollo musical, ya que muchas de ellas, se interesaron por actividades entre las que la música figuraba junto a la escritura, la lectura, el dibujo y la aritmética. Aún teniendo una función lúdica, iniciativas como éstas, sirvieron para difundir la música y los conocimientos musicales, especialmente entre las clases trabajadoras. Respecto a dicha función ejercida por estas entidades, Ana Galiano (1992a: 305) continúa diciendo: “Por otro lado, las sociedades fomentan el gusto por este arte, facilitando generalmente un día por semana, a la sección de música, en cuyas reuniones los mismos socios son los intérpretes, con un programa previo”.

En la *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Aviñoa, Carbonell y Cortès 2003b: 92–94) también se habla de ese entorno cultural y del nacimiento de las diferentes entidades:

El impulso fundacional fue dado por la Sociedad Económica de Amigos del País, con una clara vocación para organizar concursos musicales y literarios, o otras instituciones como la Escuela de Artesanos, el Ateneo, el *Iris* o *Lo Rat Penat*, que en el último cuarto del siglo XIX animaban la vida cultural valenciana. También contribuyeron otras entidades como la Sociedad Artístico Musical (1879), dirigida por José Valls (1847–1909); la Orquesta Goñi, dirigida por Andrés Goñi Otermín (1865–1906), sucesor de Quintín Matas (1857–1883), primer profesor de violín y viola del conservatorio, o la Sociedad de Cuartetos (1890), formada por Roberto Segura, Andrés Goñi, Luís Sánchez, Luís Lluch y Ramón Calvo.

Entre estas entidades, destacó la *Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, que fue la más importante de las existentes en Valencia y Alicante, e incluía la música en la sección quinta (Bellas Artes). Además, como hemos relatado, tuvo un papel esencial en la creación del conservatorio de música de la ciudad y en la difusión de la enseñanza musical. Sobre esta pionera sociedad, escribe el musicólogo Vicente Galbis (1992: 275):

... Creada en 1776, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia fue una de las sociedades que más y mejor divulgó la música durante el XIX. El cumplimiento de su objetivo: “difundir los conocimientos útiles y promover el bienestar físico y moral de los habitantes del país”, hizo que fuera la pionera en la educación musical pública en Valencia. Además de esto, sus actividades musicales fueron muy variadas: utilización de sus locales para conciertos, presencia musical en sus actos públicos (distribución de premios), recompensas a la construcción de instrumentos, dictámenes críticos sobre temas musicales, etcétera...

Otra sociedad que debemos destacar nacida bastante más tarde que la pionera *Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, fue la *Sociedad*

Filarmónica de Valencia. Si el lector desea ampliar datos sobre esta institución, puede consultar, principalmente, dos publicaciones:

- la tesis doctoral realizada por Sergio Sapena en 2007 y,
- la *Sociedad Filarmónica de Valencia, 1912–1962. Memoria*. Valencia:

Talleres tipográficos de Semana Gráfica S.A, 1962.

La fundación de ésta, se debió al aumento de las actividades concertísticas en Valencia, de género instrumental, que se fueron dando desde finales del siglo XIX, y fue motivada por dos aspectos:

- por un lado, con la formación de la Sociedad de Cuartetos (1890), que posibilitó una temporada regular de conciertos y,
- por otro, con la constitución de las primeras orquestas valencianas estables: la Sociedad Artístico–Musical de Conciertos (1878), dirigida por José Valls, la Orquesta de Andrés Goñi (1890), la Asociación General de Profesores de Orquesta de Valencia (1902) y, especialmente, la Orquesta Valenciana de Cámara, conducida por nuestro autor. En el próximo capítulo hablaremos de esta orquesta, como también citaremos otras que fueron dirigidas por nuestro autor.

Su aportación fue primordial para transformar el ambiente y llegar a ser el referente principal de la vida musical valenciana. Proporcionó una notable oferta musical, a nivel de las principales ciudades de España y Europa, escuchándose a los intérpretes más prestigiosos del mundo.

En un principio, esta corporación se creó con 250 socios, y utilizaban como auditorio el salón de actos del Conservatorio de Valencia de la Plaza de San Esteban, ya que no se disponía de local propio. Cuando éste se quedó pequeño para acoger a los nuevos socios, se optó por el Teatro Principal¹⁴⁶ como escenario estable. Desgraciadamente, la riada que asoló Valencia, en 1957, destruyó el archivo de la Sociedad Filarmónica, perdiéndose multitud de documentos.

¹⁴⁶ Fue el primer teatro construido en la ciudad. Situado en la calle de las Barcas, nº 15, fue proyectado por el arquitecto italiano Filippo Fontana en 1774, pero más tarde, fueron modificados los planos originales. Su construcción no comenzó hasta años más tarde, inaugurándose en 1832, aunque no se finalizó, totalmente la obra, hasta el año 1854. El interior se decoró, inicialmente, al más puro estilo rococó. La programación en el teatro Principal es variada, en él se ofrecen espectáculos de música, danza y teatro.

Todos estos organismos contribuyeron a la animación musical de Valencia, desarrollando una actividad social y cultural muy importante.

El musicólogo Vicente Galbis (1997: 378), explica el origen de la relación de López–Chavarri con las diferentes entidades:

... no es de extrañar que su contacto con las entidades culturales valencianas –centro de reunión de los mejores talentos de la ciudad– fuera muy temprano. Por otra parte, la vinculación de López–Chavarri con estas sociedades tenía su origen prácticamente en su propia familia. Tanto su padre –el catedrático de universidad Julián López–Chavarri– como sus hermanos Casimiro y Pilar se vincularon a la vida cultural de la capital del Turia. En este sentido, podemos centrar los antecedentes más directos de la relación de esta familia y las entidades en la figura de Casimiro López–Chavarri.

Así, en 1881, el nombre de su hermano Casimiro López–Chavarri, aparece como vicesecretario de la Sección de Música de *Lo Rat Penat*. Este organismo apoyaba muchas iniciativas, como la música lírica, además de propiciar el nacimiento de agrupaciones como el Cor de *Lo Rat Penat*, que contribuyó en la recuperación del folclore, y el sexteto *Lo Rat Penat* que, en 1919, ejecutó obras de compositores valencianos como Salvador Giner y Vicente Peydró.

Además, formó parte como jurado¹⁴⁷ de diferentes entidades culturales, y relató premios obtenidos en concursos por sus compañeros contemporáneos¹⁴⁸.

Es importante destacar que los concursos culturales que solían convocar las entidades, muchas veces tenían a López–Chavarri como protagonista. Así, en el curso 1900–1901, dentro de los “Jocs Florals” de *Lo Rat Penat*, se convocó un premio sobre *Escoles populars de música, sa importancia, organizació y règimen*, que le fue concedido a López–Chavarri, demostrando un interés por la pedagogía que le acompañaría siempre (Galbis 1997: 382). Posteriormente, en 1906, fue editado por la Biblioteca de la *Revista Musical Catalana*.

¹⁴⁷ Como en 1933, Eduardo López–Chavarri Marco formó parte del jurado calificador, junto a Vicente Peydró Díez y Jacinto Ruíz Manzanares, de un concurso de poemas sinfónicos organizados por el Círculo de Bellas Artes, en el que se le concedió el premio a J. Rodrigo, por su obra *Per la Flor del Lliri Blau*.

¹⁴⁸ Según cuenta el profesor Eduardo López–Chavarri, Vicente Peydró obtuvo los siguientes galardones: el premio del Sr. Presidente del Consejo de Ministros por su *Raconto para tiple, arpa y violonchelo*, la única obra que, aclamada por el público, tuvo que ser repetida, y el premio de Amalio Gimeno por sus *Quince estudios para piano*, obra cuyo manuscrito se conserva con la recomendación autógrafa de Albéniz.

Más tarde, hacia 1930, en esta entidad como en otras, será nuestro autor quien forme parte de comités que juzgarían obras de otros autores. Concretamente, en la fecha citada, tendría lugar la celebración de un concurso por el primer centenario del nacimiento del poeta provenzal Federico Mistral (Galbis 1997: 388).

Su hermano Casimiro, también estaba vinculado al **Ateneo Científico, Literario y Artístico**, ocupando el cargo de secretario de la Junta Directiva a finales de la década 1880–1890, como su hermana Pilar que llegó a ser “reina de la fiesta”, dentro del certamen científico–literario del curso 1891–92. En esta entidad se produjo, en 1894, la primera conferencia de nuestro autor que versó sobre Grieg, con ejemplos musicales al piano. A ésta, seguirían otras, en abril de 1896, sobre “Las formas en música” y, en mayo del mismo año, acerca de “La evolución en el piano”, encargándose de la ejecución práctica la pianista Concha Asenjo (de la que hablaremos más adelante en el tercer capítulo). En esta entidad, llegó a ser vicepresidente desde 1895 (Galbis 1997: 378–379).

En las mismas fechas ya tenía, también, relación con el **Círculo de Bellas Artes de Valencia**, donde desarrollaría uno de los logros más importantes en la historia de la música valenciana: la creación de una orquesta de cámara¹⁴⁹, que quedaría constituida por profesionales y socios aficionados, siendo él su director. Ofreció recitales con repertorio del clasicismo y romanticismo, además de estrenos y obras no conocidas por el público valenciano, que tenían lugar después de sus conferencias. Con el apoyo de esta sociedad y, más tarde, el de la **Sociedad Filarmónica de Valencia**, llegó a ser la primera orquesta valenciana que realizó giras por España, anticipándose a otras orquestas, como la Sinfónica o la Municipal. La importancia que alcanzó esta sociedad, también la remarca Vicente Galbis (1997: 377): “Una institución como la Sociedad Filarmónica de Valencia se crea en 1912 y muy pronto se pone a la altura de las que se habían fundado desde 1890, superando, en la década de 1920–1930, en número de conciertos a otras Filarmónicas de mayor tradición”.

¹⁴⁹ En 1905, la formación se denominaba Orquesta Valenciana de Cámara. Esta agrupación será comentada dentro del capítulo 4, cuando hablemos de su faceta como director de orquesta.

Su disolución se debió, fundamentalmente, a la guerra de Marruecos y las luchas de partidos, aunque, en 1915, retomaron su actividad para seguir ofreciendo música sinfónica en el Círculo de Bellas Artes y, posteriormente, en otros escenarios como el Principal, Eslava o Apolo, con el mismo formato: conferencia y concierto.

En la segunda década del siglo XX estuvo colaborando con el **Centro de Cultura Valenciana**, llegando a ser director de número y dando discursos sobre música tradicional. Tal y como escribe Vicente Galbis (1997: 387–388):

Su recepción como director consiliario de arte se produjo el 4 de mayo de 1921, con un discurso sobre “La música y el espíritu valenciano”, y fue presentado por el director decano D. José Martínez Aloy. La disertación fue ilustrada por varias piezas de autores valencianos ejecutadas por diversos profesores...

... A finales de esta década tenemos otro ejemplo de actividad chavarriana en el Centro de Cultura Valenciana al realizar el discurso de la sesión inaugural del curso 1929–30...

... López–Chavarri desarrolló en el discurso uno de sus campos de investigación predilectos: el folklore valenciano. Esta vez se centro en el tema “La danza valenciana” que desarrolló durante más de una hora.

Aunque también fue solicitado para otros menesteres, como su participación como miembro de un jurado que premiaría un manual dentro del plan de fundación de una biblioteca de libros sobre la historia de Valencia:

Sin embargo, en esas fechas, el prestigio de Chavarri ya había adquirido un gran nivel y era requerido por diversas entidades para otro tipo de actividades diferentes a las conferencias. De este modo, durante el curso 1929–30 fue aprobado por la Diputación de Valencia el proyecto de crear una biblioteca de manuales valencianos. Para elegir el primer manual, que debía estudiar desde sus orígenes hasta el siglo XV inclusive, se celebró un concurso patrocinado por el Centro de Cultura Valenciana. Con este fin, el 23 de diciembre de 1929 se reunió un jurado del que formaba parte López–Chavarri junto a personalidades de la citada entidad como el Director decano Luis Fullana, Isidro Ballester y Adolfo Pizcueta. Dicho jurado acordó por unanimidad premiar el trabajo presentado por Andrés Ivars.

2.3.3.3. Principales géneros presentes en la vida musical valenciana.

En los próximos párrafos, narraremos, de forma resumida, la incidencia de los géneros musicales que predominan y se mantienen a lo largo del período tratado. Ya, más adelante, dentro del capítulo 5, hablaremos algo más de los compositores, contemporáneos a López–Chavarri, que escriben en todas estas formas musicales.

Comenzaremos hablando de la **música teatral**. A finales del siglo XIX, el ambiente musical valenciano estaba dominado por la **ópera**, sobre todo italiana, la **zarzuela** y la **música de salón**, en detrimento de la **música instrumental**, **camerística** y **sinfónica**, principalmente (Aviñoa, Carbonell, y Cortès 2003a: 92):

Todos los estudiosos coinciden en señalar que la sociedad valenciana de estos años estaba más interesada en los géneros líricos que en la música de concierto; así mismo se puede comprobar que las orquestas de teatro daban a conocer ocasionalmente algunas de las obras del repertorio de concierto.

El panorama que se vivía, donde se le daba una gran importancia a la ópera, también es relatado por Ana Galiano (1992a: 312):

Entre 1860 y 1875 hubo una intensa actividad teatral, con representaciones de ópera y zarzuela por temporadas, alternándose con sesiones teatrales de drama y comedia, sin olvidar la comedia de magia o el circo. Eran también muy frecuentes los espectáculos cuyo programa estaba confeccionado a base de varias obras cortas, alternadas con arias de ópera y fragmentos de zarzuela...

De 1860 a 1875 asistimos al período que podríamos denominar como del triunfo de la ópera. Una de cada tres representaciones era un título operístico.

En esos años de transición al siglo XX, aunque la **ópera** era el género preferido del público valenciano, era seguida por la **zarzuela**. Si bien, esta última, era más apreciada entre las clases populares. Estas dos variedades, impidieron que, finalmente, se pudiera desarrollar una ópera nacional española. Sobre esta posibilidad de una ópera propia, basada en el canto nacional y nuestro folclore, José Castro Serrano indica: “la ópera española no es ni puede ser otra cosa que un drama lírico cuyo poema partícipe del carácter dramático español y cuya música surja del carácter lírico de nuestra patria” (Fernández–Cid 1975: 39).

Efectivamente, el panorama musical valenciano estaba muy limitado a las representaciones operísticas, fundamentalmente con repertorio italiano, aunque con el tiempo, se fueron introduciendo las óperas francesas y alemanas. La repercusión social de este fenómeno operístico, obligó a los músicos valencianos a centrarse en la música escénica, ya que era el género que dominaba sobre el resto, al igual que en otras partes de España.

Esta variedad representaba casi la totalidad de las representaciones musicales, dejando poco espacio para otras, aspecto confirmado por López–Chavarri en uno de sus artículos periodísticos (Berenguer 1935: 9–10):

Nuestro aislamiento musical era grande. La manifestación musical más importante que había era el teatro de ópera... hasta el extremo de llegar a constituir principal norma y disciplina artística entre nuestros músicos...

Salvo excepciones rarísimas, tan sólo se interpretaban el repertorio corriente; es decir, óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi...; como “nuevo”, “Fausto” de Gounod. Las grandes creaciones de Mozart, de Gluck, de Weber; las más modernas de Berlioz, Saint-Saëns, de Massenet, de Wagner, eran desconocidas. De la escuela rusa, ni el nombre.

La moda italianizante provocó, además, la modificación al idioma italiano de los nombres de los cantantes, ya que se pensaba que así, se tendría más éxito, como Lucrecia Bori (*Valencia, 1887–†Nueva York, 1960)¹⁵⁰, que fue bautizada, en Valencia, con el nombre de Lucrecia Natividad Borja y González de Riancho.

Francisco Bueno Camejo (1997: 39) cifra entre 1911 y 1929 el declive de la actividad operística que, por otro lado, coincidiría con el de la zarzuela. La introducción del cine en la vida social valenciana, se sospecha como posible causa desencadenante.

Este desmoronamiento de la ópera es relatado por nuestro autor (López-Chavarri *Las Provincias*: 31 de enero de 1916) en una de sus crónicas:

¿Queréis saber cómo eran las temporadas de ópera hace cincuenta años? Entonces duraban casi todo el año, y en el Principal se daba el caso de permanecer abierto hasta en los meses de verano. ¡Era la indicación de la cultura valenciana! ¡Era respeto al arte, respeto a la propia dignidad ciudadana y amor al santo Hospital. Era el teatro algo que estaba en el corazón de todo valenciano: no era una oficinesca dependencia de diputados provinciales. Con la ópera alternaban compañías de declamación o cuadros de baile, de manera que los cantantes descansaban uno o dos días semanalmente, y se preparaban mejor las representaciones... Comenzaban las funciones a las siete y media de la tarde, y era de ver como el abono respondía: ¡abonos de cien y más funciones!... Se verifican sólo al año las 20 funciones que prescribe el contrato de la Diputación con las empresas, y estas funciones se hacen a base de traer alguna celebridad aislada (Titta Ruffo, María Barrientos, Anselmi, etc.) rodeada de una compañía de ópera de las que actúan durante el verano a precios económicos en el escenario que se improvisa en la plaza de toros.

Como hemos anunciado, la **zarzuela**, con carácter melódico, estuvo, junto a la ópera, dentro de las preferencias del público valenciano. Desde sus orígenes, incluía temas, ritmos y folclore popular, presentando una gran variedad de ritmos populares (jotas, zortzikos, boleros, pasodobles, seguidillas, etc.) otros ritmos prestados (el vals, el foxtrot...) y giros musicales autóctonos (García Franco 1992: 290–291).

¹⁵⁰ Fue una soprano española que, en los comienzos de su carrera, la cantante Emma Calvé le sugirió que cambiara su apellido por el más “italiano” de Bori. Estuvo dotada de una voz cristalina que transmitía gran emoción poética a sus interpretaciones, con un timbre seductor.

Por todo lo anterior, los conciertos de **música de cámara** y también de **música para piano solo**, se producían únicamente de manera ocasional, por la interferencia que causaba la ópera y la zarzuela. Además, la llegada a Valencia de grandes intérpretes, de este género, tenía poco seguimiento e interés por parte del público. Esto mismo, queda narrado por nuestro compositor en la misma crónica sobre el teatro Principal (López-Chavarri: *Las Provincias*, 31 de enero de 1916), a la que hemos aludido anteriormente:

Cuanto a música, no hubo eminencia que no pasara por aquí: Rubinstein, Sofía Menter, Sarasate, Sauer y Casals..., pero, a decir verdad, la afición del público nunca fue muy decidida por este arte, a pesar de lo que otra cosa parezca. Ya en 1870 (15 de febrero) se puede leer esta gacetilla: “El sábado anuncióse en el teatro Principal un concierto, género de funciones que no es muy del agrado del público, y que este recibe siempre con cierta prevención...” Esta disposición de ánimo ha persistido luego con Bauer y Casals, con Pugno y Granados, con Landowska... Decididamente, la música cuesta de arraigar entre nosotros.

Conforme se va avanzando en la transición al siglo XX, las circunstancias irán cambiando esta tendencia. Así, el panorama, en los géneros pianísticos y camerísticos, se fortalecería con:

- la creación, en 1879, del Conservatorio de Música de Valencia, del que ya hemos hablado,
- la formación de la Sociedad Filarmónica, que ayudó en este género, ya que se constituyeron diversas agrupaciones camerísticas, en colaboración con el conservatorio,
- el incremento de actuaciones de músicos y de conjuntos foráneos,
- la prensa valenciana, a través de la crítica musical, impulsará la difusión de la música de cámara entre la sociedad valenciana. Desde los diarios valencianos, se apoyará y favorecerá el nacimiento y desarrollo de los músicos y grupos autóctonos.

Respecto a la **música sinfónica**¹⁵¹, en esta época que estamos tratando, se originaron diferentes agrupaciones orquestales¹⁵². Al igual que comentábamos en lo que concierne a la música de cámara, se da también un retraso cultural de la

¹⁵¹ De la actividad de nuestro autor como fundador y director de orquesta hablaremos en el capítulo 3: 3.2.4.2. Su condición de difusor musical como director de orquesta y de coro.

¹⁵² Una de ellas, la Orquesta de Cámara, que nació con título de Ferroviaria, fue fundada por Daniel Albir, y surgió por una causa benéfica.

sociedad valenciana por el género orquestal, en el período que va desde el final del siglo XIX y el principio del XX.

Pasado el período citado, de igual forma, se cambió la tendencia en este género, produciéndose un gran apogeo, dentro del mismo, del poema sinfónico.

Afortunadamente, la formación orquestal seguirá viviendo una gran progresión a lo largo del siglo XX. Y es gracias al trabajo del violinista Andrés Goñi (*Pamplona, 1864–†Valencia, 1906)¹⁵³, que se logró engrandecer el nivel de la música sinfónica en Valencia (Berenguer 1935: 9–10): “Esta elevación de la música sinfónica la trajo más tarde a Valencia don Andrés Goñi, quien dio a conocer sinfonías de Beethoven, acaso de Mozart, y fragmentos de Wagner”.

Por todo lo anterior y, de forma paulatina, la música instrumental, consiguió arrebatar, finalmente, la hegemonía que mantenía la ópera.

Pasando a la **música coral**, es relevante mencionar que, la misma, atravesó una época excelente con el origen de diversos coros y orfeones. Tales agrupaciones vocales, ayudaron en la recuperación del folclore que, por otra parte, serviría de material compositivo para los compositores del siglo XX, en sus diversas vertientes estilísticas. Dentro de los grupos corales surgidos, citamos a la Coral Polifónica Valentina, el Orfeón Universitario o el Orfeón Navarro Reverter, entre otros muchos, sin dejar de mencionar los coros infantiles: Juan Bautista Comes o Pequeños Cantores de Valencia. Todo este movimiento, favoreció la interpretación de multitud de obras de autores valencianos: Eduardo López-Chavarri Marco, Manuel Palau, Joaquín Rodrigo, Juan Martínez Báguena, Matilde Salvador, José M^a Cervera Lloret, Amando Blanquer, entre otros.

Un apartado que no se debe olvidar en nuestra tierra, es la música dedicada a las **bandas**. Dichas agrupaciones musicales van surgiendo a finales del siglo XVIII, aunque fueron creciendo a lo largo de los dos siglos siguientes. En muchos

¹⁵³ Fue un excelente violinista que ocupó la cátedra de esta especialidad en el Conservatorio de Valencia y había sido, anteriormente, director de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián. Juntó una serie de músicos de la ciudad en torno a él (profesores y estudiantes del Conservatorio, en su mayoría) y fundó una Orquesta con la que interpretó una gran cantidad de obras clásicas y románticas, muchas de ellas desconocidas por el público de Valencia. Creó, junto a otros profesores del Conservatorio, la Sociedad de Conciertos que daría origen a la Sociedad Valenciana de Cuartetos (1889). Su actividad fue muy elogiada en Valencia, ya que creó una red de agrupaciones instrumentales que sirvió para dar a conocer nuevos valores y normalizó los conciertos sinfónicos.

casos, llegaron a ser, el género preferido de directores y compositores valencianos como Bernardo Adam Ferrero, Rafael Talens, Pablo Sánchez Torrella o Salvador Chuliá, entre otros. Sobre este tema, comenta el musicólogo Vicente Galbis (2002: 657):

Su progresiva extensión a todos los pueblos produjo una difusión del repertorio de la época, arreglado para banda, y un aumento de la práctica instrumental. Este crecimiento estuvo en relación con la popularidad de las bandas militares y el deseo de las distintas comunidades de crear agrupaciones similares. En la capital valenciana, la música de banda militar se hizo familiar para sus habitantes. Su repertorio era muy ecléctico: piezas compuestas por sus directores, fragmentos de ópera italiana o zarzuela y música popular de baile; es de destacar el gusto del público de la época por la música descriptiva.

En lo que concierne a la **música religiosa** de esta época, es destacable que la iglesia tuvo que asumir una serie de transformaciones necesarias. Así lo explica Ana Galiano (1992b: 337): “La música religiosa, que durante la época de la *Renaixença* había luchado contra la italianización, se convierte en puente entre los siglos XIX y XX, cuando se produce el cambio definitivo, creando unos modelos y unas características propias”.

Esta inevitable reforma la llevó a cabo, en un primer momento, el compositor Vicente Ripollés, del que ya hemos hablado en el apartado 2.3.2.2. Historiografía y origen de la Musicología en Valencia. Este autor, junto a sus discípulos, redescubrieron la polifonía clásica y dignificaron la música sacra, liberándola de la italianización imperante en las generaciones precedentes. Por otra parte, es significativo que, la música religiosa tiene su sitio en la correspondencia de nuestro autor. En ella, aparecen descripciones que el director Honorato de Vinalesa¹⁵⁴ cuenta sobre su estado, en 1949, y las explicaciones que aporta Vicente Pérez–Jorge (*Líria, 1906–†Onteniente, 1993)¹⁵⁵ sobre sus propias obras.

¹⁵⁴ Perteneció a la orden de los capuchinos. Recibió clases del maestro Palau, escribió varios artículos de música eclesiástica y compendios de música figurada y gregoriana, y compuso más de doscientas obras que se conservan en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

¹⁵⁵ Su vida se desarrolló en el siglo XX, caracterizado por los cambios radicales producidos en sus fundamentos estéticos y, por ende, en sus sistemas y procedimientos de composición. La creación musical se renovó de tal manera que, algunos sectores, como el canto y la música sagrados, quedaron rezagados, aunque, fue Vicente Pérez–Jorge, abierto a todas las corrientes y técnicas artísticas modernas, quien luchó durante toda su vida por la expresión de la música eclesiástica con elementos contemporáneos.

2.3.3.4. Relevantes salas de conciertos.

En este apartado, simplemente citaremos los diferentes teatros donde se concentra la actividad musical en el período tratado en esta investigación, sin ahondar en lo desarrollado en cada uno de ellos, ya que escaparía de la finalidad de esta tesis.

Desgraciadamente, Valencia, en esta época, no contaba con buenos auditorios para artistas con fama internacional. Solía recurrirse a teatros no acondicionados para la práctica concertística, lo cual, fue deteriorando más la imagen cultural de Valencia.

Desde los últimos años del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, se sucedieron las inauguraciones de instalaciones teatrales donde habría actividad musical. Así, en Valencia, tendríamos los teatros: Pizarro, Principal (se fundó en 1832, aunque no finalizó su obra hasta 1854), Princesa, Tívoli, Ruzafa, Apolo, Eslava, Trianon–Palace (que cambiaría su nombre por Lírico, es de 1916), Serrano, Marina, Olympia (1915), Martí (1916), Benlliure (1915) y, Regües (Galbis 2002: 655). Aunque también fuera de Valencia: Principal de Alicante, Cervantes de Alcoi, y Principal de Castellón, entre otros. A todos estos, hay que añadir que, en verano, algunos otros recintos, como los Jardines del Real o la Plaza de Toros de Valencia, se utilizaban por compañías de ópera, opereta y zarzuela.

De todos ellos, el teatro Principal, fue el que tuvo mayor importancia por el número de actuaciones que dio, considerándose como el referente de la vida musical valenciana. Los conciertos que se ofrecieron en este teatro eran funciones de ópera, zarzuela, música instrumental y coral, principalmente.

Como anteriormente hemos dicho, la Sociedad Filarmónica tuvo que recurrir a diferentes teatros, en especial, al Principal, para ubicar a sus artistas, al no disponer de instalaciones propias.

Los restantes teatros albergaron, sobre todo, funciones de zarzuela, opereta o revista musical.

López-Chavarri Marco (*Las Provincias*, 31 de enero de 1916) relataba la poca disposición de la mayoría de los que asistían a los conciertos en el Teatro Principal:

La zarzuela, aún cuando tuviera tres actos, era desdeñada, y mucho más si era zarzuela cómica. Ante el anuncio de una posible temporada de zarzuela, decía entonces LAS PROVINCIAS, empleando ya en 1866 el consabido cliché: "... Es lo cierto que los oídos de los que más frecuentemente concurren al coliseo de la plaza de las Barcas, se han acostumbrado a las notas de los clásicos compositores, y no podrán admitir, en cambio, el triste espectáculo de la degenerada zarzuela..."

Capítulo 3. EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI MARCO (*1871-†1970): TRAYECTORIA PERSONAL Y ARTÍSTICA. RELEVANCIA DE SU CORRESPONDENCIA.

3.1. Su biografía: vida personal.

En su partida de nacimiento, que podrá ser vista en el capítulo 4, al hablar de su archivo personal, podemos leer que su nombre de pila completo es: Eduardo Vicente Julián. En dicho documento, también se refleja el nombre de sus padres: Julián López-Chavarrí Febrero y Carmen Marco Caballer.

Hablar de Eduardo López-Chavarrí Marco, es referirse a una personalidad polifacética, constantemente ocupada, entusiasta y, sobre todo, trabajadora. Poseía un espíritu siempre activo e incansable, manteniendo, hasta sus últimos días, un afán por aprender. Gozaba de una gran capacidad intelectual, digna de un erudito. Se le podría incluso comparar al hombre renacentista o a un antiguo ilustrado, indagador de cualquier disciplina relacionada con el conocimiento y el arte.

Ciertamente, tuvo una vida de intensa y múltiple dedicación a la música, logrando la admiración de sus contemporáneos. Por eso, se sucedieron, a lo largo de su existencia, numerosos actos donde se le premiaba su labor en diferentes disciplinas, aunque también se le recordó después de su fallecimiento. Así, el periodista F. P. Puche, el 22 de noviembre de 2006, escribió un largo artículo en el que recuerda su trayectoria vital, junto a uno de tantos homenajes que recibió. Dicha crónica, como algunos datos, concernientes a nombramientos, reconocimientos y testimonios de gratitud, serán incluidos tanto en el capítulo 4, al hablar de su archivo personal, como en el 9, relacionado con los anexos.

Igualmente, su recuerdo quedó patente con la celebración de diversas iniciativas. En primer lugar, con la constitución del Concurso Memorial que lleva su nombre. Este interesante certamen, significó una gran oportunidad para la difusión de su obra, porque, en cada edición, se debían interpretar obras suyas. En segundo lugar, con las dos exposiciones-homenajes que le brindaron pintores y

escultores, donde se incorporaron dibujos del propio López–Chavarri. Esto fue posible, gracias a los vínculos que estableció con dichos colectivos (López–Chavarri Andújar 1992: 56). Y por último, su memoria también quedó plasmada en diferentes artículos, como el que escribió Ana Galiano Arlandis (1992b: 335):

El día 28 de octubre de 1970 murió el maestro López–Chavarri. Don Eduardo nos lo dio todo, su cultura, su música, su comentario, su visión estética del arte y de la música. Creó una escuela musical valenciana y se sirvió de un estilo armónico hasta entonces no utilizado. La proyección de su personalidad y de su obra está latente en la obra de los compositores que le sucedieron.



Fig. 4. Eduardo López–Chavarri Marco.
Fuente: Editorial *Piles*¹⁵⁶.

Destaca su gran preparación cultural, y el contacto continuo que mantuvo, a lo largo de toda su vida, con las nuevas corrientes estéticas a través de sus corresponsales (López–Chavarri Andújar 1992: 51), tanto en España como en Europa.

A esta extraordinaria personalidad, se une su carácter humilde, noble, sencillo, bondadoso, cordial, generoso, modesto... Solía decir, a los compañeros críticos, cuando escribían sobre él (Martínez Richart 1975: 54): “Por favor amigo, no me elogie demasiado. Haga una cosa sencillita...”

¹⁵⁶ Fotografía extraída de: <http://pilesmusic.net/autores-8959/>

Estas cualidades fueron las que ensalzaron dos de los directores que nuestro autor tuvo en el periódico *Las Provincias*. Por un lado, Teodoro Llorente Falcó (*Valencia, 1869–†1949)¹⁵⁷, en el prólogo a *Estampas del camino y el lar: cincuenta años de periodista* (López-Chavarri Marco 1947: 7–10). Con este director, llegó a mantener una profunda relación de amistad, tal y como podemos observar del escrito redactado por López-Chavarri, que insertamos dentro del capítulo 4, con motivo de su muerte. Por otro lado, el segundo director, José Ombuena Antiñolo (*Valencia, 1915–†1992)¹⁵⁸, también alabó sus magníficas condiciones personales y profesionales en su artículo: “López-Chavarri ha muerto” (Ombuena 1970).

Además, poseía un irónico sentido del humor que plasmaba en gran parte de sus obras, ya fueran musicales, a las que acompañaba con graciosas caricaturas, como escritas (Díaz y Galbis 1996: 39).

Su amor por la cultura, le acompañó durante toda su vida, incluso hasta poco antes de morir. Gracias a su hijo, sabemos que su fallecimiento se produjo una noche después de leer unos libros de cultura alemana (López-Chavarri Andújar 1992: 51).

Tuvo tres objetivos básicos sobre los que orientó su arte y su vida: la educación, la obra como creación y el público (Galiano 1992b: 332).

Por coincidencia cronológica e ideológica, Eduardo López-Chavarri Marco se relacionó con los intelectuales y artistas valencianos de una época gloriosa de la cultura valenciana. Con algunos de ellos colaboró, como con Lluís

¹⁵⁷ Fue periodista, escritor y, el cuarto hijo de Teodoro Llorente Olivares. Trabajó con su padre en el diario *Las Provincias*, que dirigió desde 1911 hasta su muerte. Se licenció en Derecho por la Universidad de Valencia y también colaboró en los periódicos *ABC* y *La Il·lustració Catalana*. Ayudó en la gramática del padre Luis Fullana y era gran amigo del poeta valenciano del realismo Vicente Wenceslao Querol.

¹⁵⁸ Escritor y periodista que, entre 1959 y 1992, dirigió el diario *Las Provincias*. En 1934, tras haberse licenciado en Derecho, empezó a colaborar en *Las Provincias*. En 1939, tras finalizar la guerra civil, trabajó como redactor en el diario *Avance* que, posteriormente, adoptó el nombre de *Levante*. En 1940, recibió el Premio Teodoro Llorente, concedido por la Asociación de la Prensa. En 1946, Ombuena fundó junto a otros, la revista *Triunfo*. En 1951 pasó, definitivamente, a *Las Provincias*, donde ocuparía el cargo de redactor jefe hasta 1959, en que fue nombrado director.

Guarner, Vicente Blasco Ibáñez (*Valencia, 1867–†Menton, 1928)¹⁵⁹, Salvador Giner, Joaquín Sorolla Bastida (*Valencia, 1863–†Cercedilla, 1923)¹⁶⁰, José Benlliure Gil (*Valencia, 1855–†1937)¹⁶¹ y Lluís Guarner Musoles (*Valencia, 1902–†1986)¹⁶².

En tres de las cuatro partes que más tarde analizaremos y que componen la obra pianística *Líricas*, de nuestro autor, veremos la asociación establecida entre López–Chavarri y el primero de los citados en el grupo anterior, Lluís Guarner. En concreto, hablamos de parte de las ilustraciones musicales contenidas en el libro *Cançons de terra i de mar*, publicado por la Sociedad Castellonense de Cultura, en 1936.

Desgraciadamente, muchas de estas relaciones se interrumpieron a causa de la Guerra Civil. No obstante, mantuvo el contacto con ilustres personalidades e instituciones fundamentalmente de Cataluña, con las que entabló lazos de gran amistad y cooperación. En primer lugar, citamos a figuras como Santiago Rusiñol Prats (*Barcelona, 1861–†Aranjuez, 1931)¹⁶³, Enric Morera Viura (*Barcelona, 1865–†1942)¹⁶⁴, Lluís Millet Pagés (*El Masnou, 1867–†Barcelona, 1941)¹⁶⁵ y

¹⁵⁹ Escritor, periodista y político que recibió influencias en el ámbito político y literario del escritor de la *Renaixença* valenciana Constantí Llombart. Sus descripciones de la huerta de Valencia y de su esplendoroso mar, eran semejantes a los trazos de los cuadros de su gran amigo Joaquín Sorolla.

¹⁶⁰ Pintor español que dejó más de 2.200 obras catalogadas. Su obra madura ha sido etiquetada como impresionista, postimpresionista y luminista.

¹⁶¹ En su arte, logró un estilo muy personal que retrataba tanto temas sencillos como grandiosos. Cultivó los temas religiosos y la pintura costumbrista que, en la actualidad, representa un testimonio de la Valencia de ayer.

¹⁶² Escritor, poeta y académico. Se licenció en Filosofía y Derecho, por la Universidad de Valencia. Dedicó su vida al estudio y a la enseñanza. Firmó las *Normas de Castellón*, de 1932. Su obra, le convirtió en uno de los intelectuales y escritores valencianos más destacados del siglo XX. Tras su muerte, se constituyó un patronato que concede, año tras año, el *Premio Lluís Guarner*.

¹⁶³ Pintor, dramaturgo y escritor en lengua catalana. Ideólogo del movimiento modernista catalán, gran amigo de Eduardo López–Chavarri Marco. Se familiarizó con el simbolismo y la pintura al aire libre. Su pintura está muy influida por los impresionistas, con temática paisajista, tanto rural como urbana. También, hizo retratos y composiciones simbólicas de inspiración modernista. En su obra literaria, se incluyen poemas en prosa, dramas y novelas costumbristas. Además, escribió para periódicos como *La Vanguardia* o revistas como *L'Esquella de la Torratxa*.

¹⁶⁴ Compositor y músico que escribió óperas, música escénica, sinfónica, coral, conciertos y una Misa de *Requiem*, aunque es reconocido por sus sardanas corales. Su obra, se adscribe a la estética neoromántica y es una muestra del nacionalismo musical catalán, escribiendo, en esta lengua, en lugar de en italiano, todo lo concerniente a *tempì*, dinámica, agógica... También, es de destacar la no utilización de armadura en sus canciones, siendo todas las alteraciones accidentales.

Enrique Granados. En el lado de los organismos, destacamos su trato con el *Orfeo Català*. Esta sociedad coral fue fundada en 1891 por Lluís Millet y Amadeo Vives, siendo un referente cultural esencial por su acercamiento a la corriente modernista¹⁶⁶. También Ana Galiano (1992b: 332) explica la relación de López–Chavarri con el citado movimiento artístico: “...Con respecto a su línea estética, López–Chavarri parte de la base del modernismo como evolución. No lo ve como una ruptura total con la etapa precedente. Por un lado, se aprecia su apertura a las influencias extranjeras, y por otro, su retorno a la tierra, a su esencia, a su carácter...”.

3.1.1. La importancia de su familia.

El propio Eduardo López–Chavarri reconoció que debía a su familia gran parte de su vocación musical (Galbis 1997: 378). Se sabe que entró en contacto con la música gracias al ambiente familiar en el que se crió: su padre fue un gran melómano, amigo de Francisco Asenjo Barbieri y de otros compositores y, su hermano Casimiro, un notable pianista *amateur*¹⁶⁷.

Aunque, indudablemente, si hay dos personas que juegan un papel fundamental en su vida y, a partir de cierto momento, le acompañarán e influirán en algunas de sus ocupaciones profesionales, son su mujer y su hijo, de los que hablaremos más adelante.

Tal y como manifestó nuestro autor a la periodista María Ángeles Arazo (2004: 7–10) en una entrevista, “cuando ya se consideraba un empedernido solterón”, se casó, en 1929, enamorado con la soprano Carmen Andújar Sotos. Ésta, pasó a ocupar un lugar muy importante en su quehacer diario,

¹⁶⁵ Fue discípulo de Felipe Pedrell. Se sintió atraído, especialmente, por la música coral y fundó, en 1891, junto a Amadeo Vives, el coro mixto *Orfeo Català*, que dirigió durante muchos años y, que constituyó un centro importante de la música catalana.

¹⁶⁶ Movimiento artístico que se desarrolló entre los años 1890 y 1910, que recibió distintas denominaciones nacionales: *Art Nouveau*, *Sezession*, *Jugendstil*, *Floreal*, *Liberty*, etc. Su objetivo era la renovación en la creación, valiéndose de los nuevos recursos del arte poético, y dejando las tendencias antiguas a un lado, por no considerarlas eficientes.

¹⁶⁷ Término utilizado para referirse a un aficionado en cualquier área del conocimiento o actividad.

colaborando y beneficiándose recíprocamente de los conocimientos que ambos poseían.

A continuación, copiamos una de las dedicatorias que Eduardo le dedicó a su esposa Carmen. Tal escrito, se encuentra dentro de la documentación del archivo personal familiar, entre las cajas pertenecientes a ella.

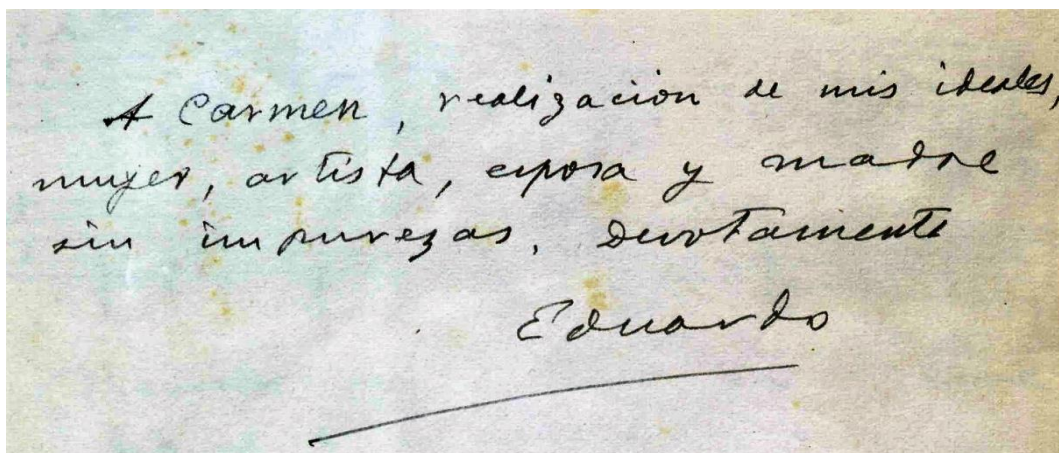


Fig. 5. Dedicatoria de Eduardo, a su mujer, Carmen Andújar.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: ACA_C2.

Como se refleja en el epistolario, las referencias a ella se suceden de forma reiterada. Casi siempre se relacionan con sus actividades musicales, que realizan conjuntamente, en forma de conciertos–conferencias, tanto en España, como en el extranjero. En nuestro país, serían invitados para participar, como dúo, entre otros lugares, en el Festival Chopin de Mallorca. Y, fuera de España, serán de suma importancia las actuaciones que tendrán lugar durante la gira de conciertos, de 1931, en Londres: en la *BBC*, en la sección de música de la Facultad de Artes, en el auditorio de Bournemouth y en el *Grenville Hall* junto a su marido.

De esta unión, nació un hijo: Eduardo López-Chavarri Andújar, que fue docente, escritor, compositor y periodista–crítico musical, al igual que su padre, en el periódico *Las Provincias*. Entre los dos, padre e hijo, llenan prácticamente un siglo de crítica, análisis y glosa de la vida no sólo musical, sino también cultural en Valencia. Si bien el padre escribió, principalmente, sobre música sinfónica, ópera, teatro, folclore, ballet, pintura y escultura, el hijo, extendió sus conocimientos y crónicas al cine, la televisión, los discos y todas las demás variantes cultas y de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

3.1.1.1. Su mujer: Carmen Andújar Sotos (*Buenos Aires, 1892–†Valencia, 1966).

Contrajo matrimonio con Eduardo López–Chavarri Marco cuando ya tenía una actividad como cantante. Estudió canto y piano en el Conservatorio de Valencia. Al igual que su marido, ella también amplió sus estudios de canto en Europa, concretamente en Milán, con Lina Cerne Holmann. Posteriormente y, hasta su jubilación, se convertiría en catedrática de dicha institución educativa valenciana, impartiendo clases de Solfeo y de Canto. En el capítulo 9, dentro del Fondo Carmen Andújar, hemos incluido una notificación del Ministerio de Educación Nacional donde le informan de su jubilación, producida el 16 de mayo de 1962. La misma se encuentra en la Biblioteca Valenciana, dentro de la documentación archivada en el Legado de la Familia López–Chavarri Andújar.

Publicó, en la editorial Piles de Valencia, una *Teoría de la Música*, en tres cuadernillos separados.

Fue una destacada liederista, dando a conocer, por primera vez en España, los *lieder* de Chopin. Así hablan de ella Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 18), apoyándose en una epístola conservada: “Su maestría en el campo del lied queda demostrada en el elogio que Manuel Palau hace en una carta de 1936 ante la excelente interpretación que Andújar hizo de una obra suya”.

Del mismo modo, Ana Galiano (1992b: 337) alaba sus aptitudes escribiendo: “Carmen Andújar poseía todas las cualidades musicales y el talento necesario para poder abarcar un repertorio sumamente amplio, desde las Cantigas de Alfonso X el Sabio hasta las obras del Romanticismo, sin olvidar a los contemporáneos, como Fauré, Debussy y Falla”.

Sus giras, tanto nacionales como internacionales, se caracterizaron por difundir no sólo la música de su marido. En las mismas, daba a conocer la de otros autores contemporáneos valencianos, especialmente la música de Joaquín Rodrigo y Manuel Palau, y españoles, sobre todo Manuel de Falla. Así mismo, en su repertorio incluía partituras del *bel canto* del siglo XVII, además de la recuperación de dos obras de Sebastián Durón (*Brihuega, 1660–†Cambo–les–

Bains, 1716)¹⁶⁸. Como hemos indicado, habitualmente, era acompañada al piano por su cónyuge.



Fig. 6. Carmen Andújar Sotos.
Fuente: *Find A Grave*¹⁶⁹.

Es destacable su continua interpretación de las canciones de Rodrigo, llevando este repertorio a ser difundido, en 1946, en Radio Nacional de España, junto a piezas de otros compositores valencianos. Además, estrenó en Valencia *La Nochebuena del diablo*, de Óscar Esplá, y el oratorio *Jephthé*, de Carissimi.

3.1.1.2. El papel de su hijo como difusor: Eduardo López-Chavarri Andújar (*Valencia, 1931–†Valencia, 1993).

Estudió piano con Consuelo Lapiedra en el Conservatorio de Valencia, ampliando dichos estudios con Leopoldo Querol, quien había sido alumno de su padre.

¹⁶⁸ Fue compositor, principalmente, de obras religiosas y operísticas. Junto a Antonio de Literes, era el mejor autor de música escénica de su época. En 1691, fue nombrado maestro de la Real Capilla del rey Carlos II, en Madrid.

¹⁶⁹ Imagen disponible en: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=121239976>

Se licenció en Periodismo por la Escuela Oficial de Madrid. Fue periodista–crítico, compositor, conferenciante, dictando temas bien variados en los principales centros musicales y culturales españoles. Su presencia fue relevante en el Festival de Granada, Conservatorio de Valencia, Compañía del Gran Teatro del Liceo... Además, su labor docente se desarrolló en diferentes centros: en los Institutos Nacionales “Ramiro de Maeztu”, de Madrid y “Luis Vives”, de Valencia, sin olvidar sus clases en el Instituto Musical Giner, cursos de verano para extranjeros en San Sebastián y Valencia... Aunque, sin duda, sobresalió, en el campo pedagógico, tal y como lo había hecho su padre, ocupando la cátedra de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, desde 1960 hasta 1993, en que se produjo su fallecimiento. Destacada es su tarea crítica en la capital valenciana, donde sustituyó a su padre, fundamentalmente en el diario *Las Provincias*, Radio Nacional de España y Radio Peninsular de Valencia. Como también lo fue en revistas especializadas y diversas publicaciones, principalmente *Ritmo*, *Música*, *Scherzo*, *Monsalvat* e *Informúsica*.

En sus inicios profesionales, se interesó, al igual que su padre, por defender y estimular todo lo relacionado con la música española en general, y valenciana en particular. El crítico Almandoz, lo calificó en el periódico *ABC*, como “paladín de la música española moderna”. Así, se encargó de difundir numerosas obras, como *Mañanicas de mayo* y *Marinera*, para voz y piano, y *Sonata de Siena*, para violín y piano, ambas de Anton García Abril (*Teruel, 1933)¹⁷⁰. Tales piezas, fueron estrenadas el 21 de diciembre de 1955, en el Ateneo Mercantil de Valencia¹⁷¹, junto a la cantante Emilia Muñoz y al violinista José Moret. Este aspecto de propagación de la música más actual, queda remarcado en sus primeras conferencias–conciertos, hacia 1950, en las que solía incluir estrenos de piezas pianísticas de autores contemporáneos.

¹⁷⁰ Compositor y músico que, entre 1974 y 2003, fue catedrático de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha compuesto obras orquestales, vocales y de música de cámara. Es importante reseñar su faceta como autor de música para cine y series de televisión. Su creación concertística, de carácter eminentemente sinfónico, pretende continuar la tradición nacionalista española, con los adelantos vanguardistas del momento.

¹⁷¹ El Ateneo Mercantil de Valencia, es una institución cultural de la ciudad, fundada en 1879 por Estanislao García Monfort y Eduardo Pérez Pujol, uno de los defensores del neogremialismo que trató de reunir los dependientes de comercio de la capital.



Fig. 7. Concierto a dos pianos: Antón García Abril y Eduardo López–Chavarri Andújar.
Fuente: Web de Rosa Gil¹⁷².

Fruto de este interés por la recuperación de aspectos de la historia de la música valenciana, a finales de los 70, coincidiendo con el centenario del Conservatorio Superior de Música de Valencia, se publicaron tres libros, dos de ellos con la participación de Eduardo López–Chavarri Andújar¹⁷³: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia* de Eduardo López–Chavarri Andújar, la *Historia de la Música Contemporánea Valenciana* de José Climent Barber (*Oliva, 1927)¹⁷⁴ y los *100 años de música valenciana (1878–1978)* junto a José Doménech Part¹⁷⁵.

¹⁷² Fotografía disponible en: http://www.rosagil.es/1948_09_21-alumna-conservatorio.html

¹⁷³ Véase: López–Chavarri Andújar 1979; Climent 1978 y, López–Chavarri Andújar y Doménech 1978.

¹⁷⁴ Es prefecto de música de la catedral de Valencia, organista, director, compositor y musicólogo. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y Académico de Número de la Real Academia de Cultura Valenciana. Ha realizado numerosas publicaciones y ha sido galardonado con varios premios extraordinarios en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat* y, el Ayuntamiento de Valencia, lo nombró hijo adoptivo de la ciudad en el año 2010.

¹⁷⁵ Compositor, musicólogo y pianista, biógrafo de los hermanos Amparo y José Iturbi, además de Lucrecia Bori. Cursó estudios musicales, en Valencia, con José Roca, Consuelo Lapedra y Vicente Asencio y, en París, con Monique Deschaussées en l' *Ecole Normale de Musique*. Asistió a cursos de especialización en Santiago de Compostela, Granada, Salzburgo y Esztergom. Ha trabajado



Fig. 8. Ensayo para la interpretación del *Concierto Hispánico*. Dimitri Berberoff, director de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza. López-Chavarri, compositor y, al piano, Leopoldo Querol (Zaragoza, noviembre de 1953).

Fuente: *Revista Digital de la Escuela Superior de Música de Cataluña*¹⁷⁶.

Eduardo López-Chavarri Andújar intervino activamente en otra iniciativa para festejar este centenario del Conservatorio Superior de Música. De hecho, él fue el encargado de realizar las interesantes notas al programa de cada uno de los conciertos ofrecidos, “*a modo de pregón para unas Jornadas de Música Valenciana*”, para el ciclo de música valenciana de octubre–noviembre 1979, con la realización de conferencias. Este ciclo constó de un total de nueve conciertos siendo el 19, 24, 26 y 31 de octubre, y el 2, 7, 14, 23 y 27 de noviembre de 1979. En ellos participaron, como intérpretes, numerosos docentes del centro, ejecutando obras de compositores valencianos. Dicho ciclo estuvo patrocinado por la Fundación Juan March de Madrid y tuvo lugar en el mismo centro¹⁷⁷.

como crítico musical para el diario *Levante*, además de ser colaborador de *Dos y dos*, *Monsalvat*, *Ritmo*, *Sao*, etc. También ha sido director del Instituto Valenciano de Musicología (1980–1986). Es especialista en Vicente Martín y Soler, del que rescató y editó sus *Six Italian Canzonetts*, publicadas por la Diputación de Valencia, en febrero de 1982 (Piles, Valencia).

¹⁷⁶ Obtenida en: es muc.cat/es muc-digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-24-gener-2014/Article

¹⁷⁷ Los programas de dichos conciertos se encuentran disponibles en: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc436.pdf>

Así mismo, como su padre, escribió diversos libros, que detallaremos dentro de los anexos de esta tesis, en el punto 9.8. Participó activamente en conferencias y jornadas que versaron, sobre todo, de las tendencias musicales actuales, la música popular y los músicos valencianos.

Por sus estudios especializados, fue un crítico de arte reconocido a nivel nacional e internacional, además de poseer también estudios de Teología y Derecho.

Fruto de toda su intensa actividad musical, fue nombrado miembro del Consejo Asesor de Música de la Generalitat Valenciana y obtuvo el Premio Valencia de Periodismo y llegó a ser finalista del Premio Valencia de la Diputación.

Recibió el encargo desde diferentes instituciones para elaborar importantes estudios como de la Dirección General de la Música (Comentarios al programa de la V Semana Mediterránea de Música), Orquesta Nacional de España, Instituto de Estudios Alicantinos (libro–homenaje a Esplá), Fundación “Juan March”, etc.

Tuvo un destacado papel como difusor del legado de su padre, impulsado especialmente a partir del fallecimiento de éste último, y promoviendo la Fundación Musical López–Chavarri, en honor al mismo. En numerosas ocasiones, había hecho hincapié de la importancia del conjunto de documentación que él conservaba y que formaban parte del epistolario de su progenitor (López–Chavarri Andújar 1984: 103–104 y López–Chavarri Andújar 1992: 59).

Eduardo López–Chavarri Andújar, fue miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos de la Comunidad Valenciana (COSICOVA), que nació de la idea e iniciativa del compositor Bernardo Adam Ferrero.

Con motivo de los centenarios de Albéniz y Debussy, escribió obras para canto y piano, como *Doble silencio con Albéniz*, con textos de Juan M. Morera y *El jardín de las avispas de oro*, con poemas de A. Díaz Muñoz. Dichas partituras fueron estrenadas, con notable acogida de público y crítica, en el Teatro Principal de Valencia, en 1962. Es remarcable su música incidental para producciones teatrales Su trabajo creativo se extiende a otras páginas ya estrenadas como las ilustraciones para el “Don Juan Tenorio” que presentó la Compañía de Nuria

Espert, así como piezas de música de cámara, para instrumentos a solo y ciclo de canciones.

Así mismo, fue el IV poseedor del título del marquesado de López-Chavarri que relatamos seguidamente.

3.1.1.3. Marquesado de López-Chavarri

Ha sido algo curioso averiguar que, nuestro autor, poseyó este título nobiliario.

El origen del Marquesado de López-Chavarri (Mas (dir. y prod.) 1972–1973: 205), es un título otorgado el 5 de abril de 1905, por el rey Alfonso XIII, en favor de Julián Benito López-Chavarri Febrero¹⁷⁸ (*Guadalajara, 1831–†Valencia, 1905).

Fueron heredando, progresivamente, dicha designación, en primer lugar, Casimiro López-Chavarri Marco¹⁷⁹ (*Valencia, 1870–†1933), a continuación, su hermano, Eduardo López-Chavarri Marco (*Valencia, *1871–†1970), protagonista de este trabajo y, el hijo de éste, Eduardo López-Chavarri Andújar (*Valencia, 1930–†1993). Los últimos Marqueses: Los sucesores VI y VII, en el título, fueron: Salvador Verdejo Sabater López-Chavarri (*Valencia, 1932–†2007)¹⁸⁰ y Salvador Verdejo Izquierdo (*Valencia, 1965)¹⁸¹.

¹⁷⁸ Oficial de Ingenieros, será también catedrático de la asignatura de química en la Universidad Literaria de Valencia. En 1882, pasa a ocupar la cátedra de Física de la misma universidad. Fue el primer presidente y fundador del Colegio de Ingenieros Superiores Industriales del País Valenciano y fundador del primer laboratorio químico de la Comunidad Valenciana, puntero en la investigación de guanos para la agricultura y su comercio en la capital del Turia.

¹⁷⁹ Fue el primogénito de Julián Benito López-Chavarri, heredero natural del título y hermano Eduardo López-Chavarri. Doctor en Medicina y Física por la Universidad Literaria de Valencia, es catedrático en ambas especialidades hasta su muerte. Es famoso por su relación estrecha con Sigmund Freud, sus estudios y tesis doctoral sobre la hipnosis y sus relaciones con el sueño, que fueron vanguardistas para su época, trabajos que custodia la Universidad Literaria en su moderna Facultad de Medicina. Tuvo una gran pasión por la música.

¹⁸⁰ Ingeniero Técnico Industrial, fue gerente de Manufacturas Verdejo hasta su jubilación en 1997. Se le considera el impulsor de la manufactura troquelada: hebillas y artículos metálicos.

¹⁸¹ Ingeniero Superior Industrial, empresario puntero a nivel nacional en proyectos de Ingeniería Superior Industrial.

Otros miembros relevantes de la familia serían: Luisa López–Chavarri Marco (*Valencia, 1874–†1920), quien fue hermana de nuestro autor y madre de María de los Desamparados Sabater López–Chavarri.

3.2. Vida laboral.

Su hijo describió algunas de las múltiples facetas de su padre que iremos comentando a lo largo de este apartado (López–Chavarri Andújar 1984: 103):

Amigo de Granados, Falla, etc., López–Chavarri sintió la importancia de su tiempo y desde la dirección de orquesta (con la de Cámara de Valencia, que él fundara en 1903) hasta la publicación de varios libros sobre temas musicales (su *Historia de la Música* es aún muy válida... si se encuentra) luchó por dar a conocer lo mismo a nombre nuevos o de grandes maestros traduciendo y comentando biografías de Mussorgsky, Dukas, etc., que a los de su tierra, como Francisco Cuesta.

López–Chavarri tuvo y destacó en un sinfín de ocupaciones. Fue abogado, escritor, crítico, compositor, director de coros y orquesta, docente, conferenciante, musicólogo, traductor... Estas actividades le permitieron estar en contacto con diversas materias relacionadas con el arte y la cultura. Trataremos su relevante contribución a la vida cultural valenciana desde estos múltiples quehaceres. En este sentido, contó con una sólida formación, refrendada por sus estudios universitarios y gran instrucción humanística, con una abundante producción ensayística, literaria y que poseía una fuerte relación con los medios intelectuales. Esto significó una novedad en los músicos valencianos de su época, con escasos precedentes históricos.

Es evidente que sus grandes conocimientos en cada una de las actividades mencionadas, le hicieron ser poseedor de una envidiable formación. Llegó a ser una de las figuras más preparadas que ha tenido la historia de la música valenciana, aspecto que Emilio Casares (Díaz y Galbis 2006: 44) denomina “el cambio intelectual del compositor español en el período 1900–30”. Dichas especialidades le valieron para interconectarlas entre sí. Unas fueron fruto de su preparación a través del estudio con grandes maestros, como Felipe Pedrell y Salomon Jadassohn, entre otros, y otras, aprendidas de manera prácticamente autodidacta.

Observamos que, en su dilatada existencia, abarcó muy diversas disciplinas. Por un lado, materias relacionadas con diferentes áreas ligadas a la cultura, como son: el derecho, la crítica literaria y artística, la escritura literaria, la traducción y la pintura. Y, por otro lado, la música, en varias vertientes, algunas teóricas, y otras prácticas: compositor, musicólogo, crítico musical, director de coro y orquesta, asesor musical, transcriptor, restaurador del patrimonio musical valenciano, docente-pedagogo, conferenciante e intérprete. Es de recalcar que fue redactor de *Las Provincias* durante casi 80 años de su larga vida. Con todo ello, ayudó activamente a la divulgación musical en Valencia.

Todas estas labores que desempeñó Eduardo López-Chavarrí Marco, serán distribuidas en cuatro apartados dentro del presente capítulo 3:

- ocupaciones no relacionadas directamente con el arte: abogado y traductor;
- funciones artísticas no musicales: escritor y dibujante-pintor;
- su papel como periodista-crítico musical, tratado en un subapartado independiente, dada la relevancia que adquirió en esta materia;
- sus actividades musicales: compositor, musicólogo, crítico musical, director de coro y orquesta, asesor musical, transcriptor, restaurador del patrimonio musical, docente-pedagogo, conferenciante e intérprete.

3.2.1. Ocupaciones no relacionadas con el arte.

En el presente subapartado, comentaremos sus principales labores no relacionadas con el arte, que son las de abogado y traductor, fundamentalmente.

3.2.1.1. Abogado.

Se licenció en Derecho por la Universidad de Valencia en 1896, y, cuatro años más tarde, concretamente el 25 de mayo de 1900, se doctoró en Derecho por la Universidad Central de Madrid. Este último aspecto es subrayado por los doctores Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 15-16):

... Esta etapa de su vida, que apenas ha sido tratada por sus biógrafos, aparece documentada en las cartas que recibe del escritor y periodista Juan Luis

Estalrich, en las que asistimos al proceso administrativo y de gestación de la tesis doctoral. Este hecho adquiere aún más relevancia si se tiene en cuenta que Chavarri se convierte en uno de los escasos músicos españoles de la primera mitad del siglo XX que es poseedor de un doctorado universitario...

Tal y como más adelante veremos, gracias a su archivo personal, sabemos que cursó muchas de las asignaturas, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia, como alumno libre. Igualmente, obran en dicho archivo, recibos de las cuotas abonadas, por el ejercicio de esta profesión de nuestro autor, al Ilustre Colegio de Abogados de Valencia.

Ejerció como abogado fiscal sustituto en la Audiencia Provincial de Valencia entre el 10 de agosto de 1896 y el 11 de octubre de 1908. Después de estos doce años, dejaría la carrera judicial para ocuparse completamente a todo lo relacionado con la cultura, principalmente la música y la literatura.

Según relató a la periodista M^a Ángeles Arazo (2004: 8) aplicar las normas y leyes le hacía sentirse mal:

La Justicia... ¡quién pudiera interpretarla y después sentir tranquilidad!... me agobiaban los casos, la preocupación social de los detenidos, de los acusados... Descubrí que era feliz cuando no iba al juzgado, tomaba un tren, bajaba en un pueblo y me iba en busca de los viejos para que me cantaran las coplas de los antiguos bailes o de las tareas agrícolas...

3.2.1.2. Traductor.

Dentro del anexo de esta tesis, en el apartado 9.3.2., podremos consultar un listado de libros traducidos por Eduardo López-Chavarri Marco, que pueden ser localizados en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. De igual forma, remitimos al lector, a la consulta de la enumeración de las traducciones, que indican los doctores Díaz y Galbis (1996: 376–377), en los volúmenes de la *Correspondencia*.

Empleó mucho tiempo a esta actividad, haciendo innumerables traducciones en diversas materias. La mayoría, fueron acerca de libros musicales, si bien también podemos hallar otros sobre temática que no era musical. En las traducciones que versaban sobre contenidos musicales, aportó sus conocimientos en forma de notas y apéndices que completaban el libro original y, esencialmente, trataron de:

- escritos de compositores importantes como Robert Schumann, Maurice Kufferath¹⁸², Benedetto Marcello, traduciendo su divertido libro *El teatro a la moda...*, destacando el estudio de Reinecke sobre las sonatas de Beethoven,

- obras sobre Wagner, realizando un importante estudio y análisis sobre la *Tetralogía* de dicho autor,

- ensayos sobre estética,

- estudios de finales del siglo XIX y principios del XX,

- y biografías de compositores como Franz Liszt, Modest Mussorsky, Richard Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Vincent d'Indy, César Franck, Maurice Ravel y Paul Dukas, entre otros.

A modo de ejemplo, ilustramos esta faceta suya, con una traducción al francés, de una canción popular noruega:

¹⁸² Véase: Kufferath [19--?] López-Chavarri (trad.).

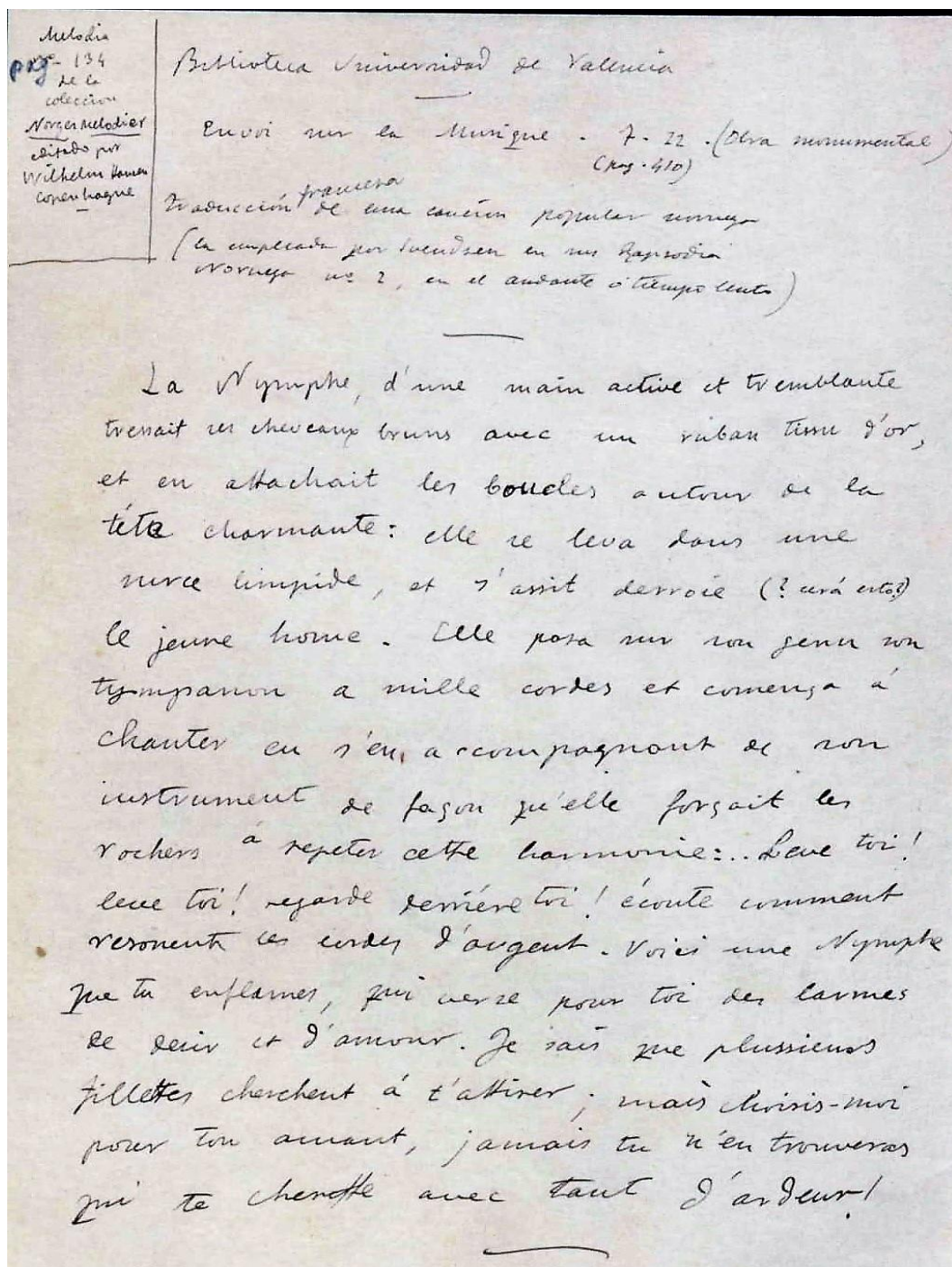


Fig. 9. Traducción al francés de una canción popular noruega.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCHM_C6_2 Obra y traducción.

Los musicólogos Díaz y Galbis (1996: 33) también valoran el trabajo de traducción que realizó sobre Marcello y su posterior divulgación en diferentes medios:

Uno de sus trabajos más significativos quizá sea la traducción del libro del compositor Benedetto Marcello titulado *Il teatro alla Moda*. En este documentario podemos seguir todo el proceso de publicación en revistas como la *Revista Musical Catalana*, *Ritmo* o *Radio Nacional*. Con las cartas de los redactores de la primera podemos observar todo el desarrollo de la presentación al público de esta interesante pieza literaria.

El último grupo de libros que tradujo, perteneciente a las biografías sobre compositores, fueron realizados en las dos primeras décadas del siglo XX, y ejercieron una importante influencia en esa época. Componían un total de catorce libros, y formaban parte de la colección francesa *Maestros de la Música* (Díaz y Galbis 1996: 33). Estas traducciones las realizó López-Chavarri para el editor Manuel Villar. Dicha serie estuvo dirigida por el musicólogo francés Jean Chantavoine (*París, 1877–†Mussy-sur-Seine, 1952)¹⁸³, participando, entre otros, los siguientes autores: Luis Borgex, Michel Dimitri Calvocoressi (*Marsella, 1877–†Londres, 1944)¹⁸⁴, Henri de Curzon¹⁸⁵, Vincent d'Indy (*París, 1851–†1931)¹⁸⁶, Alexis Manuel Roland (*1891–1966)¹⁸⁷...

El epistolario también nos muestra cómo, determinadas personas, solicitan ayuda de López-Chavarri en la traducción de diferentes libros y artículos (Díaz y Galbis 1996: 33):

... esta correspondencia nos muestra diversos ejemplos de ese prestigio como traductor, como la carta en la que Wanda Landowska le pide que le traduzca un artículo para una revista española, o aquella en la que el tenor Lauri-Volpi le solicita consejo en las traducciones al español de sus obras *L'Equivoco* y *Voces Paralelas*, o

¹⁸³ Era un musicólogo francés, biógrafo y secretario del Conservatorio Nacional de Música de París. Publicó numerosos libros y artículos, incluyendo importantes biografías de Beethoven, Liszt, Saint-Saëns y Mozart, entre otras.

¹⁸⁴ Estudió música en el Conservatorio de París. Se hizo amigo de Maurice Ravel. Fue políglota y, desde 1902, crítico musical y corresponsal para varios periódicos. También tradujo textos de canciones, libretos de ópera y libros, del ruso y del húngaro, al francés e inglés. Promovió músicos como Liszt y Mussorgsky.

¹⁸⁵ Véase: Curzon (1946) López-Chavarri (trad.).

¹⁸⁶ Fue compositor, profesor de música y uno de los fundadores de la *Schola Cantorum* de París. Se convirtió en discípulo y seguidor de César Franck, en el Conservatorio de París y, como tal, admiraba el sinfonismo alemán. Ayudó a revitalizar gran número de obras de música antigua. Sus escritos musicales, incluyen un *Cours de composition musicale* (Curso de composición musical) en tres volúmenes (1903), redactado en colaboración, así como estudios sobre Franck y Beethoven.

¹⁸⁷ Era compositor, musicólogo y crítico musical, alumno de Roussel y Satie, quien le presentó a Ravel, de quien sería alumno y, más tarde, buen amigo. Escribió varios libros sobre este último músico, así como de Manuel de Falla y, colaboró con Stravinsky para escribir el libro *Poética Musical*.

aquella que le envía Adolfo Salazar felicitándole por su labor con el original de Reinecke *Las sonatas de piano de Beethoven*. Dentro de este ámbito tenemos que citar un proyecto que señala Joaquín Pena en una carta de 1940 y que contaba con Chavarri como colaborador: la ampliación y traducción del *Musiklexikon* de Hugo Riemann, una de las obras fundamentales de la musicología europea. Lamentablemente, el intento no llegó a buen puerto.

3.2.2. Funciones artísticas no musicales.

Dentro de sus actividades artísticas, aunque no musicales, citaremos las de escritor y dibujante, que le valieron para relacionarse con estos dos gremios de creadores.

3.2.2.1. Escritor.

En esta sección, sobre todo, haremos un repaso de sus obras literarias, tanto en valenciano como en castellano, que podrán ser consultadas, en forma de listado, en el capítulo 9, apartado 9.3.3., correspondiente al anexo de esta tesis. En esta última parte, también dejaremos el testimonio de algunos escritores, como Josep María Bayarri, que comentará la función de López-Chavarri en esta materia.

Dejaremos, para más adelante, sus textos dedicados a la investigación musicológica y a su tarea como restaurador del patrimonio musical valenciano, esto es, los escritos propiamente musicales. Del mismo modo, fue autor de libros de teoría de la estética y teoría musical.

Tenía una gran capacidad literaria y dominio de la expresión escrita, comparable a otras grandes áreas objeto de su dedicación. Como escritor, se le incluye dentro del modernismo literario. En el ámbito de la poesía, se caracterizó por una ambigua rebeldía creativa, un refinamiento narcisista y aristocrático, el culturalismo cosmopolita y una profunda renovación estética del lenguaje y la métrica.

Coincidió con literatos como Daniel Martínez Ferrando (*Valencia 1883–†1935)¹⁸⁸, Jacint María Mustieles (*Valencia, 1887–†Barcelona, 1948)¹⁸⁹ y Carles Salvador Gimeno (*Valencia 1893–†1955)¹⁹⁰, entre otros literatos, al que se unió nuestro autor para firmar las *Normas de Castellón*. Estas normas ortográficas elementales, siguen básicamente las normas fabrianas, adaptadas al valenciano. A principios del siglo XX, el valenciano se encontraba en una situación de anarquía ortográfica que hacía inviable hacer crecer su prestigio social frente a un castellano hegemónico como lengua de cultura. Habría que esperar hasta 1932 para aceptar estas normas adaptándolas a las particularidades valencianas. Fueron firmadas por diversas personalidades e instituciones culturales y redactadas por Lluís Revest y Carles Salvador.

Los recuerdos de esta época los relata el maestro valenciano en su obra recopilatoria *Estampas del camino y del lar: cincuenta años de periodista*. En ella, aparecen artículos de viaje junto a otros de diversa tipología que nos ofrecen una idea de las dotes de López–Chavarri como escritor y periodista (Galiano 1992b: 329–330).

Sus propios contemporáneos le reconocieron como uno de los principales prosistas en lengua valenciana. Así lo afirma Francisco Almela Vives (*Vinaroz, 1903–†Valencia, 1967)¹⁹¹, en un artículo (*Las Provincias*, 12 de julio de 1918) dedicado a Eduardo López–Chavarri:

¹⁸⁸ Intelectual y novelista que estudió Derecho y Filosofía en la Universidad de Valencia, sintiéndose atraído por el valencianismo político. En 1908, fue uno de los fundadores de la *Juventut Valencianista* y, en 1918, firmaría la Declaración Valencianista. Formó parte del nuevo partido *Unió Valencianista Regional*. Partidario de la unidad de la lengua catalana y de los países de habla catalana, reflejó estas cuestiones en numerosas publicaciones y revistas como *Las Provincias*, *Pàtria Nova*, *La Veu de Catalunya* o *València Nova*.

¹⁸⁹ Escritor que realizó estudios de Arquitectura y de Derecho, desarrollándose, profesionalmente, sobre todo en este último campo. Publicó diversos poemarios, además de traducir al catalán, solo o en colaboración con Daniel Martínez Ferrando, algunas novelas de Jerome K. Jerome.

¹⁹⁰ Poeta y gramático que promovió la normalización ortográfica en la Comunidad Valenciana. Publicó, varios opúsculos gramaticales que serían decisivos para la divulgación de la gramática de Pompeu Fabra en la Comunidad Valenciana. Miembro de la *Taula de Lletres Valencianes*, participó en la redacción de las *Normas de Castellón*.

¹⁹¹ Se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia, implicándose en actividades nacionalistas, desde una vertiente estrictamente cultural. Presidió la entidad *La Nostra parla*, constituida por tres ramas radicadas en Cataluña, la Comunidad Valenciana y las Islas Baleares. Dicha sociedad, tenía como objetivo, el impulso de la unidad de la lengua catalana,

En la prosa de la literatura valenciana que renace, lo único digno de ser tomado en cuenta –y digno, además, de encomio– es lo producido por López–Chavarri. Es este un valor objetivo que dice mucho a favor del patriotismo del excelente escritor. Sus breves cuadros de la vida valenciana “quedarían indiscutiblemente” por ello, aunque no quedasen por su valor intrínseco. Y al decir tal cosa no pretendo molestar lo más mínimo al literato, sino otorgar al patriota las alabanzas a que se ha hecho acreedor.

Josep M^a Bayarri (*Valencia, 1886–†1970)¹⁹², en otro artículo (*La Correspondencia de Valencia*, 4 de mayo de 1922) comenta algo similar al anterior:

De la historia de la literatura valenciana, al llegar el capítulo de nuestros prosistas más selectos, no se podía desligar entre los primeros nombres el de Eduardo López–Chavarri (...) López–Chavarri ha entrado a puertas abiertas de par en par en el prestigio artístico de la prosa valenciana. Y tiene la hegemonía.

Esta crónica íntegra, podrá ser leída en el apartado 9.5.3.1., el capítulo 9. Anexos.

Dentro de su producción literaria no musical, se encuentran los libros de viajes. Francesc Pérez Moragón (1983: 10–11), cree que es muy útil la contribución de López–Chavarri a la literatura valenciana, ya que hay pocos libros similares. E incluso, representan una novedad, ya que inicialmente fueron concebidos como artículos periodísticos. Los primeros libros, en este sentido, son: *Armónica*, de 1904 y, *De l'horta i de la muntanya*, publicado en 1916. Este último, contiene una serie de prosas cortas, en las que López–Chavarri, detalla diferentes paisajes con características de escritura típicas del siglo XIX.

El siguiente libro, *Proses de viatge*, que edita en 1930, tiene un formato similar, aunque con diferente estilo. Aquí, la escritura evoluciona en pro de mayor precisión al contener datos e historias fruto de su oficio como periodista, significando ésta, una novedad y maestría en su época, recibiendo críticas positivas del mismo (Díaz y Galbis 1996: 25–26):

desapareciendo, en 1923, con la llegada de la Dictadura de Primo de Rivera. Fue uno de los fundadores de la revista *Taula de Lletres Valencianes*.

¹⁹² Fue escultor, escritor y poeta, ejerciendo de catedrático de Anatomía de la Escuela de Bellas Artes. Fue un estudioso del valenciano y un defensor apasionado de su cultura y de las letras. Se decía de él que “escribía al menos un verso al día”. Admiraba a Quevedo y a Rubén Darío. Inició, en 1915, la publicación de una colección de poesía en valenciano, *Poetes valencians contemporanis*, en la que participaron varios poetas de su generación. Participó en la fundación de las revistas de poesía en valenciano *El vers valencià* (1934) y *Ribalta* (1939).

De hecho, en este documental podemos encontrar una interesante carta del escritor valenciano Ernest Martínez Ferrando en la que comenta positivamente esta aportación chavarriana. La cima que supone *Proses de viatge* también se confirma en la correspondencia de Josep Carbonell, que le informa de la buena difusión del libro en Barcelona y del estudio que realiza el investigador Francisco Almela Vives sobre su estilo literario en la revista catalana OC. Ese dominio preciso de sus recursos, más su sensibilidad y cultura artística, sirven de base a un estilo muy estimable, no muy frecuente en la literatura valenciana de la primera mitad del XX.

En estas obras, mezcla lo literario con lo musical (Díaz y Galbis 1996: 25; Díaz y Galbis 2000: 1043).

El propio Eduardo López-Chavarrí Marco, comentó que sus estancias como cronista de guerra le sirvieron para describir y recopilar la vida y costumbres de los pueblos del Magreb (López-Chavarrí Andújar 1992: 58). Dejó dichas experiencias relatadas en *Per terres del Mogreb*, escrito en valenciano, que quedó como libro inédito, al igual que otros dos: *Viatge al Maestrat*, también en dicha lengua y otro, en castellano, titulado *Italia*.

Entre su obra literaria, destacan sus *Cuentos líricos*, publicados en 1907. Se trata de narraciones cortas, escritas en valenciano, de marcado carácter irónico. Santiago Rusiñol, que hizo el prólogo de este trabajo, calificó al autor de rebelde, advirtiendo que no se trataba de una rebeldía en acción, sino de ideas y señalaba que, López-Chavarrí, había dejado de ser modernista, como queda patente en dicha obra (Díaz y Galbis 1996: 25).

Su hijo Eduardo López-Chavarrí Andújar, en su libro *Compositores valencianos del siglo XX* (1992: 51), también relata que, con algunos escritores modernistas, como el mencionado anteriormente, Santiago Rusiñol, tuvo una especial relación de íntima amistad. Éste, en el prólogo que escribió para dicho libro, dejará patente ese afecto que le profesa (López-Chavarrí Andújar 1992: 54):

Si tú, lector, coneixes i has tractat a n' Eduard Chavarrí, no van per tu aquestes quatre paraules. Ja coneixes l'home i llegint coneixeràs l'artista; i seria temps perdut explicar-te el que ja saps i no el que et dirà ell en les planes d'aquest llibre. Però si no el tens tractat, o no has tingut ocasió de parlar amb ell, com que jo he tingut la sort de tractar-lo i molt temps, i en temps de rialles i de llàgrimes, deixa'm dirte alguna cosa.

Igualmente, sobre esta obra, los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 25) comentan la originalidad de alguna de sus partes, combinando las letras y la música:

... Precisamente *Cuentos Líricos* es un conjunto de cortas narraciones caracterizadas por un localismo estilizado, que sorprenden en ocasiones por su

tratamiento irónico. Además de los cuentos de carácter valenciano, habría que destacar un breve relato titulado *Sonata curta*, que mezcla la literatura y la música al seguir un esquema formal musical.

Además, en los volúmenes sobre su correspondencia, los doctores Díaz y Galbis (1996: 25–26), recogen los comentarios que hacen otros autores (Pérez Moragón 1983: 10–11) de esta faceta creativa de nuestro compositor, situándolo dentro del modernismo más por su actitud avanzada que por la tipología utilizada por dicho movimiento:

Francesc Pérez Moragón ha estudiado este ámbito de su trayectoria y destaca que Chavarrí surge en la cultura valenciana en un momento de transición, con un bagaje cultural superior al de otros escritores. En la primera década del siglo XX, Chavarrí trató de ser el propagador de ideas de cambio, formulando todo un programa de renovación y regeneración a través del arte. Es este el sentido en el que se le puede adscribir al movimiento modernista (un asunto bastante controvertido), identificándose con él más por su talante renovador que por utilizar las características literarias de dicha corriente, su literatura de viajes, por ejemplo, contiene una prosa de tipo periodístico no excesivamente innovadora. Así aparece reflejado en el muy citado artículo que aparece en 1902 para la revista *Gente Vieja* con el título de “Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular”.

Así mismo, su *Manual del wagnerista d’ocasió*, consiguió alabanzas de reconocidos escritores (Díaz y Galbis 1996: 25): “En el epistolario encontramos testimonios del gran eco que alcanzó este libro en Valencia y, sobre todo, en Barcelona; con felicitaciones y elogios de personalidades como el escritor Apeles Mestres o el pianista Joaquín Malats...”.

Dos años antes de la edición del libro–homenaje que *Las Provincias* le dedicó, está datada una epístola del historiador valenciano Carlos Sarthou, en la que ensalza sus artículos descriptivos proponiendo su compilación (Díaz y Galbis 1996: 26).

3.2.2.2. Dibujante–pintor.

Su interés por el arte, en general, le llevó a estudiar dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Esta faceta, le sirvió para ilustrar muchas de las crónicas literarias que realizó de diversos viajes. En este sentido, su obra *Cuentos Lírics*, contiene numerosas ilustraciones, aunque igualmente, podemos encontrarlas en otros de sus cuadernos de viaje. La mayoría de éstos, contienen diversas imágenes, letras de canciones, programas de

conciertos y anotaciones sobre viajes que realizó López-Chavarri. Gracias a ellos, sabemos que, en 1913, estuvo en Tetuán o, entre 1926 y 1940, por tierras del Maestrazgo, Morella, Poblet y Peñíscola.

Seguidamente, reproducimos dos bocetos que corresponden a diferentes lugares a los que viajó, de Londres y de Córdoba, respectivamente.

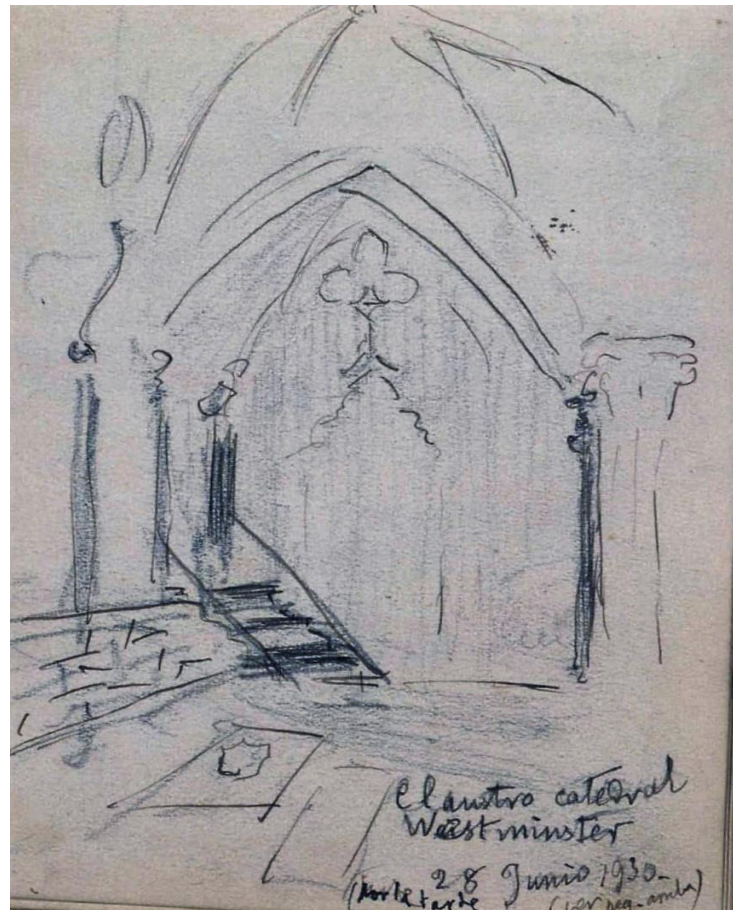


Fig. 10. Dibujo de López-Chavarri del claustro de la catedral de Westminster.
Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCHM_C12_Cuadernos de viaje.

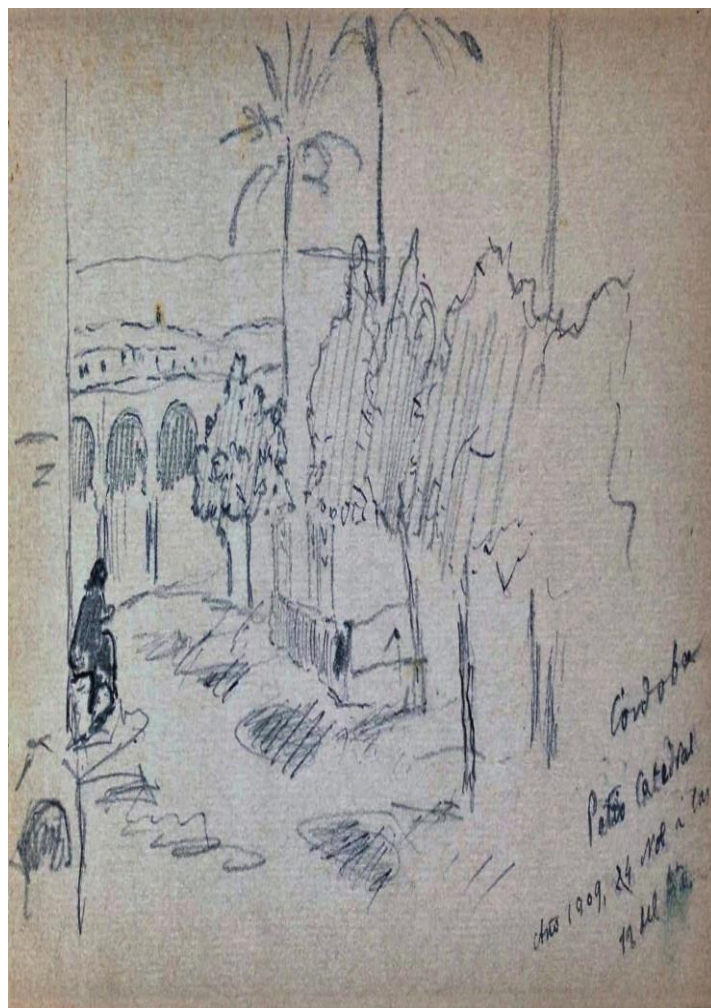


Fig. 11. Dibujo de López-Chavarrí del patio de la catedral de Córdoba.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarrí Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCHM_C12_Cuadernos de viaje.

Por otro lado, esta tarea la aprovecharía para realzar la recopilación de material folclórico por las tierras valencianas. Como ejemplo, tenemos la *Col.lecció de Cançons Folkloriques Valencianes per a 2, 3 i 4 veus blanques*, que va acompañada con sus propios dibujos.

También es de destacar las graciosas caricaturas que aparecen en sus partituras manuscritas y, en muchas de sus cartas que, por otra parte, fueron elogiadas por Falla. Muestra de ello, son los dos dibujos que, a continuación, adjuntamos, registrados, como los anteriores, en su archivo personal:



Caricatura. Eduardo Lopez Chavarri

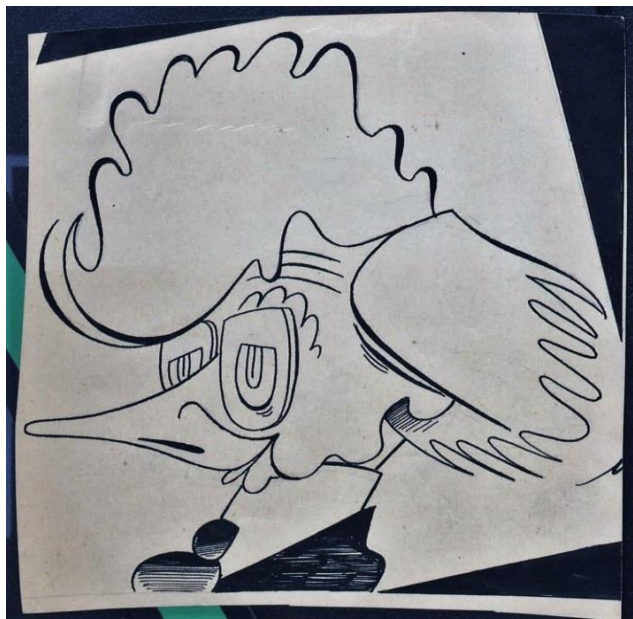


Fig. 12, 13 y 14. Eduardo López–Chavarri Marco: caricaturas.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López–Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Signatura: AELCHM_C1_1_8_5.

Eduardo López–Chavarri Marco, al igual que con otras personalidades de otros campos, se relacionó con varios pintores como Joaquín Mir Trinxet (*Barcelona, 1873–†1940)¹⁹³, modernista que conoció gracias a Santiago Rusiñol y Antonio Fillol Granell (*Valencia, 1870–†Castellnovo, 1930)¹⁹⁴.

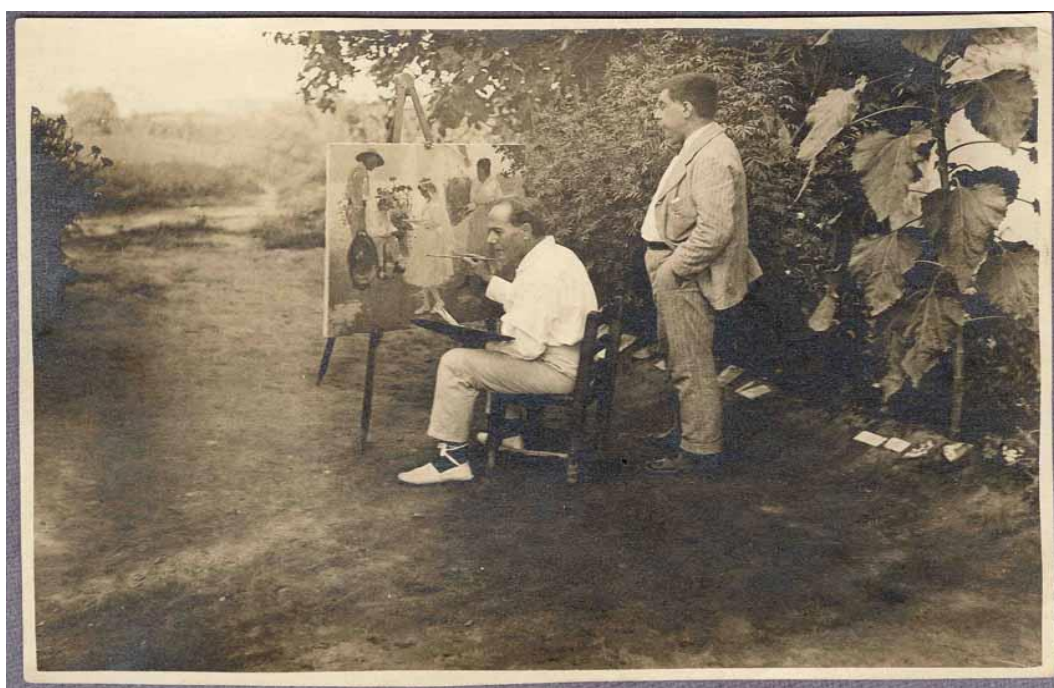


Fig. 15. El compositor López–Chavarri con el pintor Antonio Fillol en Bonrepós.

Fuente: Coro *Cantoria Hipponensis* de Valencia¹⁹⁵.

¹⁹³ Fue un pintor que estuvo considerado el máximo exponente del posmodernismo. Renovó el género paisajístico a finales del siglo XIX. Su estilo es personal y posee una dinámica de gran colorido y expresividad.

¹⁹⁴ Era considerado como uno de los principales representantes del realismo social. Así mismo, fue autor de una extensa obra artística que recoge escenas, paisajes y costumbres del pueblo valenciano, tratadas con delicadeza pero con una gran profundidad. Destacó también como retratista, realizando una colección de pinturas de personajes típicos valencianos, a los que dotaba de una fuerte carga psicológica y evocativa. Fue discípulo de Ignacio Pinazo Camarlench y de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de la que, más tarde, sería catedrático numerario y promotor de reformas educativas. Como presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, contribuyó a revitalizar la vida cultural y a mejorar la situación de los artistas valencianos.

¹⁹⁵ Imagen extraída de:
<http://www.cantoriahipponensis.com/uploads/images/FILLOLLCHAVARRI.jpg>

Además, hemos de tener en cuenta sus pinturas sobre cerámica, como los platos de Manises que pintó, dedicó y regaló a personalidades como la clavecinista Wanda Landowska (*Varsovia, 1879–†Lakeville, 1959)¹⁹⁶, Enrique Fernández Arbós (*Madrid, 1863–†San Sebastián, 1939)¹⁹⁷, Manuel Sanchis Guarner (*Valencia, 1911–†Valencia, 1981)¹⁹⁸, Enrique Granados, Ramón Usandizaga Soraluze (*San Sebastián, 1889–†San Sebastián, 1964)¹⁹⁹ o Manuel de Falla, dos de los cuales se conservan en la Casa–Museo de Manuel de Falla, en Granada. Y es que nuestro compositor, aprovechaba la llegada a Valencia de artistas y amigos para obsequiarles con dichas piezas de cerámica pintadas por él.

3.2.3. Su importante faceta crítica–periodística.

Existe una tesis doctoral (Polanco 2009) dedicada, exclusivamente, a la crítica musical valenciana en uno de los períodos en los que nuestro autor desempeñaba sus funciones en este campo. Es por ello que, si el lector está interesado en ampliar datos en esta parcela, le remitimos a la misma.

Así pues, una de sus actividades principales fue la de crítico, trabajando en *Las Provincias*, desde muy joven hasta su muerte con 99 años. Su quehacer, en

¹⁹⁶ Clavecinista y pianista polaca que estudió piano y composición en Berlín. Su interés por la música antigua le llevó a dedicarse a ese tipo de música en uno de sus principales instrumentos, el clavecín. Insatisfecha con los instrumentos originales que son restaurados, solicitó a la fábrica de pianos francesa Pleyel que construyera un clavecín que ella inauguraría en el festival Bach de Breslau, en 1912. Ese instrumento la acompañaría en muchos de sus conciertos por todo el mundo.

¹⁹⁷ Fue director de orquesta, compositor, violinista y uno de los principales representantes de la escuela violinística española.

¹⁹⁸ Era filólogo, historiador, escritor en lengua valenciana y, uno de los participantes en la elaboración de las *Normas de Castellón*. Defendía que el valenciano es una modalidad dialectal de una lengua común compartida con distintas variantes en Cataluña y Baleares, pero nunca subordinada a ellas. Sus ideas las expuso en *La lengua de los valencianos*, argumentando que nadie en el pasado había discutido la unidad de la lengua en la Comunidad Valenciana. Es autor de estudios de lingüística, literatura, historia, etnografía y cultura popular, centrados en la Comunidad Valenciana, pero también en el resto de la antigua Corona de Aragón y la Península Ibérica.

¹⁹⁹ Era hermano de José María Usandizaga. En 1941, fue nombrado director del Conservatorio de Música donostiarra, que lo transformó, de Elemental a Profesional Superior. En este centro simultaneó la dirección con las cátedras de Conjunto Instrumental, Historia de la Música y Estética, hasta su jubilación, en 1963. Compuso música para el cine y fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, la cual, bajo su dirección, desarrolló numerosos conciertos.

este diario, además de facilitar el poder conocer a innumerables personalidades, le sirvió para influir en la cultura y en la vida musical valenciana.

Podemos citar diversas muestras de su predominio y apoyo a la cultura valenciana. Así, en 1903, hizo posible que hubiera en Valencia conciertos de cuerda, ya que se encargaría, como veremos más adelante, de fundar la Orquesta Valenciana de Cámara, y conferencias–concierto en el Círculo de Bellas Artes y el Salón Sánchez Ferrís. Al mismo tiempo, estuvo en la organización de los conciertos del maestro Lassalle y en la Exposición Regional Valenciana de 1909, donde estrenó su obra sinfónico–coral “Llegenda”, inspirada en un homenaje a Jaume I el Conqueridor. Participó en la creación, en 1916, de la Orquesta Sinfónica Valenciana, y se encargó de traer, a Valencia, grandes personalidades que, por otro lado, se convirtieron en sus amigos, como Pau Casals y Maurice Ravel. Por todo ello, Eduardo López–Chavarri Marco, fue un referente multidisciplinar a tener muy en cuenta.

Consideramos que merece un subapartado independiente tratar su labor como periodista–crítico musical, aunque tenga vinculación con la siguiente sección referida a las actividades propiamente musicales que desempeñó a lo largo de su extensa vida.

Este gran abanico de especialidades musicales que desarrolló, le sirvieron para poner en práctica sus conocimientos a la hora de redactar sus crónicas, como también para hacerse un sitio destacado dentro de los grandes críticos musicales. Así, su figura es objeto de iniciativas, del gremio periodístico, que solicitan homenajes nacionales por su dedicación a la crítica, reclamándole galardones y distinciones por su incansable entrega al arte en general. A esta petición, se sumaría también la Orquesta de Radio Televisión Española el 6–12–1966. Finalmente, esta cuestión, se le llegó a reconocer en vida, siendo protagonista de diferentes actos.

A continuación, citaremos tres ejemplos que podrán ser consultados en el anexo de esta tesis. En primer lugar, el homenaje de la Asociación de la Prensa Valenciana que le rindió en 1948, al cumplir las bodas de oro con la profesión. En segundo lugar, el premio como periodista de honor que recibió, en 1957, a toda su

trayectoria. Y, en tercer lugar, 10 años más tarde, en 1967, recogería la Gran Cruz de Alfonso X.

Aparte de abordar los quehaceres en esta materia de nuestro autor, también comentaremos cuestiones diversas relativas tanto a sus contemporáneos compañeros de profesión, como a los diarios en los que trabajaron.

3.2.3.1. La crítica y los principales críticos musicales contemporáneos a Eduardo López-Chavarri Marco.

El crítico, puede definirse como la persona que emite artículos firmados que se enmarcan dentro del género de opinión. En dicho artículo, se expresa un juicio razonado de valor, sobre cualquier producción en el terreno del arte y la cultura en general. Aunque es un texto en el que prima la opinión, ha de incluir, a su vez, información al margen del juicio emitido por el crítico. Éste debe basarse, en la medida de lo posible, en datos y argumentos sólidos, fundamentados y probados convenientemente. Por ello, la crítica tiene un gran parecido con el análisis y contiene, por lo general, una parte expositiva. Se ha de tener en cuenta que, en una crítica musical confluyen tres materias: el periodismo, la musicología y la literatura.

La crítica musical, como actividad, se inició durante el siglo XIX y su importancia fue creciendo a lo largo del mismo. El espacio que se le concedía al comentarista musical, era grande, comparado con las dimensiones del periódico. La crítica solía aparecer al día siguiente de la representación y no contenía comentarios demasiado concretos acerca de los conciertos. En un principio, se citaban el lugar y las obras, aunque no se aportaban otros datos. Incluso, a veces, no se indicaba la composición del programa. El cronista relatava y dejaba constancia de los hechos. Como forma, no ha cambiado mucho, pudiendo ser:

- crítica de interpretación de autor o de obra;
- puesta al día de acontecimientos musicales importantes, nacionales o extranjeros;
- información sobre nuevas publicaciones teóricas o culturales o información sobre la música grabada (Galiano 1992b: 324–326).

Seguidamente, citaremos, brevemente, los ocho diarios valencianos más importantes de la época de López–Chavarri, junto a sus principales cronistas:

- 1. *Las Provincias*: Eduardo López–Chavarri Marco (*1871–†1970).

Prácticamente, todo lo que se publicaba con firma en *Las Provincias* procedía de la pluma de nuestro crítico. Indudablemente, fue el más importante por la gran experiencia que acumuló durante el período tan prolongado que estuvo al frente de esta actividad.

Como ya hemos narrado, le sucedió su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar, en el desempeño de esta actividad. En una crónica para este periódico, F. P. Puche (Valencia: *Las Provincias*, 22 noviembre 2006) comenta sobre los dos periodistas:

Es destacable que, los dos críticos, padre e hijo, defendían la música que se hacía en Valencia y anhelaban para ella marcos, auditorios aún mejores que el Teatro Principal. Pero de la ingente cantidad de textos disponibles para demostrar su gran tarea a favor de la cultura musical en Valencia hemos elegido uno en el que López–Chavarri padre, en el contexto de una crónica sobre dos siglos de ópera en Valencia, habla del mecenazgo y la educación infantil en la Ópera de Nueva York a raíz de la actividad de Lucrecia Bori. Y, sobre todo, de la función social y formadora de la música y de la ópera, razones que avalan la inversión pública en ese campo. El autor, no se olvide, escribía en 1960. ¡Y era un anciano de 89 años!.

- 2. *El Correo*: Bernardo Morales San Martín (*Valencia, 1864–†1947), Benito Busó Tapia (*Valencia, 1840–†Madrid, 1913) y L. Fabrellas.

Bernardo Morales San Martín (Blasco y Climent 2005: 309) fue un dramaturgo, novelista, compositor y periodista, conocido por el seudónimo de Fidelio. Rivalizó con Eduardo López–Chavarri. Se mantuvo cercano a la estética de la *Renaixença Valenciana*, relacionándose con sus representantes, y recibió influencias del estilo de Blasco Ibáñez y su naturalismo literario. Su crítica tuvo un carácter personal, basada en la divulgación del acontecimiento con dos vertientes: la histórica y la didáctica. Utilizó el seudónimo de *Fidelio*. Su producción literaria es extensísima. Obtuvo diversos premios literarios en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat*.

Benito Busó Tapia se formó con Manuel Benedito, Hipólito Escorihuela y Pascual Pérez Gascón, con quien estudió Armonía y Composición. Utilizaba el seudónimo *Wagner*. Él trazó el camino para el desarrollo de una crítica seria,

documentada y analítica, escrita con un correcto estilo literario. También colaboró en diversas publicaciones musicales.

L. Fabrellas, es un crítico que firma así, o con sus iniciales *L.F.* Además de crítico musical, Fabrellas es autor de obras de teatro musical, entre las que destaca *Amores de verano*.

- 3. *El Mercantil Valenciano*: Ignacio Vidal y Bernardo Morales San Martín (*Valencia, 1864–†1947).

Ignacio Vidal era el principal crítico de *El Mercantil Valenciano* entre 1912 y 1917. Solía firmar sus críticas con las iniciales *I.V.* A veces, únicamente utilizaba sólo la inicial del apellido (*V.*) y, otras veces, firmaba con su nombre y primer apellido. Realizaba las críticas de ópera, de música sinfónica y de música de cámara. Se sabe poco de este crítico, que inició su carrera periodística con Francisco Peris Mencheta (*Valencia, 1844–†Barcelona, 1916)²⁰⁰, quien fue fundador del diario *La Correspondencia de Valencia*.

Bernardo Morales San Martín, después de trabajar en *El Correo*, pasó a este rotativo.

- 4. *El Pueblo*: Salvador Ariño Sagarminaga.

Es el crítico con mayor continuidad en este diario. También solía firmar como *S.A.*, *S. Ariño* o *ARIÑO*. Hace crítica de ópera o de zarzuela, así como de opereta y revista musical. También tiene publicaciones como cronista de viajes.

- 5. *La Voz de Valencia*: Enrique González Gomá (*Tavernes de Valldigna, 1889–†Valencia, 1977) y Francisco Balaguer Mariel (*Vilallonga, 1896–†Argentina, 1965).

Enrique González Gomá (Climent 1973c: 131 y Ranch 1982: 13–15) cursó los estudios musicales en el Conservatorio de Valencia, ampliándolos luego en Barcelona, donde dirigió el coro del Centro Católico de Santa Madrona. Fue Catedrático de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Valencia. Su actividad

²⁰⁰ Creó periódicos y una agencia de noticias. Fue, sobre todo, un precursor del reporterismo en España. El prestigio y rigor de sus crónicas le abrieron pronto las puertas del entonces primer diario español, *La Correspondencia de España*. Su popularidad fue creciendo, hasta convertirse en el primer reportero de su época. Su espíritu emprendedor y su laboriosidad, le hicieron fundar la agencia informativa que llevaba su nombre, *Agencia Mencheta*, en 1882. Un año más tarde, creó el diario *La Correspondencia de Valencia*.

como crítico musical la desarrolló a través de los periódicos *La Voz de Valencia*, *Diario de Valencia* y *Levante*, donde trabajó tras la Guerra Civil. Firmaba “G” o “Gomas”. Colaboró en diversas revistas como la *Revista Musical Catalana*, y, durante la Guerra Civil, fue corresponsal de la revista *Música*, en Valencia. Compuso obras musicales para diferentes géneros: piano y orquesta, orquesta sola, orquesta de cuerda, varios lieder para voz y piano, piano solo y música religiosa.

Francisco Balaguer Mariel fue compositor de zarzuelas y estudió Armonía y Composición en el Conservatorio de Valencia.

- 6. *Diario de Valencia*: Leopoldo Magenti Chelvi (*Alberique, 1894–†Valencia, 1969), y Enrique González Gomá.

Leopoldo Magenti Chelvi fue compositor y pianista. Estudió en Valencia con Juan Cortés, en Madrid, con Joaquín Turina, y en París, con Joaquín Nin. Fue catedrático de piano del Conservatorio de Valencia hasta el año 1964. Su crítica se centró en tres aspectos básicos: los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica, los conciertos en los Jardines de Viveros, que se celebran anualmente durante la época estival, y el Certamen de Bandas Civiles de la Feria de Julio. Estos certámenes, empezaron su desarrollo en el siglo XIX gracias al proceso de democratización social de la cultura que había propiciado el surgimiento de agrupaciones como las bandas de música civiles. Dirigido a la participación de agrupaciones de instrumentos de viento y percusión, la fundación del certamen se enmarca en la Feria de Julio de Valencia, que empezó a organizarse a partir de 1871.

- 7. *La Correspondencia de Valencia*: Manuel Palau y Eduardo Ranch Fuster (*Valencia, 1897–†1967).

Manuel Palau Boix (Seguí 1999: 133–134), del que hablaremos más adelante, colaboró con *La Correspondencia de Valencia* desde finales de 1924 hasta marzo de 1927, fecha en que fue relevado Eduardo Ranch.

Eduardo Ranch Fuster (Galbis 2006: 271), estudió con el organista de la catedral Francisco Tito Pérez (*Vila–Joiosa, 1874–†1950)²⁰¹ y también con diversos profesores del Conservatorio de Valencia. Además de su trabajo como crítico musical, en el diario y en la emisora de Valencia de Radio Nacional de España, fue miembro de la Sociedad Francesa de Musicología. Conjuntamente, ejerció como profesor de música en la Escuela Internacional Plurilingüe en Madrid (1934–1935). Posteriormente, regresó a Valencia, para ser crítico, en diarios de Castellón, donde escribió, entre 1921 y 1925, en los periódicos *Libertad* y *Diario de Castellón*. Más tarde, en 1927, colaboró en *La Correspondencia de Valencia*, donde participó, de forma intermitente, hasta 1934.

Al mismo tiempo, escribió en la revista literaria *Taula de Lletres Valencianes* (1928–1930) y en el diario *Avant* en torno a 1930. Tras la Guerra Civil trabajó en la revista *Valencia Atracción* (1945–1966).

Conoció y trató a músicos como Manuel de Falla, Maurice Ravel (*Ciboure, 1875–†París, 1937)²⁰² o Alexander Glazunof (*San Petersburgo, 1865–†París, 1936)²⁰³, entre otros. Destaca la amistad que entabló con importantes personajes públicos de la cultura española, cuyo testimonio se conserva en los epistolarios y notas de su archivo. Entre dichas figuras destacan el historiador Vicente Llorens Castillo (*Valencia, 1906–†Cofrentes, 1979)²⁰⁴, el escritor Pío

²⁰¹ Junto a su formación eclesiástica en el Seminario Diocesano de Valencia, realizó estudios musicales. En el Seminario de Valencia, coincidió con Eduardo Torres. Perfeccionó estudios en el Conservatorio de Valencia, bajo la dirección de José María Úbeda, en órgano y, Juan Pastor, con quien aprendió composición. Colaboró con las principales publicaciones musicales del país. Hizo transcripciones de música popular y compuso obras sacras para órgano, y para voz con acompañamiento de órgano.

²⁰² Compositor del siglo XX, vinculado al Impresionismo, aunque muestra un audaz estilo neoclásico y, a veces, rasgos del Expresionismo. Además, es el fruto de una compleja herencia y de hallazgos musicales que revolucionaron la música para piano y para orquesta. Maestro de la orquestación, cultiva la perfección formal sin dejar de ser profundamente humano y expresivo. Ravel, sobresalió por revelar “los juegos más sutiles de la inteligencia y las efusiones más ocultas del corazón” (Le Robert).

²⁰³ Fue compositor y director de orquesta. Alternó la recuperación de las raíces musicales rusas con su adscripción a las influencias estilísticas occidentales, que fueron haciéndose más fuertes en sus últimas obras. Era cercano al círculo de compositores rusos, de recuperación nacionalista y folclórica, conocido como el Grupo de los Cinco. Se le considera el último exponente de la escuela nacional rusa de composición, fundada por Glinka.

Baroja Nessi (*San Sebastián, 1872–†Madrid, 1956)²⁰⁵, el musicólogo y compositor José Subirá, el poeta y ensayista José María Quiroga Plá (*Madrid, 1902–†Ginebra, 1955)²⁰⁶ y el profesor y bibliógrafo José Fernández–Montesinos Lustau (*Granada, 1897–†Berkeley, 1972)²⁰⁷.

- 8. *Eco de Levante*: Arístides, Francisco Sales Sarrión y José Fernández Caireles.

El número de críticos que firman en este diario es considerable.

No se sabe si *Arístides* es nombre real o un seudónimo.

F.S. y *F.S.S.* son iniciales que quizás se correspondan a Francisco Sales Sarrión.

José Fernández *Caireles* se centra en la crítica de zarzuela y el género lírico, en general.

De todos los críticos citados anteriormente, cinco cronistas destacan por encima del resto por su formación musical y trayectoria: Eduardo López–Chavarri Marco, Enrique González Gomá, Eduardo Ranch Fuster, Bernardo Morales San Martín y Manuel Palau Boix. Dentro de estos cinco, podemos afirmar que los tres primeros reactivaron la música valenciana entre 1900 y 1936 (Díaz y Galbis 1996: 30). Del mismo modo, estos tres comentaristas, fueron partícipes de una renovación de la crítica, que tendría una influencia decisiva en el florecimiento del nacionalismo musical valenciano del siglo XX. Sus artículos no se ceñían a una

²⁰⁴ Aprendió a tocar muy bien la guitarra, instrumento en el que tuvo como profesor a Andrés Segovia. Entre sus amigos y discípulos se encontraban: Francisco Almela Vives, Juan Gil–Albert, Alfredo y Julio Just Gimeno, Eduardo López–Chavarri, Federico Martínez Miñana, Adolf Pizcueta, Eduardo Ranch, Rafael Supervía, Guillermina Medrano y Vicent Sos Baynat.

²⁰⁵ Fue escritor de la Generación del 98. Escribió artículos periodísticos en diversos rotativos, obras de teatro, aunque se centró en la novela. Sobre su obra literaria y pensamiento filosófico y político, existen numerosas obras y estudios. Pío dejó escrito un abundante *corpus* de memorias (tituladas *Desde la última vuelta del camino*).

²⁰⁶ Era un poeta, ensayista, periodista y traductor, encuadrado en la Generación del 27. Sus inicios como poeta se ligan al ultraísmo. Colaboró en las revistas: *Carmen*, *Verso* y *Prosa*, *Meseta*, *Los Cuatro Vientos*, *Litoral*, *Mediodía* y *Héroe*.

²⁰⁷ Fue un crítico literario perteneciente a la llamada *Generación del 27*. Junto a su hermano Manuel Fernández Montesinos, frecuentó la tertulia del *Rinconcillo*, en el Café Alameda de Granada, en donde acudían diferentes personalidades del mundo de la sociedad cultural de la época.

simple observación de un concierto o evento artístico, sino que profundizaban en otros aspectos.

Por otro lado, se sabe que la mayoría de los críticos musicales de esa época, procedían del profesorado existente en el Conservatorio de Valencia o incluso de alumnos avanzados del mismo. En uno de sus libros, esto mismo es confirmado por Eduardo López–Chavarri Andújar (1979: 110):

Un capítulo tan interesante como nada corto merecería especial atención como es el de los profesores y alumnos que han desempeñado ese difícil trabajo de extensión artística y social que es la crítica musical. Sobre todo en las páginas de los periódicos valencianos y también en sus emisoras, varios nombres han hecho posible una prolongación de la luz informativa que enciende el centro, y bastarían los nombres de López–Chavarri y Gomá en largos años de docencia periodística en *Las Provincias* y *Levante* para acreditar una valía y un prestigio indudables. ¿Cuántos cientos de artículos y comentarios sirven hoy en las colecciones de ambos diarios para estudiar el pasado de la vida musical de Valencia? El Conservatorio trasladó el buen saber y hacer de algunos de sus miembros a la crítica musical valenciana y ahí quedan servicios tan estimables como los de Bernardo Morales (profesor que fue de Historia de la Literatura Dramática) en *El Mercantil Valenciano*, Leopoldo Magenti en *La Voz Valenciana*, Eduardo Ranch en *La Correspondencia de Valencia*, Daniel Nueda en Radio Nacional de España, León Tello, Llácer, Seguí y María Teresa Oller en *Levante*, J. Doménech en *Valencia Semanal*, J. Casal en *Monsalvat*, J. Gassent en Radio Valencia, etc.

3.2.3.2. Periodista–crítico.

Nuestro autor llegó a decir: “Yo he nacido periodista”.

Su andadura en *Las Provincias*, comenzó en 1898, a raíz de la solicitud de artículos por parte de Teodoro Llorente Olivares, director del mismo, a quien, por otra parte, debe su formación en este campo. Muy pronto, formó parte del consejo de redacción del rotativo.

Fruto de los documentos que obran en su archivo personal, conocemos que, como cualquier otro periodista, pagaba sus cuotas a la Asociación de la Prensa. En el próximo capítulo, insertaremos una imagen referente a uno de los recibos de dicha asociación, que ha sido hallado, en el citado archivo del maestro.

En un principio, le fueron encomendadas reseñas sobre “Los conciertos en el Principal”, siguiendo con estampas costumbristas de la región, así como relatos breves ambientados en la tradición.

Su hijo también recuerda su larga dedicación al ejercicio de la prensa (López–Chavarri Andújar 1984: 103): “... también otro magisterio, el del

periodismo, en *Las Provincias*, fue acicate y trampolín de inquietudes, ideas y formulaciones durante mucho más de cincuenta años”.

Principalmente, su actividad en dicho rotativo se prolongó hasta su jubilación, aunque después de la misma y, poco antes de su muerte, siguió acercándose para escribir sobre cuestiones musicales, tal y como relata la periodista M^a Ángeles Arazo (2004: 7):

Algunos días de aquel último otoño, 1970, aún aparecía por la redacción de *Las Provincias*. Menudo, delgado, con la boina sobre su cabello blanco, y rizado, luciendo una chalina debajo de la bufanda. Lo curioso es que traía en su mano izquierda un tintero y en el bolsillo del abrigo, envuelto cuidadosamente el palillero y unas plumas de marca *La Corona*. “Ni siquiera pasé a la estilográfica” – bromeaba– viéndonos teclear en la Hispano *Olivetti*... porque todavía no conocíamos el ordenador.

Don Eduardo se sentaba en una mesa, abría el tintero y escribía recuerdos vinculados a músicos o costumbres tradicionales. Claro que era consciente de que ya lo había expresado muchas décadas atrás, de manera que doblaba las cuartillas y se marchaba con un cariñoso: “Hasta pronto”, apoyado en el brazo de su hijo...

Trató diversos campos periodísticos: crónicas artísticas, impresiones literarias, estampas descriptivas, notas viajeras, información general y artículos sobre temas históricos, entre otros.

En su carrera como crítico, podemos diferenciar la crítica musical, de la literaria y artística, que también ocuparon parte de sus quehaceres. Aunque, indudablemente, la primera será la más importante y, objeto de nuestro interés, además de ser la que presenta más relación con otras labores que realizó.

Si bien, se ocupó menos de la crítica literaria, muchos escritores le reconocieron sus comentarios provechosos, tales como: Santiago Rusiñol, Benito Pérez Galdós (*Las Palmas de Gran Canaria, 1843–†Madrid, 1920)²⁰⁸, María de la Concepción Jesusa Basilisa Espina, conocida como Concha Espina (*Santander, 1869–†Madrid, 1955)²⁰⁹, Enric Durán i Tortajada (*Valencia, 1895–†1967)²¹⁰, entre otros (Díaz y Galbis 1996: 32).

²⁰⁸ Fue novelista, dramaturgo, cronista y político. Considerado como uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX en España, y un narrador capital en la historia de la literatura en lengua española. También se le reconoce como el mayor novelista español después de Cervantes. Galdós, transformó el panorama novelesco español de la época, apartándose de la corriente romántica en pos del realismo, y aportando a la narrativa una gran expresividad.

²⁰⁹ Escritora ilustrada de la literatura española de la primera mitad del siglo XX. Aparte de los libros que escribió, Concha Espina también fue colaboradora de diversos periódicos como *El*

En cualquier caso, cabe destacar que, por su formación técnica, al estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, desempeñó con sabiduría el oficio de crítico de arte, defendiendo el trabajo de los artistas jóvenes: Santiago Rusiñol, Cecilio Pla Gallardo (*Valencia, 1860–†Madrid, 1934)²¹¹, José Pinazo Martínez (*Roma, 1879–†Madrid, 1933)²¹², entre otros (Díaz y Galbis 1996: 31), con estas palabras: “... los noveles compositores valencianos, que saben buscar las más nobles aspiraciones en su arte ... y así es como han de seguir para constituir la novel escuela valenciana” (López–Chavarri: *Las Provincias*, 13–V–1933: 13).

Como crítico, intentó despertar la sociedad valenciana, reavivando el ambiente cultural. Su posición era innovadora y se abría a todos los tipos de manifestaciones culturales con voluntad de renovación (Galiano 1992b: 332).

En el epistolario, los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 16) opinan que el periodismo, en Eduardo López–Chavarri Marco, adquiere una importancia capital en su vida, explicándolo de la siguiente manera:

... Realmente, se podría decir que su carrera se desarrolló a través de dos ejes: el periodismo y las múltiples vertientes de su personalidad musical. La actividad periodística fue una de las constantes de su vida, comenzando su colaboración en el periódico valenciano “*Las Provincias*” en 1898...

En lo que concierne a sus crónicas musicales, los mismos intérpretes que eran objeto de los comentarios de López–Chavarri, agradecían su reflexión, por la seriedad en el análisis que realizaba. Así pues, su crítica fue ante todo instructiva y didáctica. Se preocupaba por la formación cultural del ser humano, ofreciendo al

Correo Español, de Buenos Aires y, en España, *La Libertad*, *La Nación*, ya desaparecidos y, *El Diario Montañés* de Cantabria.

²¹⁰ Poeta y dramaturgo que hizo colaboraciones con diversas publicaciones de carácter periódico y, escribió libros. En 1930 fundó, con Francisco Almela Vives, la serie *Nostra Novel.la*. Durante la Guerra Civil fue concejal y teniente de alcalde del Ayuntamiento de Valencia. En su obra poética sigue la ruta marcada por Teodoro Llorente, siendo uno de los firmantes de las *Normas de Castellón*, de 1932.

²¹¹ Considerado el máximo exponente de la pintura modernista valenciana. Su obra, se caracteriza por la gracia y la elegancia decorativa, así como por un magnífico dibujo cercano a la sensibilidad modernista. Posee óleos realizados en un estilo impresionista de gran audacia y, además, destacó como dibujante.

²¹² Interesado desde muy joven en la pintura, en 1895, participó en su primera Exposición Nacional. Se marchó a Madrid para hacer carrera, donde fue apreciado por la crítica. El crítico de arte José Francés, afirmó en *La Esfera*, sobre Pinazo Martínez, que éste terminó de madurar artísticamente, en 1910, con su cuadro *A plena vida*.

lector excepcionales conocimientos que complementaban su cultura musical (Galbis 2006: 270). Esto mismo se aprecia ya en su primer artículo, que transcribe la profesora Ana Galiano (1992b: 332):

... La composición de un programa de conciertos es una de las tareas más difíciles para un director de orquesta, tanto más cuanto que el programa ha de tener en cierto modo un aspecto educativo...

... Para formar un programa hay que tener en cuenta no sólo los elementos de ejecución de que se dispone, sino también el público que ha de escucharlo...

Y continúa Ana Galiano (1992b: 335) relatando un homenaje que le brindó la prensa, en 1947, del que recibió numerosas felicitaciones desde diversos ámbitos:

... En 1947 don Eduardo celebró sus bodas de oro con el periodismo. Con tal motivo, la Asociación de la Prensa organizó un homenaje de las Letras y la Música, publicándose su obra *Estampas del camino y del lar*. Prologado por Teodoro Llorente, recoge numerosos de sus artículos, publicados a través de tantos años, separados en distintos apartados, titulados: *De las islas de oro, Estampas inglesas, Estampas del Maestrazgo, crónicas del Mogreb, A Tetuán, la de las mil fuentes y Estampas de Valencia*.

Su labor crítica nos da muestra de sus grandes conocimientos, aspecto que Federico Sopena recalca en dos sentidos: por un lado, su aptitud para emplear las cuestiones técnicas con un panorama amplio y, por otro, su entrega a la música valenciana (Sopena 1971: 6).

Así mismo, en 1926, nuestro autor alabó el trabajo de los intérpretes de la orquesta de arco, cuando él ya no la dirigía, haciendo la siguiente crítica (*Las Provincias*, 22–XII–1926: 3):

La vida del arte, con sus incesantes fluctuaciones, vuelve a despertar una organización que hace pocos años nació y vivió en Valencia, con mayor éxito que ninguna otra y que...Dios sabrá por qué causas, ajenas al arte, quedó destruida. Hoy, unos cuantos jóvenes animosos, llenos de ilusión y de voluntad, y a quienes no dejó de adherirse algún elemento de los otros, de los que tanto supieron valer (jóvenes siempre por su espíritu, pocos, pero buenos de veras), han constituido nuevamente la orquesta de instrumentos de arco, la orquesta depurada, aristocrática, en donde ese elemento juvenil puede mostrar lo que puede y lo que vale.

A través de su trabajo en el periódico, animó constantemente la vida cultural, llegando incluso a escribir por adelantado la crónica de una procesión del *Corpus* que fue impresa a pesar de que la lluvia hizo que se suspendiera.

A modo de ejemplo, seguidamente, reproducimos dos reseñas de su trabajo como crítico en *Las Provincias*. Si bien, dentro del capítulo 4, cuando hablemos de su archivo, también transcribiremos algunas crónicas, como igualmente, en los anexos del capítulo 9. La primera de estas dos a las que nos referimos,

corresponde a la crítica musical que hizo, unos días después del estreno, de *Dos danzas concertantes*, de Anton García Abril (López-Chavarri: *Las Provincias*, diciembre de 1954): "... dos impresiones para piano y orquesta llenas de luz, gratamente modernas, con una orquestación llena de color y bien logradas, y un piano tratado con toda eficacia".

Y, en la segunda, comentaba un concierto de la *Capella de Manacor*²¹³ (López-Chavarri: *Las Provincias*, 24 de octubre de 1902):

Muy equivocado andará quien crea que se trata de un "coro" dedicado á lucir sus cantantes, ó á ejecutar música de "orfeón" con sus contrastes de piano y fuerte, sus ecos y sus formidables calderones; no; se trata de otra cosa mas sencilla, aunque tal vez mas difícil; se trata simplemente de expresar el sentimiento, de cantar la vida sin mentir, con sinceridad, como la siente la poesía "popular" fuente de toda emoción verdadera.

Al igual que en muchos de los diarios valencianos, en *Las Provincias*, se publicaba habitualmente una crónica de sociedad y casi siempre se incluía en ella algún comentario sobre la actualidad musical de la ciudad.

Como ya se ha anticipado, López-Chavarri fue uno de los defensores e introductores de Wagner en España. Muestra de ello fue que sus primeras críticas en *Las Provincias* trataron sobre este tema: los Conciertos Wagner que el violinista Andrés Goñi ofreció en 1898, o un análisis con ejemplos musicales de la *Marcha Fúnebre de Sigfrido* (Galbis 1997: 383).

La forma en la que firmaba sus críticas fue muy variada y, una de sus variantes, estaba relacionada con su inclinación al wagnerismo. A veces, recurre a abreviaturas para reducir su nombre y primer apellido compuesto: *E. López Chavarri*, *Eduardo L. Chavarri* o *E. L. Chavarri* y otras, rubrica con sus siglas: *E.*, *CH.*, *L. CH.*, o *E. L. CH.* En ocasiones, utilizó su seudónimo *Eduardus*. Aunque, como señala Rafael Polanco Olmos en su tesis *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912–1923* (2009: 259), en las crónicas de salón, usaba exclusivamente *Lohengrin*, personaje de una de las óperas de Ricardo Wagner:

... el sobrenombre wagneriano que utilizó para esta actividad, han sido aspectos de su biografía desconocidos hasta ahora; al menos, nunca antes se habían mencionado. Recordemos que tal circunstancia nos fue revelada a partir de la lectura

²¹³ Agrupación polifónica fundada el año 1899, en Manacor, por Antoni Pont y Antoni Noguera Balaguer. Ha tenido un importante papel en el renacimiento del canto coral de las islas. Su repertorio está basado, especialmente, en canciones tradicionales catalanas armonizadas.

de una crónica titulada *En la Filarmónica*, publicada en *Las Provincias* el día 20 de abril de 1912.

Igualmente, y en relación a su trabajo en esta área, los doctores Díaz y Galbis (1996: 32), desvelan datos interesantes aparecidos en diferentes documentos. Por ejemplo, en una carta del escritor Joaquín Cabot Rovira (*Barcelona, 1861–†1951)²¹⁴, se conoce que López–Chavarri pudo ser, en 1911, crítico musical del periódico *La Vanguardia*. Además, desde su puesto de redactor de *Las Provincias*, consiguió que su alumno Joaquín Rodrigo, fuese crítico musical en París. Éste, enviaba artículos para el periódico valenciano, con lo cual podía recibir dinero por dicho trabajo. Al mismo tiempo, entraba gratuitamente a los conciertos en dicha ciudad, aspecto que representaba, para este joven compositor, una importante fuente de aprendizaje.

Como crítico musical, recibió halagos por parte de Manuel Palau, Emilio Pujol, Vicente Garcés... entre otros, por sus análisis realizados. Además, varios músicos le trasladan en sus cartas el reconocimiento a su labor y le solicitan ayuda con proyectos editoriales o su opinión crítica para citarla en biografías, como Joaquín Zamacois Soler (*Santiago de Chile, 1894–†Barcelona, 1976)²¹⁵ o José Ignacio Prieto Arrizubieta (*Valencia, 1869–†1949)²¹⁶. Así mismo, José Subirá, en una carta de 1950, es otro de los músicos que le da las gracias por las críticas de sus obras y sostiene que es uno de los pocos críticos competentes que está preparado para desempeñar esta profesión (Díaz y Galbis 1996: 32).

La imagen que copiamos aquí abajo, corresponde a dos crónicas musicales de López–Chavarri, en donde firma utilizando el seudónimo de *Eduardus*.

²¹⁴ Fue orfebre, financiero, escritor, político y director fundador de *La Voz de Cataluña*. Escribió en varias revistas como *La Renaixença*, con el seudónimo de Dr. Franch, en *Ilustración Catalana*, que él financió y, en la *Revista Musical Catalana*. Cultivó también la faceta de traductor, de manera esporádica.

²¹⁵ Comenzó su carrera musical con su padre para, posteriormente, estudiar en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Más tarde, se dedicó a la enseñanza y a la composición. Zamacois, también es conocido por haber publicado un completo tratado de Armonía y muchos textos docentes que son usados como textos de referencia para la enseñanza de la música en Europa y Latinoamérica.

²¹⁶ Compositor, director, organista y musicólogo que renovó la música religiosa. Estudió con un discípulo de Felipe Pedrell.

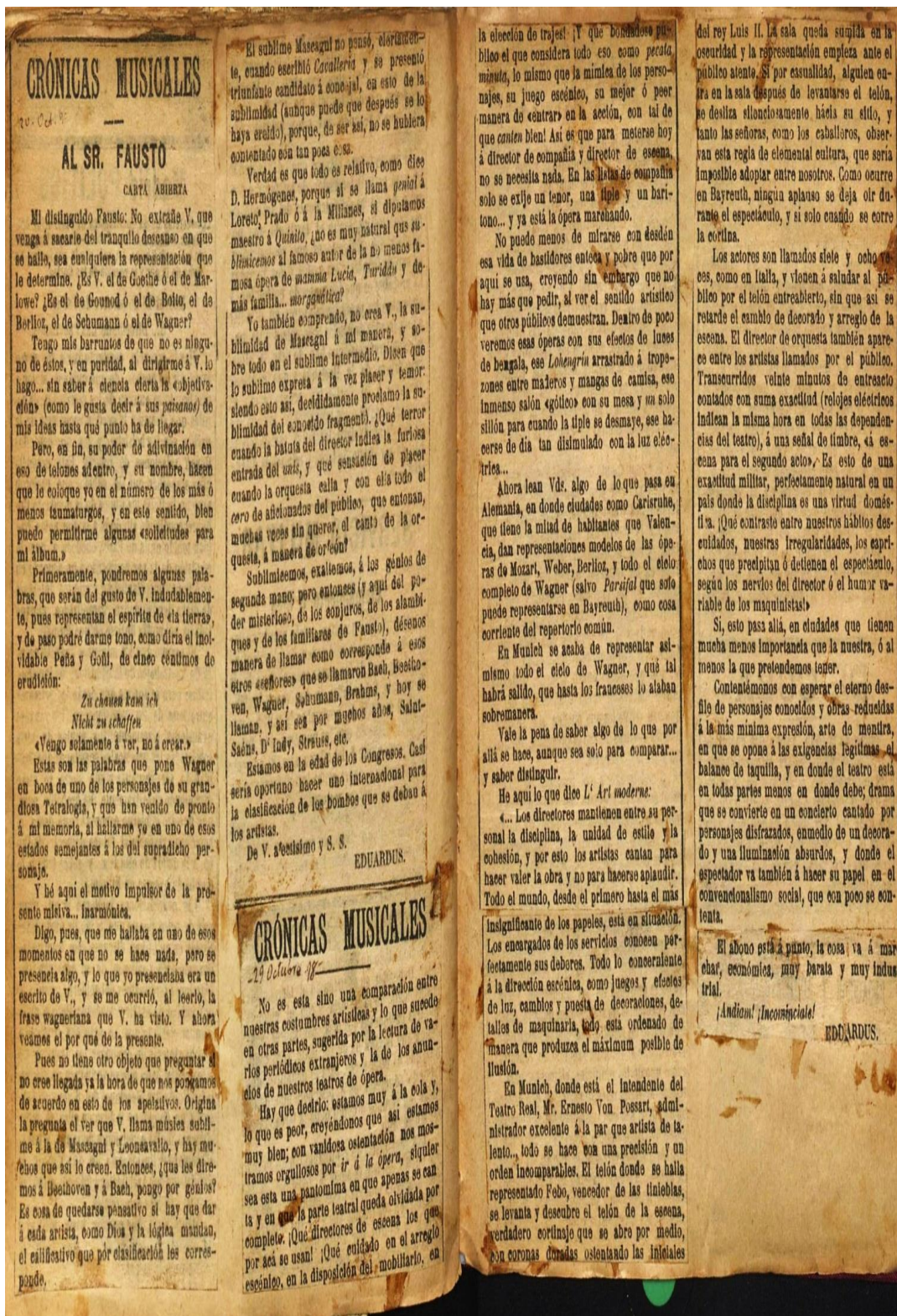


Fig. 16. Artículos escritos por López-Chavarri, aunque firmados con su seudónimo de *Eduardus*. Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCH_C3_2 Libro rojo.

3.2.3.3. Su etapa como cronista de guerra.

Con *Las Provincias*, fue además, corresponsal de guerra en Marruecos, en la campaña o guerra del Rif²¹⁷, motivo por el que, en 1909, se le concedió la Cruz Roja de Primera Clase de Mérito Militar en Campaña. Si bien, dado su carácter humilde, como otras medallas y distinciones, solía guardarlas y olvidarse de ellas. Tres años más tarde, en 1912, volvió a ser enviado para cubrir el conflicto de Tetuán, realizando reseñas que fueron de interés nacional, tal y como cita M^a Ángeles Arazo (2004: 8):

... y la ciudad le encantó con su misterio, con su honda poesía, con sus instrumentos musicales que describió y dibujó, porque jamás abandonó la ilustración, de tal forma que sus cartas se caracterizaban por los “monos”, como él llamaba a los dibujos. Las crónicas de Tetuán, tan seguidas por los lectores y reproducidas en otros medios de comunicación nacional se incluyeron en su libro “Estampas del Camino”.

Ciertamente, fruto de su trabajo como cronista de guerra, *Las Provincias* publicó informaciones inéditas que, medios nacionales como el *ABC*, se limitaron a reproducir.

En la correspondencia entre Teodoro Llorente Falcó y Eduardo López–Chavarrí Marco, se puede percibir la vida de un corresponsal de guerra a principios de siglo. De igual forma, se aprecia en las impresiones que relata M^a Ángeles Arazo (2004: 8) de su entrevista con él:

... firmó unas crónicas ejemplares por el objetivismo del hecho, pero con apuntes descriptivos del paisaje y de escenas plenas de sentimiento, que enriquecían la prosa. “Nunca olvidaré –me confesó– ver a una muchacha orando en la puesta del sol, la desesperación de una madre junto al hijo herido, o la muerte de un compañero, hallándonos en situación tan dramática que tuve que coger un fusil... y pedir a Dios no verme en la necesidad de disparar”.

Indudablemente, vivió infinidad de anécdotas que conllevaron las guerras que tuvo que narrar. En su archivo personal, también se conserva un escrito anónimo en árabe, dentro de sus recuerdos de viajes, que insertaremos dentro del capítulo 4.

²¹⁷ La Guerra del Rif, o “Segunda Guerra de Marruecos o Guerra de África”, fue un enfrentamiento originado por la sublevación de las tribus rifeñas (región montañosa del norte de Marruecos), contra las autoridades coloniales española y francesa, concretada en los Tratados de Tetuán (1860), Madrid (1880) y Algeciras (1906), completado éste con el de Fez (1912).

Debido a esto, tuvo que abandonar, temporalmente, sus actividades musicales al ser enviado a dichas zonas en conflicto.

3.2.4. Actividades musicales.

Como ya hemos contado al inicio de este capítulo, López-Chavarri, dentro de las funciones que desempeñaba, propiamente musicales, se dedicó tanto a tareas teóricas como prácticas.


Por supuesto, esta sección musical, junto al anterior subapartado, es la que cobra más importancia en su vida. Ya hemos adelantado que las funciones musicales a las que dedica su tiempo son diversas: crítico musical, compositor, director de orquesta y de coro, musicólogo, docente-pedagogo, conferenciante-intérprete, asesor musical, transcriptor difusor musical y restaurador del patrimonio musical.

De esta forma, como director y también como intérprete ilustrando sus conferencias, ayudó a la divulgación de la música sinfónica, de cámara y coral, difundiendo, como hemos dicho, estrenos, e impulsando la labor de jóvenes compositores, como Francisco Cuesta Gómez (*Valencia, 1889-†Roma, 1969)²¹⁸, a componer para formaciones orquestales.

Por todo lo expuesto anteriormente, a nuestro autor, le gustaba dar a conocer al público el mayor número de obras, incluyendo los estrenos de piezas contemporáneas, tanto de músicos extranjeros como españoles. Por esto, proporcionó un acercamiento a las nuevas corrientes estilísticas, a los aficionados de Valencia y de otros lugares de España en los que actuó de gira. Estos movimientos que habían ido surgiendo, abarcaban desde el Impresionismo hasta el Segundo Nacionalismo. Al mismo tiempo, López-Chavarri trató de recuperar obras de épocas más antiguas, como las de J. S. Bach. Esta actualización en cuanto a las tendencias musicales, le llevó a interesarse y propagar obras de

²¹⁸ Estudió en el Instituto Nacional de Ciegos de Valencia. En esa institución, se acostumbraba a enseñar a los alumnos a tocar instrumentos de cuerda pulsada, como guitarra o bandurria, para que pudieran, después, ayudarles en su sustento. Esa fue la música que, en un principio, rodeó a Cuesta. Sin embargo, se lanzó hacia la música moderna, entrando a formar parte de los compositores avanzados de su tiempo.

Stravinsky y Debussy, en reducciones para piano a cuatro manos o, con los grupos orquestales que el mismo maestro formó. Muestra de ello, es la imagen siguiente sobre la numerosa publicidad que se guarda, dentro de su legado, de las últimas obras publicadas, en este caso, por la casa editorial de música, Salón Romero (Madrid):



SALÓN ROMERO

 CASA EDITORIAL DE MÚSICA

 Y ALMACEN DE PIANOS, HARMONIUMS Y OTROS INSTRUMENTOS

 CAPELLANES, 10.—MADRID.—TELÉFONO 691

COMERCIO GENERAL de cuantos efectos se relacionan con el Arte musical.

 VENTA Y ALQUILER DE PIANOS Y HARMONIUMS de las fábricas más reputadas.

 Novedades musicales en todos los géneros.

 Ediciones económicas de *Peters, Breitkopf, Litolf* y otras.

ÚLTIMAS OBRAS

PUBLICADAS POR ESTA CASA EDITORIAL

	Pesetas.
7179 Almagro. — <i>La Azucena roja</i> , melodía para canto..	6
7182 — Sonata para harmonium.....	15
7180 — <i>En la montaña</i> , aire campestre para idem.....	7
7183 Alvarez (F. M.)— <i>Planys</i> (Lamentos), romanza, id.	6
7184 — <i>Recuerdos de Aragón</i> , canción española, id.....	6
7185 — <i>L'hirondelle</i> , romanza, id.....	5
7186 — <i>Solo tu</i> , idem, id.....	4
7174 Blasco. — <i>Pensamientos</i> , para piano.....	5
7176 Bretón. — <i>En la Alhambra</i> , serenata, idem.....	8
7105 — <i>Scherzo</i> (extractado de un <i>Trio</i>), idem.....	6
7130 — Idem, id. á cuatro manos.....	10
Serrano. —CANZONI para canto y piano:	
7167 Núm. 1. <i>Bottega nova</i>	6
7168 Núm. 2. <i>Mezzodi</i>	4
7169 Núm. 3. <i>Baciami Gigi</i>	5
7170 Núm. 4. <i>Lascia la bambola</i>	3
7171 Núm. 5. <i>Avevo i fiori</i>	6

CAPELLANES, 10, MADRID

Fig. 17. Publicidad de la casa editorial de música, Salón Romero (Madrid). Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCHM_C1_1_7_3Inv_yRecord.

Como es de suponer, todo ello repercutió y tuvo su influencia sobre los músicos valencianos contemporáneos, tales como diversos alumnos suyos, entre los que estaban Francisco Cuesta, Rodrigo, Iturbi, Leopoldo Querol... López-Chavarri se convirtió en mucho más que un simple crítico: un animador de la vida musical de la época en la que vivió (Díaz y Galbis 1996: 32).

En ocasiones, conseguía que algunos amigos le enviaran partituras desde el extranjero, como las que recibía la pianista Concha Asenjo (Altadill 2013: 228–229) por parte de Pablo Sarasate. Esta intérprete, era la hija mayor de don Sahistiano Asenjo, y se benefició mucho de las indicaciones de Sarasate y de sus acompañantes, Berta Marx y Otto Goldschmidt, siempre que venían a Valencia.

Igualmente, las obtuvo a través de sus antiguos alumnos que se encontraban fuera de España ampliando estudios: Leopoldo Querol, José Iturbi y Joaquín Rodrigo, entre otros. Prueba de esto, sería la carta que copiamos a continuación. En ella, Rodrigo le informa que ha interpretado al piano, él mismo, tres obras suyas en un homenaje a Manuel de Falla, en París, además de los precios de las obras que López-Chavarri le ha encargado.

Paris 19 - 3 - 28

Querido don Eduardo: Si señor don Eduardo, y hasta don Eduardote: Homenajes, banquetes, estrenos, éxitos, y claro se olvida de los amigos modestos, que en silencio tejen su tela de araña. Nada me dice Vd. de la postal que le enviamos, en la cual habian unas barracas pintadas y unas solfas, nada me dice tampoco de como sonó el concierto, de como tocó Pilar Bayona, de como sonó nuestra ilustre y muy amada orquesta; en cambio me alburre, me albruma, me sofoca, me encorca, con su última carta, con todo aquello de... que no le sirva esto de molestia... no se moleste por mi... cuando buenamente pueda... Hasta el

punto, de que he montado en cólera, y hemos salido pitando Rafael y yo, y nos hemos ido a pata al Grao, al Grao, si señor, que no menos lejos está la rue de Moscou. Todavía no se el precio de las obras que Vd. me pide, he dejado mi dirección y mañana seguramente lo sabré y yo le escribo hoy mismo, para que sepa, que su mas flebil suplica, es un férreo mandato para nosotros.

Algo muy agradable y hasta un poco absurdo le he de contar, y es que el miércoles pasado, hice mi debut como compositor, y piármese Vd. como pianista, ante un público de 800 personas, en las que se encontraba lo mas florido de la critica, y del tout Paris.

En el concierto, tomaron parte el maestro Falla, que ejecuta su concierto al clavicin, Ricardo Viñes, una demoiselle, y este humilde serrador. ¡Ah! pero despues del concierto, es cuando yo me luci y se quedo tamamito, Falla, Viñes, y todo el mundo, ya comprende Vd. que ha llegado la hora de los bombones, pasteles, sandwichs, helados etc. - etc. -

Se dijeron discursitos y condecoraron al maestro, pero yo no me enteré de nada, estaba matando el sueto a fuerza de bombones y al lado de dos chiconas.

La semana pasada estuve en casa de Nin, casa esplendida, de tres pisos para el solo y propia, salon magnifico, dos pianos cola, butacas inbersimiles,

señora muy simpatica, y riquisimas galletas de alsacia, y helados de panna, (despues dicen que los compositores no ganan dinero) me dice que ha entregado a Modx Eschig su concierto.

Viñes tambien me dice que ha recibido una obra suya, que le perdone y que le escribirá.

Esta noche tiene lugar, el festival Falla, con la cooperacion de la orquesta Straram, dirigida por Falla en persona. La butaca vale cien francos, ya no quedan entradas, afortunadamente que me reservan dos butacas de patio, gratis naturalmente.

La orquesta Straram es magnifica, a su estupenda serie de 16 conciertos todos los jueves, no fallo

El Ministerio de Bellas Artes, organiza una fiesta en honor de la música española, y del maestro Falla en ocasión de que este va a ser condecorado, por el gobierno francés, de repente, por arte de brujería, y cuando yo duermo a pierna suelta, al dulce sonar de los autobuses, recibo la noticia de que en el programa figuran tres obras mías, y que por añadidura, las he de tocar yo, entonces, confuso, sofocado, busco al organizador, protesto, no me vale, y encima, me dice que tengo que tocar, le pido un cigarrillo; ¡pero diablo como lo sabe Vd.! me tira la puerta ~~por~~ ^{en} las narices por respuesta. Me voy a casa Vines, saltando por encima de los autobuses, y corriendo más que el tranvía de las arenas; ¡pero hombre! me dice Vines: ¡como quiere Vd. que toque esto, si solo quedan dos días! tengo que preparar una cosa de Turina, una cosa de Moussou, y además su música es del demonio.... y no hay remedio, busco pacientemente mis manos, coloco en ellas los dedos, aprendo a abrir el piano, procuro reconocer el teclado, y el miércoles pasado, la mar de guapo, puesto de Smoking, con puños duros y cuello de pajarita, ante un Pleyel, como una catedral, y ante un balón llenísimo que no cabía un alma, acompañé una canción, a una cantante y toque otras dos de mis piezas, entre ellas el gallo, que al final se quedo sin plumas, pero cacareo de lo lindo. Tuve el alto honor, de que M^{te} Heriot, se levantara y me estrechara la mano, visto lo cual por el embajador español, que habria estado durmiendo todo el concierto, como buen español que se remeta, se levanto que no, he hizo lo propio que el ministro.

a uno, que no en balde M^{ra} Straram, me regala con dos butacas de 50 franquitos cada una.
 Como Vd. ve, esto marcha, ya en mi otra carta le seguiré contando, pues se me hace tarde y aun tengo que vestirme y cenar.
 Un fuerte abrazo y escriba, y cuente
 caramba.

Joaquín Rodrigo

Muchas gracias por sus recuerdos

Rafael

Malickowky	op. 8	sinfonia	507	francos.
Tancien	op 12	sinfonia 1 ^a	615	francos
Rapylow	op 14	sinfonia	531	francos

P.D. En este momento, recibo los precios de las obras que Vd. me pide, no se si va incluido el 10%, esto ya lo veremos en el momento de comprarlas. Han de venir de Alemania, asi es que tardarian 15 ó 20 dias.

Fig. 18, 19 y 20. Carta de Joaquín Rodrigo a López-Chavarri.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCH_CR_2237.

Por último, realizó otras tareas de colaboración que, todavía más, contribuyeron a difundir la música valenciana, como su Presidencia en la Comisión Musical de la Exposición Regional que se realizó en Valencia entre el 22 / 05 y el 22 / 12 de 1909. Se concibió como la muestra de un certamen donde dar cabida a las nuevas vanguardias del siglo XX, abarcando con ello a casi todos los campos de la cultura, la industria, la economía, el arte, el ocio, el turismo, o la proyección exterior. Destacamos igualmente, su apoyo a la revista *Pentagrama* y

su labor como Vocal de la Comisión Diocesana de Música Sacra (Díaz y Galbis 1996: 38).

3.2.4.1. Compositor.

Comenzó sus estudios en Valencia, con Francisco Antich Carbonell (*Alzira, 1860–†Valencia, 1926)²¹⁹. Más tarde, se formó en España con Felipe Pedrell, fundamentalmente a través de la correspondencia que mantuvo con él. Fernández–Cid (1973: 134) sostiene que fue uno de los discípulos más calificados, sensibles y laboriosos que tuvo Felipe Pedrell, junto a Manuel de Falla Matheu y Enrique Granados. Posteriormente, perfeccionó sus estudios en Francia, donde amplió sus conocimientos en Composición e Instrumentación, además de en Italia y Alemania, con Salomon Jadasshon (*Breslau, 1831–†Leipzig, 1902)²²⁰.

Los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 16), comentan todas estas cuestiones, destacando la importancia que ejerce Felipe Pedrell, en su formación como músico, aspecto que se muestra en la correspondencia:

De todos modos, hay que citar los consejos recibidos de Francisco Antich y, sobre todo, la amistad y las orientaciones recibidas de Felipe Pedrell, que marcó fuertemente su impulso nacionalista. El tipo de relación que se estableció con el compositor y musicólogo catalán está perfectamente reflejado en las cartas que éste envió a Chavarri entre 1912 y 1917. En ellas observamos que no se limitó a ofrecerle una formación de tipo técnico exclusivamente, sino que Pedrell aconsejó a Chavarri en aspectos musicales más generales y comentó con él temas de la historia de la música valenciana, como los relativos a Luis de Milán o al *Misterio de Elche*... Sin ser tan importantes como su relación con Pedrell, hay que destacar estos viajes por el extranjero; sobre todo su estancia en Alemania, que el propio Chavarri señaló como decisiva en su formación, por su aprendizaje de la disciplina y metodología de investigación alemana y, como es previsible, por su profundización en el estudio del mundo wagneriano...

²¹⁹ Fue compositor y organista de la iglesia de Santa Catalina de Valencia, además de profesor en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Tuvo entre sus alumnos grandes figuras como el compositor Joaquín Rodrigo.

²²⁰ Fue pianista, compositor y pedagogo alemán, de reconocido prestigio, en el Conservatorio de Leipzig. Allí, es donde él mismo estudió composición con Hauptmann, Richter y Rietz; así como piano, con Moscheles. Igualmente, estudió con Liszt, privadamente, en Weimar. Con los años, se convirtió en un maestro de renombre, y tuvo entre sus alumnos a Grieg y Busoni, entre otros.

También, dichos musicólogos (Díaz y Galbis 1996: 19), reproducen las palabras de nuestro compositor que aparecen en el libro de Rogelio Villar (*León, 1875–†Madrid, 1937)²²¹. En dicho libro, nuestro autor se lamenta de que en España se recurra, en el siglo XIX, a las influencias francesas, italianas y alemanas. Por un lado, apunta que lo correcto es el nacionalismo de Pedrell, seguido por Isaac Albéniz, Enrique Granados, Falla o Amadeo Vives Roig (*Collbató, 1871–†Madrid, 1932)²²² que, por otra parte, influyeron en sus composiciones: “... para que exista un arte nacional, ha de haber una conciencia nacional... donde haya un fuerte sentimiento de la tierra..., allí hay alma y, por lo tanto, música” (Villar s.f.: 167).

Y continúa diciendo: “... Lo más importante: deducir una técnica propia de las modalidades y formas nuestras, tanto melódicas como armónicas. Es decir: ¡hay que hacer todo un arte!” (Villar s.f.: 169).

Siguiendo con el mismo libro de Rogelio Villar (s.f.: 171), López-Chavarri habla de su acercamiento al impresionismo con la búsqueda de efectos de color, poniendo como ejemplo sus *Acuarelas Valencianas*:

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

Esto mismo es corroborado por la periodista M^a Ángeles Arazo (2004: 9): “En *Acuarelas Valencianas*, escrita para orquesta y cuerda, también se advierte el momento fulgurante del impresionismo que el músico vive, como sus pintores amigos: Mir, Rusiñol, Cecilio Pla y Sorolla...”.

A través del epistolario (Díaz y Galbis 1996: 20), conocemos que Joaquín Nin fue quien le animó a acercarse a la obra de Debussy y a la de otros importantes compositores de épocas anteriores:

²²¹ Compositor, musicólogo y profesor, que fue alumno de Zabalza en el Conservatorio de Madrid y obtuvo, en 1918, la cátedra de Música de Cámara en dicha institución. Pese a ser un wagneriano acérrimo, Villar, no escribió ninguna ópera, aunque sí se interesó por el poema sinfónico. Posteriormente, su obra fue adquiriendo tintes nacionalistas. Investigó la música folclórica de la región leonesa, utilizando ritmos y melodías populares en toda su producción. Los aires nostálgicos de sus composiciones le valieron el sobrenombre de “el Grieg español”.

²²² Era compositor, autor de canciones y de obras escénicas, siendo una persona de gran cultura. También dejó una estimable obra literaria, que comprende diversos ensayos sobre estética musical.

... su epistolario nos aporta una información que podría explicar ese interés por el Impresionismo. En ella, el pianista, musicólogo y compositor Joaquín Nin le insiste, en fecha tan temprana como 1908, para que estudie y analice la obra de Debussy, dejando de lado su devoción por ciertos autores románticos como Grieg. Además, le recalca que trabaje sobre autores como Bach, Beethoven, César Frank, Dukas, d'Indy o Ravel...

Su hijo, en un artículo dedicado a la vida y obra de su padre (1984: 103), que reproduciremos en el anexo, señala la predisposición de aquél, hacia otros estilos, en parte gracias a sus estancias fuera de nuestro país:

... sus viajes por Europa le permitieron superar un nacionalismo de vía estrecha y así vemos cómo fue uno de los introductores de Wagner en España... aunque su curiosidad y su cultura le llevan a interesarse e intervenir en otras aventuras artísticas, como el modernismo...

Está considerado uno de los compositores valencianos más importantes del siglo XX. Es miembro destacado del panorama cultural valenciano de su época y pionero del modernismo en España, sobresaliendo en la historia de la música valenciana. Estéticamente, fue leal a su tierra natal y su música popular, inculcando estos aspectos en discípulos tan relevantes como Manuel Palau y José Iturbi.

Escribió infinidad de obras musicales para diferentes géneros, pudiendo ser consultado el listado en el anexo de esta tesis. Sus composiciones abarcaron desde un solo instrumento como el piano, el arpa o la guitarra, hasta la orquesta (sola y con solista), la banda, el coro (mixto, de voces blancas y con orquesta), pasando por agrupaciones más reducidas como las que se dan en música de cámara, canto y piano y, música para el teatro. Además, realizó orquestaciones, transcripciones y música vocal, ya sea como solista o en música coral, en las que a menudo utiliza temas populares valencianos. Más adelante, dentro del capítulo 9. Anexos, encontraremos un listado de sus composiciones musicales según los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis. Igualmente, en el próximo capítulo, iremos relatando la producción ubicada tanto en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, como en otros centros de documentación.

Es obvio y patente su interés por el folclore, que le impulsó a realizar varios viajes por las comarcas valencianas con el objetivo de recopilar y transcribir los cantos populares. De esa predilección por la música tradicional hablaremos, con más profundidad, más tarde.

Fruto del conocimiento de las diferentes tendencias, surgidas a lo largo de su dilatada existencia, observamos una evolución en sus obras. Si bien, en otros géneros musicales, ya hemos mencionado su aproximación al impresionismo, como en *Acuarelas Valencianas* o, al neoclasicismo, en sus *Canciones españolas*. Prepara así, el camino que seguirán otros compositores posteriores, como, por ejemplo, su alumno Manuel Palau, convirtiéndole en el nexo de unión entre Salvador Giner y la música valenciana del siglo XX (Díaz y Galbis 1997: 687–688).

Esta faceta suya como compositor, nos interesa especialmente, porque se plasma en el título de nuestra tesis. Así, nos centraremos en sus composiciones para piano solo dentro del capítulo 6. En él, estudiaremos este tipo de repertorio y también nos ocuparemos de la función del piano dentro de su producción, así como de las partituras que dejó por acabar y de las adaptaciones que realizó, tanto de sus obras como de las de otros autores.



Fig. 21. Eduardo López-Chavarrí y José Iturbi, en los años 60.
Fuente: *Las Provincias*²²³.

²²³

Fotografía extraída de:
<http://www.lasprovincias.es/150aniversario/hemeroteca/201503/12/eduardo-lopez-chavarrí-entrevista-20150312001020-v.html>

3.2.4.2. Su condición de difusor musical como director de orquesta y de coro.

Comenzó su andadura como director de orquesta, en marzo de 1903. Fundó una orquesta de cuerda que, con el tiempo, pasaría a denominarse Orquesta Valenciana de Cámara. Sobre esta formación y el repertorio ejecutado, nos cuenta Vicente Galbis (1997: 386):

Básicamente, su repertorio se centró en el tipo de agrupación que predominó en la mayoría de conciertos: la orquesta de cuerda. Ahora bien, también se ofrecieron piezas con participación de otras familias instrumentales como la *Suite* de N. Hoffmann para flauta y orquesta de cuerda; el *Septuor* de Vincent D'Indy para instrumentos de viento; la *Suite* de Jan Brandt–Buys para arpa, trompa y orquesta de cuerda; el *Concertstück* de Carl Reinecke para piano con acompañamiento de flauta, clarinete, trompa y orquesta de cuerda; obras con piano como algunos de los *Conciertos de Brandenburgo* de Johann Sebastian Bach o el *Concierto Wedding–Cake* de Camille Saint–Saëns, etc.

De esta manera, sus interpretaciones abarcaban toda la historia de la música, ya que estaban constituidas por obras clásicas, románticas y contemporáneas, en ese momento. Muchas de ellas, eran desconocidas en Valencia, al ser novedosos los autores y los estilos musicales. Es, en esa fecha, cuando el Círculo de Bellas Artes de Valencia, organizó una serie de conciertos para dicha formación. Dicha orquesta, la formaban músicos profesionales y socios *amateurs* de dicha sociedad. De la siguiente manera, relatan padre e hijo el inicio de la formación (López–Chavarri Marco y López–Chavarri Andújar 1987: 24):

En marzo de 1903 el Círculo de Bellas Artes de Valencia [...] organizó unos conciertos de Orquesta de cuerda bajo la dirección del novel maestro y escritor Eduardo López–Chavarri. Juventud, entusiasmo, decisión, las cualidades de los socios, se mostraron de pronto haciendo factible la idea. La orquesta no solo contaba con profesionales, sino con socios *amateurs* de probable valía, como el médico Oliete, o el financiero Roberto Cuñat [...] excelentes violinistas. El repertorio lo constituían obras clásicas, románticas y ultra–modernas, la mayoría de las cuales escuchábanse por vez primera en España. Aquellos conciertos iban precedidos de conferencias pronunciadas por su director, verdaderas charlas artísticas, y fueron tomando tal consistencia, y más adelante (1905) darían margen a la creación de la “Orquesta Valenciana de Cámara” que, con el apoyo del círculo de Bellas Artes y luego el de la Sociedad Filarmónica de Valencia, llegó a ser la primera orquesta de Valencia que dio *tournées* por España, con éxito palmario (se mostró en la reiteración de nuevos conciertos) entre otras ciudades Alicante, Zaragoza, Bilbao, Oviedo, Avilés, Madrid [...] Sucesos como la guerra de Marruecos y luchas de partidos políticos con sus correspondientes barullos escolares, interrumpieron aquellas actividades.

Dicha agrupación de cuerda se convertiría en la primera orquesta valenciana en hacer giras de conciertos por España. Su fundador–director, Eduardo López–Chavarri Marco, seguiría al frente de la nueva agrupación. Cinco días antes de la presentación de la orquesta, se publicó en *Las Provincias: La Orquesta de Cámara de Valencia*, 10 de diciembre de 1915:

El entusiasmo de jóvenes profesores músicos; el apoyo de otros que, aún teniendo más años no ceden en amor al arte ni en entusiasmo a los jóvenes, ha dado como resultancia gratísima la constitución de una orquesta de instrumentos de cuerda, organismo que nace con las mayores esperanzas, para el cual no se han regateado voluntad, ni sacrificios, ni trabajo; todo, en fin, cuanto supone un esfuerzo noble por el gran arte, y una distinción de alma poco frecuente en nuestros días de egoísmo y poltronería materialista.

Desgraciadamente, esta orquesta se disolvió aunque reapareció años más tarde con éxito. A partir de 1915, retomaría la dirección con la renovada Orquesta de Cámara de Valencia, ya que, de nuevo, el Círculo de Bellas Artes de Valencia instauró el mismo modelo de charla más concierto. La actividad que tuvo con dicha orquesta se prolongó hasta 1919. En esos cinco años realizó varios conciertos con el pianista Ricardo Viñes Roda (*Lérida, 1875–†Barcelona, 1943)²²⁴ y algunas giras (López–Chavarri Marco y López–Chavarri Andújar 1987: 39):

En 1915 (9 de abril) el Círculo de Bellas Artes inició unos conciertos de Orquesta de Cámara dirigidos por Eduardo López–Chavarri y precedidos de charla explicativa pronunciada por el propio director [...] El año 1917 y en su 16 de marzo, empezó en el Teatro Principal, bajo los auspicios del Círculo de Bellas Artes, su serie de conciertos la Orquesta Valenciana de Cámara, regida por su director–fundador el maestro Eduardo López–Chavarri. Era empeño decidido que en los programas figurase siempre un nombre valenciano; a ser posible, de las noveles generaciones.

Al mismo tiempo, los doctores Díaz y Galbis, nos revelan datos importantes aparecidos en el epistolario, que nos acercan a un conocimiento mayor en esta labor más práctica. Pues bien, como director de orquesta y, concienciado por las nuevas corrientes, se halla una carta de Adolfo Salazar, fechada en 1918, en la que éste acepta la recomendación de López–Chavarri para componer algo para su orquesta (Díaz y Galbis 1996: 34).

²²⁴ Se formó en Barcelona y en París, triunfando en toda Europa como intérprete y divulgador de la moderna música francesa y española. Fue maestro de piano de Poulenc y gran amigo de Ravel, Debussy y Falla. Este último, le dedicó la obra *Noches en los jardines de España*.

También dirigió la orquesta del Teatro Principal, en 1906, y fue director invitado de las orquestas sinfónicas de Madrid, Bilbao, Zaragoza y Oviedo.

Además de docente del Conservatorio de Valencia, desde 1910 a 1921, también se hizo cargo de la dirección de la orquesta de cámara del mismo centro.

En su calidad de director de agrupaciones corales se ocupó, principalmente, de los coros de la Escuela de Artesanos²²⁵, durante los años 1907–1908 y, hacia 1930, de los universitarios de Valencia (Galiano 1992b: 333). Desde 1943, se convirtió en asesor de los Coros de la Sección Femenina de la FET y de las JONS. Para este último coro, armonizó melodías o canciones populares, que tendrían un estreno bastante inmediato, e irían destinadas para coro mixto o de voces blancas.

3.2.4.3. Sus investigaciones musicológicas y su tarea como restaurador del patrimonio musical valenciano.

Antes de abandonar su trabajo relacionado con la abogacía, a favor de sus ocupaciones musicales, se sabe que Eduardo López–Chavarri Marco, recorrió muchos pueblos valencianos con el fin de recopilar todo tipo de folclore de los mismos. Estas salidas le servían para descansar de sus quehaceres relacionados con las leyes. Así lo narra su hijo en el prólogo de un libro de nuestro autor (López–Chavarri Marco 1981: 9), *Col.lecció de cançons folklòriques valencianes per a 2, 3 i 4 veus blanques*:

Los cantos y elementos populares que Eduardo López–Chavarri Marco fuera asimilando en sus vacaciones de niñez, en Manuel, así como el interés que su hermano mayor, Julián, excelente aficionado, le inculcó por aquellos pentagramas, cuajaron y recibieron definitivo impulso con las lecciones y consejos de Pedrell, de quien el compositor valenciano fue seguidor animoso y amigo afectuoso; ni los estudios superiores en Alemania ni la carrera de Derecho lograrían empañar aquel amor por la música y los elementos folk de su tierra, y de ello es buena prueba el catálogo, amplio y peligroso, cuanto que combina las páginas de raíz popular con otras de creación personal, pero que acreditan hasta qué punto nuestro músico había asimilado y sabía expresar el alma valenciana. Tres títulos podrían servir para ejemplo de una triple dimensión de este Chavarri que usa la cita textual folk, crea una obra enteramente suya, con atmósfera y sabor valencianos, o incluso llega al

²²⁵ En su más de siglo y medio de historia sirviendo a la sociedad valenciana, las Escuelas de Artesanos de Valencia se han dedicado a la Enseñanza, en todos sus ámbitos, reglada y no reglada, adaptándose, en todo momento, a los tiempos que corrían y a las necesidades y demandas de la sociedad.

corazón de su pueblo, que asume como propia una de sus partituras: en el primer caso tenemos el *Interior*, de la suite sinfónica *Valencianas*; en el segundo, el tiempo central del *Concierto número 1, para piano y orquesta de cuerda (Les barraques de Bonrepòs)*, y como tercer ejemplo, la *Ofrena a la Madre de los Desamparados*, que los niños valencianos han divulgado, año tras año, en la Misa de Infantes del día de la Virgen.

Es cierto que destacó en prácticamente todas las ocupaciones que estamos desarrollando a lo largo de este capítulo. Aunque podemos decir que, en el terreno musicológico, se le puede reconocer el mérito de su gran aportación a la historia de la música española y, en concreto, a la valenciana, ya que fue precursor en la investigación de la música tradicional.

Es destacable su gran competencia como etnomusicólogo, reconocida por sus contemporáneos, ya que son muchos los que le solicitan asesoramiento, ayuda y redacción de ponencias para congresos, atestiguándolo las cartas recibidas (Díaz y Galbis 1996: 30) de figuras como Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá, Higinio Anglés y José Subirá Puig (*Barcelona, 1882–†Madrid, 1980)²²⁶, entre otros (Díaz y Galbis 1996: 26):

De su importancia como musicólogo podemos tener una primera prueba en el epistolario, en el que aparecen cartas de personalidades como José Subirá, Felipe Pedrell, Henri Collet o Rafael Mitjana, en las que le informan o solicitan su colaboración sobre los más diversos temas. En este punto, será interesante destacar una carta de Emilio Pujol fechada en 1951 en la que destaca su valía como investigador y, lo que es más reseñable, lo une en esta tarea con su maestro e inspirador Felipe Pedrell.

No sólo se dedicó a recopilar material popular, sino que también se encargó de divulgarlo en forma de conferencias y escritos, como nos cuentan los doctores Díaz y Galbis (1996: 30):

... Un aspecto tan importante como su tarea de recopilación y transcripción es la labor de difusión que realizó de la riqueza musical valenciana. La cual queda reflejada en el epistolario con la mención de conferencias en Barcelona y su participación en *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*... Las cartas de Francesc Pujol son una fuente de primera mano para conocer esta magna

²²⁶ Fue conocido por los numerosos pseudónimos que usó. Fue doctor en Derecho por la Universidad de Madrid. En el conservatorio de esta capital, terminó piano y composición, donde fue premiado en piano y, se diplomó, en composición, con Emilio Serrano. Viajó por todo el mundo dando conferencias sobre temas musicales. Se dedicó a acumular un amplio archivo de investigaciones musicológicas con fichas minuciosas tomadas de archivos parroquiales, en los fondos de las bibliotecas Nacional y Municipal y, en la documentación de la Casa de Alba. Su fama internacional se acrecentó por medio de sus numerosas publicaciones. Su estudio sobre la tonadilla escénica levanta una gran polvareda e influye, poderosamente, en la obra de músicos como Falla, Halffter y Rodrigo.

recopilación en la que destacan, por su gran interés, las ramificaciones valencianas y mallorquinas.

Además, respecto a la investigación wagneriana y su difusión en España, estableció correspondencia con Félix Borrell, uno de los primeros introductores de Wagner en Madrid y, Antonio Noguera, que hizo lo mismo en Mallorca. Igualmente, se carteo con el musicólogo y wagnerista Maurice Kufferath y con el tenor Francisco Viñas. Por último, en 1955, A. Ramírez-Ángel (*Madrid, 1917–†1986)²²⁷ le solicitó que escribiese un artículo, para la revista *Música*, donde debía contar cómo se había producido la introducción del wagnerismo en España (Díaz y Galbis 1996: 30–31).

De nuevo, recurrimos al prólogo del libro de nuestro autor, al que antes nos hemos referido (López-Chavarrí Marco 1981: 9–10). De allí rescatamos las palabras de su hijo, que describen el espíritu indagador, en el terreno musicológico, de nuestro compositor, con diferentes manifestaciones:

La curiosidad, la investigación y el estudio hicieron converger en López-Chavarrí la doble personalidad del musicólogo y el folklorista, y así puede apreciarse en el largo catálogo que sus artículos y trabajos muestra en revistas del Centro de Cultura, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, *Las Provincias* (tanto en el diario como en el Almanaque), *Valencia Atracción*, etcétera. Si resonante fue su conferencia en el Palau de la Música, de Barcelona, no lo fueron menos sus colaboraciones en el extranjero, sobre todo en publicaciones folkloristas de Méjico. Sus libros han sido, en algún caso (el de Labor titulado *Música popular española*, por ejemplo), avance y estímulo para posteriores publicaciones, y en *Estampas del lar y del camino*, *Historia de la música*, etcétera, se encuentran múltiples ejemplos de aquel cariño por la investigación y por descubrir las excelencias de nuestra alma popular; un ejemplo de entre mil puede ilustrar estas aseveraciones: en enero de 1925, en la revista madrileña *Hispania*, tan prestigiosa en Iberoamérica como para que encabezasen este número los presidentes de Costa Rica, Guatemala y Panamá, López-Chavarrí escribe extensamente de nuestro clavecinista Vicente Rodríguez, incluso publicando una de sus *Sonatas*, la número XIII (y conviene, una vez más, deshacer el entuerto de otra edición de aquellas *Sonatas*, en la que López-Chavarrí figura como simple copista, cuando su labor fue de transcriptor, hecho ya delimitado aquí, cuando al frente de la partitura editada dice, taxativamente, “edición de E. L. — Chavarrí...”, y tiene buen cuidado en cerrar el trabajo con un *copyright* y reserva total de derechos al final...), de la que resalta el que aparezca, con cierta extensión, un carácter de danza española.

Su vertiente de compositor, está íntimamente relacionada con la de musicólogo, sobre todo en lo que respecta a las recreaciones de canciones

²²⁷ Fue un compositor de la generación de 1916. Su misión era la de ensalzar a los maestros y apoyar a los jóvenes, aspecto que cumplió con fervor en la radio, en su ejercicio pedagógico del conservatorio y, en publicaciones y revistas como *Música* (1952–1954), de la que fue secretario.

tradicionales compiladas. Sobre el tratamiento que nuestro autor le da a la música popular, Ana Galiano (1992b: 332) escribe:

G. Badenes nos aproxima a sus palabras: “Señala López–Chavarri el efecto negativo que para nuestra cultura musical representó la aplicación, a temas populares o de estilo popular, de técnicas procedentes de territorios extraños “al espíritu” de éstos”.

... En un artículo sobre nuestros instrumentos populares escribe: “La *dolsaina* y el *tabalet* son como los rayos del sol, escandalosos”. En otro lugar, se desgarró cuando afirma: “El canto popular libre, impregnado por la naturaleza, va enmudeciendo”. Y culpa a la industrialización del cambio operado.

Podemos observar que, por un lado, investigaba las piezas que recogía y, por otro, rehacía ese trabajo recabado. Su entendimiento de la música popular valenciana junto a la elaboración del compendio sobre folclore de la misma, le condujo a un tipo de composición cercana al nacionalismo de Pedrell (Díaz y Galbis 1996: 29).

Como también, sobre esta faceta, Vicente Galbis (1997: 378), corrobora el proceso que sigue con el material recopilado: “... se introdujo en el estudio de la música valenciana: investigando su pasado y preservando y mostrando su folclore. Realmente, se convirtió en el principal activista de la vida musical de su tiempo”.

En este mismo sentido, también se postula su hijo, Eduardo López–Chavarri Andújar, dejando de manifiesto la finalidad del autor, en el prólogo de la destacada *Col.lecció de cançons folklòriques valencianes per a 2, 3 i 4 veus blanques* (1984: 11):

... en esta colección las intenciones del autor no fueron de simple armonizador, sino de glosar unos temas populares que él trabajaba y desarrollaba, pensando, además de conservar la pureza del contexto del material elegido, en que tuviera una calidad para los / las jóvenes a quien iba dedicado, a formar su espíritu musical y también a que las voces se fueran educando y se expresaran con un lenguaje coral idóneo; de ahí la reiterada calificación de Glosa, Deducción, etc., usados por López–Chavarri en una labor que, en sus últimas consecuencias de dificultad y elaboración, podríamos citar en la *Vària cançó*, una obra que en uno de los concursos de la S. F. provocó uno de los mayores éxitos naciones para las cantoras de Machancoses (¿habrá que recordar la fructífera colaboración de este llorado valor valenciano, de María Fernández, Amparo Bonell, etcétera, en estos palmarés de las chicas valencianas con páginas de nuestro autor...?). Es, pues, una difícil trilogía la que aquí se propone al conservar el perfume popular, educar la sensibilidad y sacar el mejor partido de las voces, algo que ya estaba presente en las *Canciones de juventud*, de Unión Musical Española, en sus dos facetas últimas, y que han propiciado obras que continúan en esta parcela folk aquella reconocida sabiduría de López–Chavarri para tratar la voz, algo a lo que no fue ajena la compañía de su esposa, la cantante Carmen Andújar, destinataria de algunos estrenos de los compositores jóvenes (¡entonces!), y de cuya voz dijo el crítico de la prestigiosa BBC, de Londres, que “era un Stradivarius”...

Según Celsa Alonso (2011: 105–139), esta tendencia en recobrar la música popular, provocará la aparición de diversos cancioneros en diferentes partes del país, como el inédito de López–Chavarri, con danzas de Valencia y Alicante.

Sobre el mismo, María Teresa Oller Benlloch (*Valencia, 1926)²²⁸, comenta que probablemente no llegue a ser un cancionero organizado, sino un conjunto aislado de trabajos.

Del mismo modo, su hijo Eduardo López–Chavarri Andújar, en el prólogo a la *Col.lecció de Cançons Folkloriques Valencianes. Per a 2, 3 i 4 veus blanques* de López–Chavarri Marco (1981: 10) expone lo siguiente: “estimo oportuno recordar la cuantía y valía de los materiales aún inéditos de este Chavarri folklorista en una nutrida carpeta que reúne toques de clarines, de procesión, *tabalots, dansaes*, etcétera”.

Por otra parte, el musicólogo Israel Katz (1980: 227–228), señala que este cancionero estaría formado por 200 canciones y danzas de Valencia y Alicante.

Fruto de todo su trabajo de campo divulgó un artículo, *La danza popular valenciana*, y un libro, *Música popular española*. Esta última obra, dentro de sus publicaciones, quizás sea la más valiosa, ya que representa un estudio fundamental de la música tradicional española y, al mismo tiempo, de la historia de la música. Dicho texto fue editado en 1927 y, Celsa Alonso (1998: 99) piensa que es la obra donde más claramente se refleja la influencia directa del nacionalismo pedrelliano.

Los doctores Rafael Díaz y Vicente Galbis hacen un recorrido por su producción en este campo, a partir del libro *El Anillo del Nibelungo*, de 1902:

...Posteriormente, destacan los dos tomos de su *Historia de la Música*, editados en 1914 y 1916. Esta obra es original por su intento de presentar la historia como algo vivo, en constante evolución. Su contenido se ofrece de una forma amena, sin realizar un listado de compositores, sino dedicándose a la evolución de la música en cuanto a las formas, las corrientes estéticas o los instrumentos. También es importante por el espacio dedicado a la música española y a la que le era contemporánea...

²²⁸ Estudiosa del folclore valenciano, desde pequeña, inició su aprendizaje musical, primero con su madre, que era pianista y, después, con la clavecinista Amparo Garrigues. En su casa, había un ambiente musical favorable. Además, su padre, doctor en Derecho, tenía gran amistad con Eduardo López–Chavarri. Sus estudios musicales, los realizó en el Conservatorio de Valencia, obteniendo el “Premio Extraordinario” en Piano y Composición. En dicho centro, en 1960, se incorporó a la docencia como profesora numeraria de Armonía, donde también fue Vicesecretaria, Jefa de Estudios y Secretaria. Fue discípula predilecta del Maestro Palau.

Relevantes autores (Collet 1929: 30; Sopena 1958: 277 y Katz 1980: 227–228), ensalzaron uno de sus libros más célebres:

A continuación aparece su tratado sobre folklore titulado *Música Popular Española*, publicado en 1927 y que pasa por ser una de las publicaciones más conocidas. Este manual ha sido elogiado por musicólogos como Henri Collet, Federico Sopena o Israel J. Katz (Díaz y Galbis 1996: 26–27).

Con las siguientes palabras, los doctores Díaz y Galbis (1996: 27), reconocen la valía de este trabajo, por lo novedoso que representó en su día:

En esta obra se manifiesta un temprano intento de sistematización en un campo bibliográfico que no era abundante ni excesivamente científico. En ella se preocupa por definir el término canción popular y por ofrecer las características y desarrollo histórico de este concepto en su acepción española. De gran interés son los capítulos finales en los que analiza las posibilidades de evolución del patrimonio cultural folklórico, reflejando el pensamiento nacionalista aprendido de Pedrell. En estos últimos capítulos también realiza un estudio de los principales instrumentos y formas de la música popular en España.

Así mismo, tuvo una gran difusión su estudio sobre *Chopin*, editado en 1950, y dedicado a la obra del compositor polaco. Tal publicación, significó una innovación en la bibliografía en español de dicho compositor. En ese libro, López-Chavarri trata varios aspectos como la interpretación de Chopin, además de un completo análisis de su repertorio musical.

En el epistolario, aparece una carta de 1951 del crítico musical Eduardo Ranch. En ella, éste rechaza colaborar en un estudio sobre la *Historia de la Música Valenciana*. Gracias a dicha epístola, conocemos el interés de nuestro autor en el proyecto de una historia de la música valenciana. Un libro que hubiera sido crucial para la musicología valenciana, aunque desgraciadamente, no pudo llegar a ser una realidad.

Por otro lado, estuvo ampliando y corrigiendo, las numerosas erratas que contiene, el libro *La música en Valencia*, de José María Ruiz de Lihory Pardines (*Valencia, 1852–†1920)²²⁹, publicado en 1901. Dicho trabajo, de corrección y

²²⁹ Aristócrata que fue abogado y escritor. Estudió Derecho en la Universidad de Valencia, donde estuvo en contacto con Teodoro Llorente Olivares, quien le hizo interesarse por la cultura valenciana. Cuando se restauró la monarquía de Alfonso XII, fue diputado provincial y alcalde de Valencia (1884–1885), además de diputado de las Cortes Españolas por Alzira y gobernador civil de Valladolid y de Mallorca. Colaboró con el Archivo de Arte Valenciano donde firmó sus trabajos como *El barón de Alcahalí*, y publicó obras, en castellano y, cuentos y poesías, en catalán.

ampliación, no vio la luz, aunque se conserva un ejemplar del mismo con las rectificaciones de su puño y letra (Díaz y Galbis 1996: 27).

Al mismo tiempo, se sabe que María Muñoz Portal de Quevedo (*La Coruña, 1886–†La Habana, 1949)²³⁰, directora de la revista *Musicalia*²³¹ de Cuba, utilizaba su *Historia de la Música*, como texto didáctico, en el Conservatorio de La Habana, en 1928. Respecto a su obra *Música Popular Española*, aparecen epístolas donde se hacen comentarios que elogian dicho tratado por parte de los directores Lluís Millet y Bartolomé Pérez Casas, además del musicólogo Julián Ribera Tarragó (*Carcagente, 1858–†Madrid, 1934)²³².

Es relevante subrayar que su faceta de investigación musicológica, no se limitó a la escritura de libros. Sabemos que, desde muy joven, concretamente, desde 1896, tuvo una intensa actividad como colaborador de numerosas y prestigiosas publicaciones regulares, siendo la primera, *La Guide Musical* de Bruselas. Este aspecto, será detallado en el capítulo final, dedicado a los anexos, donde colocaremos dos listados referentes a su producción musicológica y a las principales publicaciones periódicas en las que participó y, de las que hablaremos, a continuación. Así mismo, el citado capítulo, contendrá una publicación sobre musicología, en donde se menciona a nuestro compositor.

Dichas divulgaciones, fueron tanto de revistas especializadas, sobre todo en la Revista *Ritmo* y, en la *Revista Musical Catalana*, como de semanarios generales, como *Hispania* y *Taula de Lletres Valencianes*.

Por todo esto, hay múltiples referencias, en su epistolario, a su continua participación en artículos de revistas especializadas. Así, estuvo ligado a la

²³⁰ Premiada, en varias ocasiones, durante la primera etapa de su formación pianística en Cádiz, continuó sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid. Inició una exitosa carrera como intérprete solista así como en música de cámara y dirección coral. Así mismo, estrecha sus relaciones con Falla, bajo cuya dirección amplía sus conocimientos sobre Armonía y realiza estudios de Composición.

²³¹ Fundada en La Habana, en 1928, por María Muñoz y Antonio Quevedo. El primer número, correspondió a los meses mayo–junio de ese año. *Musicalia* luchó porque los artículos publicados en cada uno de sus números fueran profundos, y porque sus críticas fueran agudas, justas y constructivas. Cada obra, concierto o conferencia era comentada de una manera activa, provista de la técnica, de la explicación, del por qué se dice esto o aquello.

²³² Filólogo, arabista y musicólogo, descubridor de la existencia del dialecto románico mozárabe. Fue catedrático de lengua árabe en las universidades de Zaragoza y Madrid, dirigiendo la *Biblioteca Árabe–Hispana*, la *Colección de Estudios Árabes* y la *Revista de Aragón*.

Revista Musical Catalana, desde 1905 a 1931, divulgando, en ella, artículos que abarcaban materias tan amplias como: folclore, música valenciana, pedagogía musical, interpretación..., prosiguiendo con *La Veu de Catalunya*. Su participación en estas dos revistas queda confirmado en las cartas de los dos directores del *Orfeó Català*, Lluís Millet y Lluís María Millet, como también con los redactores Joan Salvat Papasseit (*Barcelona, 1894–†1924)²³³ y Frederic Lluirat.

De forma similar, ocurre en la Revista *Ritmo*, con las cartas recibidas por su fundador, Fernando Rodríguez del Río y su primer director, el musicólogo Rogelio Villar. A través de dichas epístolas y, a lo largo de 36 años, podemos ver las diversas vicisitudes por las que pasa dicha revista. Además, podemos obtener información sobre la evolución de las publicaciones en las que participó. En su cooperación en esta revista, desde 1930 a 1966, abordó temas muy extensos que van desde los autores valencianos de las diferentes épocas hasta el folclore propiamente valenciano (Díaz y Galbis 1996: 28). En algunas de ellas, colaboró junto a su hijo, como la que editó el Conservatorio de Valencia (López-Chavarri Marco y López-Chavarri Andújar 1987: 29–31).

Del mismo modo, vemos documentado su trabajo en revistas nacionales como *MÚSICA o Philharmonia*, gracias a las cartas de Joan Manén Planas y de Juan María Thomás, además de su colaboración en *Pentagrama*, con su director Alejandro García Planas.

Si bien, sabemos que Eduardo López-Chavarri Marco estuvo en contacto con muchas personalidades en muchos de los temas que trató. Y así, referente al folclore, podemos observar que se relacionó con parte de Latinoamérica y diversas regiones de España.

Por eso, gracias a las cartas que recibió tanto de Cuba como de Méjico, conocemos las peticiones de colaboración que, desde dichos países, le reclaman para que publique artículos tanto en *Musicalia* como en *Nuestra Música*. De hecho, en Méjico, divulgó escritos sobre folclore, nombrándole miembro de la

²³³ Fue poeta y máximo representante del futurismo en la literatura catalana. Desarrolló también, una prolífica actividad como redactor de artículos de crítica social, en castellano y en catalán. Su estilo enérgico e impulsivo, contrasta con su vida rutinaria y de reposo, debida a su precaria salud. Se popularizó su figura a partir de los años sesenta, gracias, sobre todo, a los artistas del mundo de la *Nova Cançò*.

Sociedad Folclórica. Del mismo modo, desde dicho país, recibió peticiones, por parte de musicólogos, como Francisco Curt Lange (*Eilenburg, 1903–†Montevideo, 1997)²³⁴ o Martins Sobrinho para intercambiar trabajos (Díaz y Galbis 1996: 28). La aparición de una carta de 1945 de Emirto de Lima Sintiago (*Antillas Holandesas, 1890–†Barranquilla, 1972)²³⁵, proporciona datos sobre la organología popular colombiana.

Por lo que respecta a España, se carteo con Joaquín Turina y Francisco Gasqué, conociendo así, los trabajos sobre folclore tanto en Andalucía como en el País Vasco (Díaz y Galbis 1996: 30).

Así mismo, nos enteramos de ciertas discusiones referentes a la utilización del piano o del clave en la música de Johann Sebastian Bach. Dicho litigio enfrentó a Wanda Landowska y a Joaquín Nin en la *Revista Musical de Bilbao* y la *Revista Musical Catalana* (Díaz y Galbis 1996: 30).

Además, por los datos que aparecen, se descubren planes que no pudieron llegar a realizarse. Por un lado, la carta que recibe desde la *Revista Musical Catalana*, donde le informan que no les interesa sus traducciones de las cartas de Beethoven y, por otro, la solicitud de que publique lecciones de Historia de la Música, en la *Revista Ritmo*. Tampoco resultó, la intención editorial, que se pretendía llevar a cabo con *Philharmonia Valenciana*, como se apunta en diferentes cartas. Así pues, el epistolario proporciona datos valiosos y nos ayuda a entender mejor la hemerografía musical española, ya que no disponemos de este tipo de documentación (Torres 1991: 35). En este sentido, hay un documento de

²³⁴ Importante musicólogo que dejó un inmenso legado en Latinoamérica, donde desarrolló su actividad. Fue uno de los fundadores del SODRE (Ente Radiofónico y de la Discoteca de Estado). Así mismo, fue asesor musical, de 1930 a 1948, del movimiento “Americanismo musical”, para promover la música y a los músicos de las Américas del Instituto Interamericano de Musicología (1938), en Montevideo. Introdujo los estudios musicológicos en el Instituto de Estudios Superiores (1933) y trabajó en la organización y educación musical en Argentina, Brasil, Perú y Colombia.

²³⁵ Fue compositor, pianista y musicógrafo. Formado con Pedrell, en Barcelona y, con D’ Indy, en la *Schola Cantorum* de París, compuso varios conciertos y ballets. Ensayista y crítico, publicó *Folklore colombiano*. Sus estudios sobre el folclore colombiano, publicados en 1942, fueron una aportación relevante, ayudando a una nueva apreciación del pasillo (danza o baile de salón emparentado con el vals).

Frederic Lliurat Carreras (*Barcelona, 1876–†1956)²³⁶ que habla acerca de las publicaciones musicales (Díaz y Galbis 1996: 29).

No menos importante es su intervención en la voz “Valencia” en el *Diccionario de la Música Ilustrado* de la editorial Labor, coordinado por Higinio Anglés y Joaquín Pena Costa (*Barcelona, 1873–†1944)²³⁷. Fue relevante su aportación en *L’Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, que ayudó a la difusión de la música tradicional valenciana.

Respecto a su afán en pro del patrimonio musical valenciano, es de señalar, sus estudios sobre el *Corpus valenciano*. Así, en 1942, escribió *La música en los misterios del Corpus*. También investigó sobre el *Cancionero popular valenciano* o sobre autores del siglo XVI y XVII, entre muchos otros, que aún siguen siendo obras de referencia para cualquier investigador de hoy en día.

Igualmente, en 1949, destacamos la recuperación de la fiesta del *Corpus Christi* de Valencia. Era considerada, históricamente, la fiesta grande de Valencia, especialmente desde el último tercio del siglo XIV. En esta época, la fama de las conocidas como “Rocas”, los majestuosos carros que participan en la procesión, y en general, de todas las fiestas del *Corpus* valenciano, se extendió por toda Europa. En la década de 1950–1960, un grupo de valencianos, llamado “Grup de Mecha”, entre los que estaba nuestro compositor, que, más tarde, sería la Asociación Amics del *Corpus* de Valencia, vuelve a impulsar la procesión recuperando el viejo esplendor.

López-Chavarrí reinstauró la *danza de la Moma*. Esta danza, es la más representativa de todas las que participan en la procesión del *Corpus Christi*, en la ciudad de Valencia. La figura de la Virtud, una blanca dama coronada de flores, vestida a la usanza valenciana, combate con los “Momos”, los “siete Pecados Capitales”, los cuales, armados con bastones, intentan doblegarla con la astucia o

²³⁶ Fue teórico, compositor, pianista y crítico musical. Inició sus estudios en Barcelona. Más tarde, continuó los de piano con Enrique Granados. Amplió sus conocimientos musicales, en varias disciplinas, en París y Bruselas. Publicó unos 70 artículos en la *Revista Musical Catalana*.

²³⁷ Era musicólogo y crítico musical, siendo uno de los principales ideólogos de la modernidad musical de Cataluña. Estudió Derecho, aunque nunca ejerció esta profesión, ya que desde muy pronto se dedicó a la música, sobre todo a la crítica musical. Inició su carrera como periodista en *El Correo Catalán*, fundando, más tarde, la revista *Juventut*, donde contribuía al debate sobre las principales corrientes estéticas europeas de principios del siglo XX.

con la fuerza. Es tal su colorismo y su valor simbólico, que algunas localidades valencianas han adoptado esta danza entre las que componen su procesión de *Corpus*.

Diez años después, concluyó el restablecimiento de los *Misterios del Corpus*. Son representaciones de teatro, las cuales tienen una duración de quince minutos. En ellas, se presentan escenas y pasajes de la Biblia de manera didáctica. Las obras teatrales o *Misteris del Corpus Christi* de Valencia, siempre están representados en lengua valenciana. Algunos de ellos tienen partes cantadas. Destaca de esta actividad el empeñoso decorado y la voluntad que los actores ponen en su ejecución, vistiéndose de acuerdo a la época en referencia.

Como sucede en otras materias que Eduardo López-Chavarri Marco trató, también en el apartado de la investigación de la música tradicional, fue uno de los que comenzaron una vía de investigación musicológica que sería seguida por Manuel Palau y María Teresa Oller, entre otros (Díaz y Galbis 1996: 30).

Firmante de las normas ortográficas de 1932 para la normalización de la lengua valenciana, es muy interesante su aportación musicológica al folclore y música popular española, a través de su actividad con la “Sección Femenina”.

3.2.4.4. Docente-pedagogo.

No menos importante sería su dedicación al ejercicio de la docencia, mostrando interés por la misma, desde muy joven. Muestra de ello, fue el premio que hemos citado en el capítulo anterior. Tal galardón fue otorgado el año 1901 por una “Memoria sobre escuelas populares de música”, en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat*.

Ya en su libro, *Les Escoles Populars de Música*, se mostraba en contra de la instrucción musical que se impartía en su época. En dicha obra, se quejaba y criticaba la enseñanza mecánica del solfeo en las escuelas populares de música, ayudando a la formación de una “plaga de pianistas insoportables y de cantantes de romances sentimentales de cursi compostura” (López-Chavarri 1906: 33).

Por otro lado, en sus textos, preconizaba que la enseñanza musical española debía ponerse a nivel europeo. Según él, le correspondía superar el

aislamiento que imponía, la zarzuela. López–Chavarri aconsejaba el estudio de las grandes obras maestras y se manifestaba a favor de una renovación en los conservatorios (Blanquer 1971: 4).

Su labor pedagógica, como ya hemos comentado, principalmente, la realizó en el Conservatorio de Valencia. El 1 de octubre de 1910, ganó la cátedra de Estética e Historia de la Música en el citado conservatorio, de nueva creación. Dicho conservatorio pasó a depender del estado y, las enseñanzas fueron reconocidas de forma oficial. Así relata, esta provisión de puestos, la doctora Ana Fontestad Piles (2005: 361), en su tesis: *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879–1910)*:

... En el concurso para proveer las nuevas plazas de profesores numerarios, el aspirante debía presentar documentos que acreditaran su capacidad, méritos y servicios. Resultaron designados con carácter interino: Juan Colom Sales en declamación, Eduardo López–Chavarri Marco en estética e historia de la música y Vicente Ripollés Pérez en conjunto vocal e instrumental.

Gracias a su archivo personal, poseemos algunas páginas de los apuntes y programas que, posiblemente, utilizó en sus clases. Dentro del próximo capítulo 4, incluiremos dos de dichas páginas.

En 1912, empezó a impartir conjunto vocal e instrumental. Esta última materia la aprovechó para sostener y ampliar su orquesta con los alumnos de dicha clase. Con todos ellos, interpretó obras de Antonio Noguera Balaguer (*Palma de Mallorca, 1860–† 1904)²³⁸, como también de autores de épocas más lejanas, como J. S. Bach, Purcell, Wagner, Liadov, Wieniawski (Galbis 1997: 384–386), entre otros.

Eduardo López–Chavarri Andújar, en el artículo dedicado a la vida y obra de su padre (1984: 103), narra su relevancia en la formación de sus alumnos: “... “Demasiado libre para hacer escuela”, dijo de él Sopeña, sí que fue clave su magisterio en la cátedra de Historia y Estética en el Conservatorio valenciano para formar la sensibilidad de los Iturbi, Palau, etc, que de allí salieron...”.

²³⁸ Compositor que estudió la música popular en las Islas Baleares. Entre otras muchas obras, escribió, en notación musical, el *Canto de la Sibila*, que antes se había transmitido de oído. Publicó un estudio sobre la música popular mallorquina, con el título *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca*.

En dicho conservatorio, tuvo la oportunidad de enseñar y preparar a las nuevas generaciones de músicos, figurando entre sus alumnos más relevantes José Iturbi, Francisco Cuesta, Pedro Sosa López (*Requena, 1887–†1953)²³⁹, Leopoldo Querol Rosso (*Vinaroz, 1899–†Benicassim, 1985)²⁴⁰ o Leopoldo Magenti. Aunque de entre todos estos alumnos, mencionaremos los tres más relevantes, que fueron los que no perdieron la relación con nuestro músico a lo largo de sus vidas: Leopoldo Querol, José Iturbi y Joaquín Rodrigo. Éstos, serán objeto de comentario más abajo, donde será resumida su correspondencia, apartado 3.3. La singularidad de su epistolario. Los tres músicos anteriores, consiguieron convertirse en figuras musicales, y continuaron manteniendo el contacto con su antiguo profesor, que les tendió su apoyo en todo lo que estuvo en su mano.

A partir del 21 de septiembre de 1920, ocupó el cargo de Secretario del centro, siendo Amancio Amorós director, Francisco Peñarroja, vicedirector y, Juan Cortés, cajero. Tal y como indica en su tesis Elena Micó (2011: 257), a excepción del director, que cobraría 1000 pesetas anuales, el resto de cargos de la Junta Directiva, recibirían una gratificación de 500 pesetas anuales.

En el citado conservatorio permaneció hasta su jubilación, en 1941. En el anexo de esta tesis, punto 9.5.3.3., hemos incluido un artículo de *Las Provincias*, que relata dicho momento de su vida.

También realizó actividades pedagógicas en la Universidad de Valencia, como la impartición de cursos agregados de música, la presentación de algunas de sus obras y su contribución en varios conciertos.

3.2.4.5. Su cometido en las conferencias–concierto.

²³⁹ Fue compositor, profesor de música y trombonista. En sus inicios, estudió con Amancio Amorós, Francisco Peñarroja y Baltasar Martínez, ingresando, como infantilillo, en el coro del Real Colegio Seminario del *Corpus Christi* de Valencia. Posteriormente, estudió en el Conservatorio de Valencia con Salvador Giner Vidal. En 1920, se convirtió en catedrático y, más tarde, sería nombrado director del conservatorio.

²⁴⁰ Fue alumno del Conservatorio de Valencia, que se perfeccionó en París. Posteriormente, se convertiría en catedrático del Conservatorio Nacional de Música. Tuvo una gran actividad como concertista, con un repertorio de más de 2.000 obras. En 1966, recibió la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio.

Si en su labor como director, ya sea de orquesta como de coro, había una finalidad divulgativa y formativa, también, en este trabajo de intérprete–conferenciante, observamos esos mismos propósitos.

Fueron muchos los musicólogos y críticos que alabaron su función en esta materia, calificándolo como un gran especialista. Así, el musicólogo Vicente Galbis (1997: 387), ensalza sus cualidades: “... De sus charlas se solía resaltar su amenidad y elegancia como narrador a la vez que su vasta cultura y conocimientos de múltiples disciplinas le permitían abrir nuevas posibilidades en cada conferencia”.

Seguidamente, como ejemplo y muestra de su trabajo en esta materia, reproduciremos uno de los programas de sus conferencias en la Universidad de Valencia, junto a la crítica que recibió por parte del diario *Levante*:

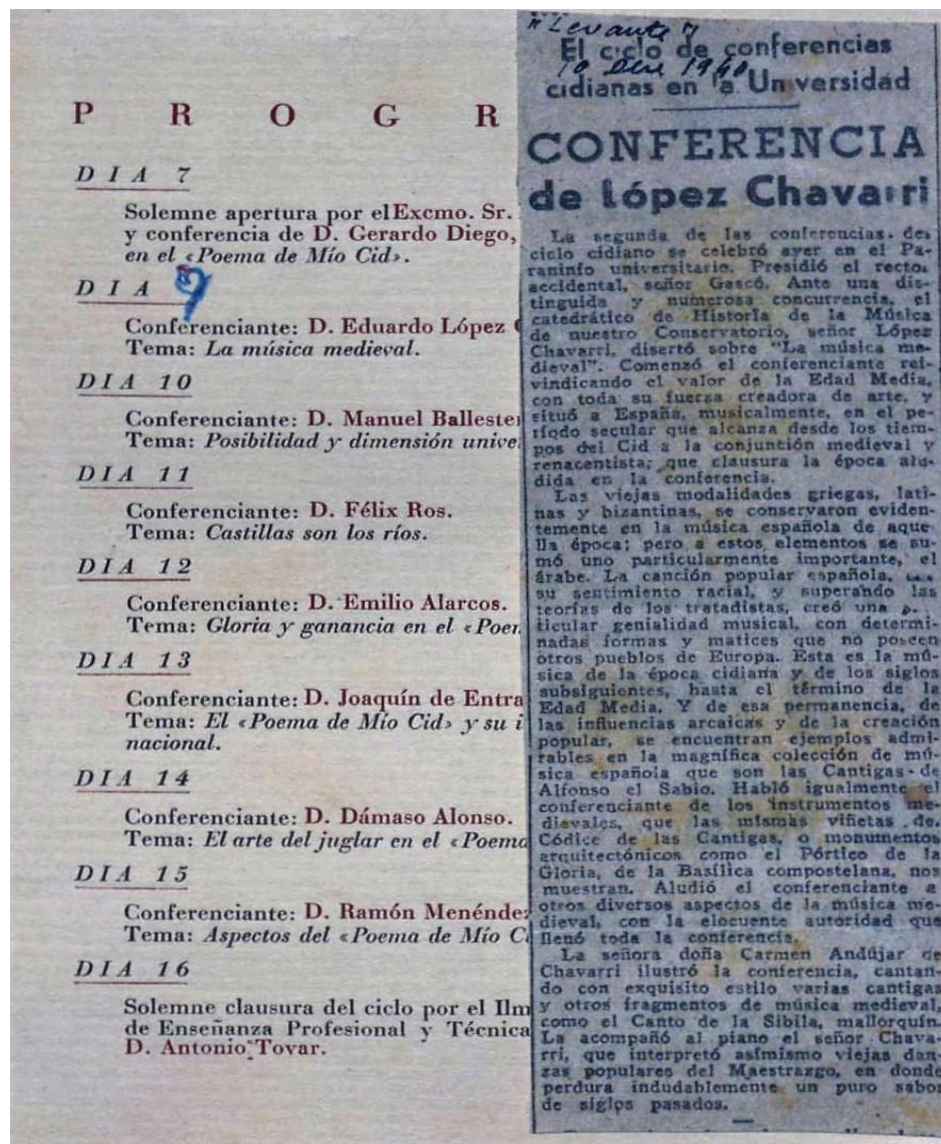


Fig. 22. Programa de la conferencia de López-Chavarrí en la Universidad de Valencia, junto a la crítica recibida.

Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarrí Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCH_C2_1940.

En el folleto incluido del CD de sus *Obras para piano*, que interpreta el pianista Ricardo J. Roca Padilla, también se indica la trascendencia de esta actividad, como medio de propagación:

... En su labor de difusión de la música valenciana y de la española tienen especial relevancia la multitud de conferencias que realizó a lo largo de toda su vida. Formuladas al estilo de conferencias-concierto en las que además de exponer el tema en cuestión lo ilustraba él directamente al piano como solista o acompañando a su mujer, la soprano Carmen Andújar, o dirigiendo la agrupación musical requerida al efecto. Este modelo le otorgó un gran reconocimiento y éxito, como lo demuestran sus numerosas actuaciones en Londres en los años 30.

En esta tarea siguió con su misión difusora, tanto en Valencia como en otras poblaciones, propagando diferentes compositores y sus creaciones. Y, como se ha dicho sobre su función en este campo, él no sólo trataba aspectos teóricos, sino que también ilustraba sus explicaciones dirigiendo orquestas, acompañando al piano a cantantes o tocando, también al piano, ejemplos musicales en esas charlas.

En el segundo capítulo de esta tesis vimos que, esta actividad como conferenciante, dio comienzo, en febrero de 1894, en el Ateneo Científico y Literario de Valencia. La conferencia trató sobre el compositor Grieg.

A partir del libro manuscrito, escrito por él mismo, “Vida de conferencias y conciertos de Eduardo López-Chavarri Marco”, logramos conocer un gran número de datos esenciales. Así pues, llegamos a saber que: “La primera conferencia–concierto por instigación del profesor de Literatura del Instituto de Secundaria de Valencia, D. Enrique Buxaderas, fue dada con ejemplos al piano en el Ateneo...”. Gracias a dicho texto, podemos entender y dar respuesta a muchos interrogantes, constituyendo un testimonio verídico de su trayectoria en el desarrollo de esta función. Dada la valía y trascendencia del anterior manual, será reproducido, casi íntegramente, dentro del apéndice documental del capítulo 9. Este manual, está localizado entre la documentación de su archivo personal conservada en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu con la signatura AELCHM_113. En él, están recortadas y pegadas las crónicas publicadas, de su labor en esta materia. Por tanto, se agrupan diversas notas, programas de conciertos y recortes de críticas periodísticas que, otros compañeros de profesión, realizaron sobre su trabajo en este tema.

Más tarde, continuó esta actividad en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. De este modo, en su correspondencia, los doctores Díaz y Galbis, relatan que sus primeras conferencias–concierto, se conocen gracias a diversas cartas de su amigo Arturo Cubells. A éstas siguieron, las realizadas en el Ateneo de Madrid, consistentes en un ciclo de conferencias con orquesta, en cuatro días de marzo de 1909 (Díaz y Galbis 1996: 34).

López-Chavarri, al igual que hizo con las orquestas que él dirigía, también, en esta materia, fue cambiando el repertorio musical que interpretaría.

Así, fue presentando diversas piezas que suponían innovaciones a principios de siglo, junto a autores de épocas más antiguas. En esos años, organizó veladas de cámara con la pianista Concha Asenjo, quien recibía partituras del violinista Pablo Sarasate, amigo de su familia. Algunos de los compositores que interpretaba la citada pianista eran: Schumann, Dvorak o Tchaikovsky, representando algo novedoso en el panorama camerístico valenciano. López-Chavarri comentaba las obras que luego ejecutaba Concha Asenjo delante de un público selecto. Esta información fue aportada por el propio López-Chavarri Marco, en su biografía sobre el músico valenciano Francisco Cuesta, que compiló y amplió López-Chavarri Andújar tras la muerte de su padre.

A partir de 1930, su faceta como intérprete al piano se perfeccionó integrando el dúo voz y piano, en el que acompañaba a su mujer, la soprano Carmen Andújar. Tuvieron una fructífera colaboración en forma de conciertos-conferencias, tanto en España como en el extranjero.

En nuestro país, con ella, realizaría las importantes conferencias-concierto celebradas en Mallorca, con motivo del Primer Festival Chopin. Este dato se conoce gracias a las cartas del director Juan María Thomás, uno de los organizadores de dicho evento, donde se muestra el aprecio que se le tenía al matrimonio Chavarri-Andújar. Muestra de ello, es la carta que le escribe tal director a Carmen Andújar, que hemos incluido dentro del capítulo 9, correspondiente al anexo. En ella, Juan María Thomás, transmite su preocupación por los avatares que le cuenta Carmen.

En ese año, 1930, este compositor mallorquín creó dicho festival. Entre 1931 y 1936, esta iniciativa musical contó con los más significativos compositores e intérpretes de principios del siglo XX. Fueron miembros de la organización, compositores de referencia polacos, españoles y mallorquines. Actuaron figuras relevantes e imprescindibles al abordar la interpretación de las obras de Chopin. El golpe de estado militar y la posterior dictadura de Franco significaron la desaparición de esta actividad musical de alcance internacional.

También en ese mismo año, fruto del prestigio alcanzado como dúo, canto-piano, el matrimonio fue invitado, por Fernando Rodríguez del Río, a la inauguración de la Asociación de Conciertos de la Revista *Ritmo*. A esto seguiría

una serie de actuaciones en el Ateneo Guipuzcoano²⁴¹ y en la Semana–Homenaje a José María Usandizaga Soraluze (*San Sebastián, 1887–†1915)²⁴². Esta información se conoce, nuevamente, gracias a la correspondencia de Juan Gorostidi, director del Orfeón Donostiarra²⁴³, y de Ramón Usandizaga, hermano del compositor homenajeado.

Todavía más significativa fue la serie de conciertos que, en 1931, ofrecieron en Inglaterra. Así, en la Sección de Música de la Facultad de Artes de Londres, ofrecieron un célebre recital. Las obras que abordarían serán las de grandes maestros de los siglos XVI y XVII, como Caccini y Sartorio, y dos tonadillas del autor español, del siglo XVIII, Sebastián Durón. Allí mismo, aprovecharon para estrenar sus *Canciones españolas para soprano y orquesta*. Carmen Andújar estuvo acompañada por la London Orchestra, dirigida por Ángel Grande. Incluso, brindaron, como propina, dos canciones de Manuel de Falla. Igualmente, actuaron en la Chamber Music Society²⁴⁴, en el *Granville Hall*, en la Sala de Conciertos de Bournemouth y en la BBC de Londres (Díaz y Galbis 1996: 35).

Confirma toda esta información, las cartas conservadas de José Subirá, experto en la tonadilla. En ellas, comunica a López–Chavarri una serie de consejos a tener en cuenta respecto a dicha forma musical. Dichas indicaciones, por otro lado, les valieron para preparar los importantes conciertos a los que acabamos de hacer referencia anteriormente (Díaz y Galbis 1996: 34–35).

²⁴¹ Surgió, como tantos otros ateneos españoles, a lo largo del último tercio del siglo XIX, concretamente, en 1870. Serían muchos, los donostiarras que participaron en su fundación, desarrollo y actividades, fundamentalmente, provenientes de la burguesía ilustrada y culta, cuyos orígenes se podrían remontar, a mediados del siglo XVIII.

²⁴² Fue compositor y pianista. Su estilo recoge, junto con la influencia de la escuela romántica francesa, rasgos del verismo italiano y el sustrato de las canciones populares. Es considerado, junto con Jesús Guridi, el padre de la ópera vasca. Se convertiría en una figura fundamental del nacionalismo musical vasco, siendo autor de formación y técnica eminentemente francesas.

²⁴³ Es una centenaria institución coral *amateur*, fundada en 1897, en San Sebastián. Cuenta en su haber con un gran palmarés de premios y galardones, que le avalan como una de las agrupaciones corales más importantes del mundo. Objetivos como “conservar y difundir el canto vascongado” y, una ejemplar filosofía de gestión, le permiten ser una entidad cultural de primer orden y reconocido prestigio.

²⁴⁴ Sus orígenes se remontan a la música victoriana en la década de 1870. La serie de conciertos que se siguen sucediendo tiene como objetivo, prolongar ese rico legado, trayendo, a la audiencia de Londres, lo mejor de la música de cámara clásica a precios asequibles.

Más tarde, en abril de 1932, se sabe que pronunció una conferencia en la Universidad de Valencia y, en 1935, en *Lo Rat Penat*, habló sobre “Evolución de la música valenciana”. Igualmente, Pedro Gómez-Ferrer, le expuso el proyecto de una conferencia donde se pudiera conjugar lo musical con lo literario. Vicente Galbis (1997: 388–389) ofrece, en el artículo sobre nuestro autor y las entidades culturales, diferentes datos relativos al repertorio interpretado en las conferencias–concierto:

Mientras que en la capital inglesa habló sobre el folklore musical español, pronto comenzó a pronunciar conferencias sobre el *Lied* en las principales ciudades españolas y en RNE...

... Sobre el repertorio de estas conferencias–concierto podemos tener una idea estudiando el programa que presentaron en el Conservatorio de Valencia en 1933 con el título “El lied en la historia musical”. En ella Chavarri distinguió cuidadosamente “lo popular” de “lo vulgar” y se dedicó al estudio de la canción solística en todas las épocas: Cantiga de Alfonso X, canciones del Renacimiento y Barroco, cancionística hebrea, obras de Pergolesi, Schubert, Schumann, Chopin, Falla, el propio Chavarri y Palau (Jopecor, 1933:44). En estas charlas sobre el Lied su dominio sobre el tema fue calificado así por la crítica: “... habla con la facilidad de quien domina la materia y con la convicción de quien expone su sincero credo estético” (Facundo, 1945: 31).

En estos conciertos era destacable la amplitud y variedad del repertorio que interpretaban. Este aspecto no era extraño, ya que, en diversas ocasiones, desarrollaron la historia del lied, como también la música de autores valencianos. Un ejemplo del repertorio que podían realizar era: Cantiga de Alfonso X, canciones de los siglos XV, XVI y XVII, canciones hebreas, y música vocal de Pergolesi, Schubert, Schumann, Falla, Chavarri y Palau.

Después de la guerra civil, nuestro autor no cesó en esta actividad con diversos temas en numerosas sociedades culturales: “El libro Musical”, en 1942 y, “El Humorismo en música”, en 1947, entre otras (Galbis 1997: 389–390).

Por otro lado, se sabe que Manuel de Falla, quedó impresionado por la interpretación que hizo el matrimonio Chavarri–Andújar de sus canciones, en su casa de Granada, llegando a decir que había sido una de las mejores que había oído el citado músico. Este hecho lo comentó con su discípulo Ernesto Halffter y, López-Chavarri también lo relató en uno de los artículos de *Estampas del camino y del lar: cincuenta años de periodista*. (Díaz y Galbis 1996: 35).

Los doctores Díaz y Galbis, también hallan documentos, recibidos de Frank Marshall, Frederic Lliurat y Manuel Massotti Escuder (*Valencia, 1890–

†Murcia, 1981)²⁴⁵, de la década de 1940, que atestiguan las actuaciones del matrimonio en Barcelona y Murcia.

De esta misma época y, gracias a la correspondencia del compositor de música religiosa Francisco Tito, se pudo conocer el propósito que consistía en la realización de una conferencia–concierto con su obra *Escenas Franciscanas*. Finalmente, este proyecto no se llevó a cabo (Díaz y Galbis 1996: 35).

También su hijo (López–Chavarri Andújar 1981: 10) menciona los diferentes espacios donde su padre realizó significativas tareas de divulgación, dándole especial importancia a su actividad como conferenciante:

En la cátedra de Historia de nuestro Conservatorio, en sus conferencias en la Universidad, en el Archivo Municipal, Sección Femenina, *El Micalet*, Círculo de Bellas Artes y un largo etcétera, que se amplió a conferencias con ilustraciones musicales en importantes salas de Madrid, Barcelona, San Sebastián, etcétera, la labor difusora de los pentagramas valencianos por parte del protagonista de esta publicación fue ejemplar, continua, intensa...

Sería en éste, su hijo, en el que se apoyaría en los últimos años para realizar las conferencias–concierto. En el capítulo 9. Anexos, hemos incluido un extracto que se publicó, en la Revista *Ritmo*, sobre una conferencia realizada en 1966, precisamente, sobre su repertorio pianístico.

3.2.4.6. Asesor musical.

A partir de 1943, desempeñó el cargo de asesor musical de la Sección Femenina y escribió muchas obras para esta institución que tenían estreno inmediato. Dicha sección fue constituida en 1934, como la rama femenina del partido político Falange Española, y se disolvió en 1977, tras la muerte del General Franco y la consiguiente reforma de su régimen. Fue dirigida, desde su constitución hasta su liquidación, por Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, hermana de José Antonio, el fundador de Falange. La Sección Femenina adoptó las figuras de Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús como modelos de conducta y símbolos de su acción.

²⁴⁵ En 1918, fue nombrado profesor del Conservatorio de Murcia y, en 1931, sería elegido director, como también lo fue de varias agrupaciones corales y orquestales, entre ellas, el Orfeón Murciano. Estuvo en posesión de varias condecoraciones y compuso numerosas obras.

Esta parcela de su actividad creativa fue fundamental, ya que estas piezas le hicieron conocido para un gran sector del público español. Y es que, en esa época, el mundo coral vivió un especial auge y esplendor. Aquí en Valencia, al igual que en otras partes de España, fueron apareciendo coros y orfeones como la Coral Polifónica Valentina, el Orfeón Universitario, o el Orfeón Navarro Reverter, entre otros muchos. Tampoco debemos olvidarnos de las corales infantiles, como fuente de futuros cantantes. El impulso de este movimiento coral permitió el estreno y la interpretación de muchas obras de autores valencianos como las de nuestro López-Chavarri, Manuel Palau, Joaquín Rodrigo, entre otros.

3.2.4.7. Transcriptor, armonizador, orquestador e instrumentador.

A estas diversas tareas, que hemos decidido agruparlas por la relación que existe entre ellas, nuestro compositor le dedicó mucho tiempo y esfuerzo.

El trabajo como transcriptor, lo realizaba principalmente con las partituras novedosas que recibía gracias a los envíos que efectuaban sus amigos y sus discípulos que vivían en el extranjero, como Leopoldo Querol y Joaquín Rodrigo. Éstas, las transcribía normalmente para ser leídas a cuatro manos.

No sólo realizó trabajos de transcriptor, sino también de armonizador, orquestador, instrumentador y revisor. Destaca su labor en todas estas materias, con canciones y danzas populares españolas y, especialmente, valencianas.

Del mismo modo, trabajó sobre la música de otros compositores, tanto españoles como extranjeros, encontrándose buena muestra de ello en el archivo depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. En el lado de los españoles, tenemos sus trabajos sobre las obras de: Francisco de la Torre (*c. 1460–†c.1504)²⁴⁶, Vicente Rodríguez, Juan de Navas, Sebastián Durón, Enrique Granados, José Hinojosa²⁴⁷, Francisco Tárrega Eixea (*Villareal, 1852–

²⁴⁶ Compositor del Renacimiento, que trabajó, primero, como cantor y maestro de capilla para, finalmente, ocupar el puesto de Deán de la Catedral de Sevilla.

²⁴⁷ Fue Maestro de Capilla del Real Colegio del *Corpus Christi* de Valencia, desde 1662 a 1673.

†Barcelona, 2009)²⁴⁸, Francisco Tito Pérez y Joaquín Turina. Aunque mucho más numerosa sería la relación de extranjeros como: Franz Behr, Piotr Ilich Chaikovsky, Leo Delibes, Charles François Gounod, Eduard Grieg, Joseph Haydn, Hoffman von Fallersleben, Conradino Kreutzer, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ole Olsen, Franz Otto, Oscar Schmidt, Robert Schumann, Igor Stravinsky, Jeroni Surita lo Vell, Richard Wagner, Carl Maria Weber, entre otros.

3.2.5. Vinculación a organismos culturales, distinciones y nombramientos.

Podemos analizar la relación de Eduardo López-Chavarri Marco con algunas sociedades a través del estudio que hacen los musicólogos Díaz y Galbis sobre el epistolario. Ello ha sido motivo de tratamiento, en el capítulo 2 de esta tesis: 2.3.3.2. Sociedades culturales valencianas relacionadas con López-Chavarri.

De la misma manera, en un artículo de Vicente Galbis (1997: 377–391), se proporcionan datos referentes al trato de nuestro autor con dichas entidades valencianas.

En dicho capítulo anterior, hemos comentado aspectos que tienen que ver con las sociedades culturales valencianas con las que López-Chavarri se relacionó, exponiendo el cometido realizado, por él, en las mismas.

En cambio, en este apartado, completaremos y centraremos dicha información nombrando también las diversas corporaciones en las que ocupó diferentes cargos, como también los nombramientos y condecoraciones que obtuvo.

Así mismo, lo expuesto anteriormente, se verá complementado en el capítulo 4. En él, al hablar de su archivo personal, podremos encontrar una serie

²⁴⁸ Compositor y guitarrista que estudió en el Conservatorio de Madrid. A finales de 1870, enseñaba guitarra, teniendo como alumnos a Emilio Pujol y Miguel Llobet y dio conciertos con regularidad. Virtuoso de su instrumento, era conocido como el *Sarasate de la guitarra*. Aparte de sus obras originales para guitarra, arregló piezas de otros autores para este instrumento, como algunas de Beethoven, Chopin, Mendelssohn y Malats. Como otros de sus contemporáneos españoles, tuvo interés en combinar la tendencia romántica, que prevalecía en la música clásica, con los elementos populares españoles.

de imágenes que acompañan algunos de los reconocimientos, homenajes, premios y nombramientos que guardó.

Todo esto, fue fruto de su trabajo incansable en multitud de disciplinas e iniciativas que desarrolló a lo largo de su vida. Y es que, Eduardo López–Chavarri Marco, perteneció, prácticamente, a todas las instituciones culturales con las que se relacionó, tanto nacionales como extranjeras. Así pues, formó parte de las que detallamos a continuación:

- Facultad de Artes de Londres.
- Socio de mérito del Orfeón Valenciano “El Micalet”, 1901.
- Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1908.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 1929.
- Director de Número del Centro de Cultura Valenciana, 1929.
- Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- Académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1940.
- Socio de Honor de la agrupación de Amigos de la Música, de la sección de cultura de la casa de los obreros de San Vicente Ferrer de Valencia. 1943.
- Sociedad Folclórica de Méjico, 1944.
- Profesor honorario del Instituto Musical Giner, 1956.
- Caballero del Santo Cáliz, 1959.
- Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1969).
- Miembro de Honor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

En sus cartas, se han encontrado referencias acerca del mundo de la composición, aunque no de sus obras, como en una de Manuel Palau, en 1939, donde le dice que ya son miembros de la Sociedad General de Autores y Editores²⁴⁹.

²⁴⁹ Es una sociedad privada reconocida legalmente como de gestión colectiva, dedicada a la gestión de los derechos de autor de sus socios, entre los que se cuentan toda clase de artistas y empresarios del negocio de la cultura. Así mismo, gestiona el cobro y la distribución de los derechos de autor de los creadores y, a la vez, vela por los intereses de los editores. Su sede se encuentra en el Palacio Longoria, de Madrid.

Igualmente, formó parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas²⁵⁰, fue jurado de la formación de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo²⁵¹, presidente de Amigos de la Música y director de número del Centro de Cultura Valenciana.

Recibió varias distinciones:

- Cruz Roja del Mérito Militar en Campaña, 1909.
- Periodista de Honor, en 1957.
- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia, en 1958.
- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia.
- *Lo Rat Penat* le concedió, a título póstumo, la Medalla de su Centenario.
- En 1967, recibió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio por su labor en pro de la cultura.

Seguidamente, reproducimos esta gran noticia, que puede ser consultada en la *web* de *Valenpedia*²⁵², junto al programa del concierto que se celebró. Este último, ha sido extraído del archivo personal de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

López-Chavarri ha recibido la Gran Cruz de Alfonso X de manos del ministro Manuel Fraga. El acto en honor del veterano compositor y redactor de *Las Provincias* se celebró con un concierto homenaje de la Orquesta de Radiotelevisión Española, dirigida por Enrique García Asensio y con Leopoldo Querol como solista al piano, ambos también valencianos.

²⁵⁰ Es la mayor institución pública dedicada a la investigación en España y la tercera de Europa. Adscrita al Ministerio de Economía y Competitividad de España, su objetivo fundamental es desarrollar y promover investigaciones en beneficio del progreso científico y tecnológico, para lo cual está abierta a la colaboración con entidades españolas y extranjeras. Tiene carácter multidisciplinar y realiza investigaciones avanzadas en todas las áreas científicas.

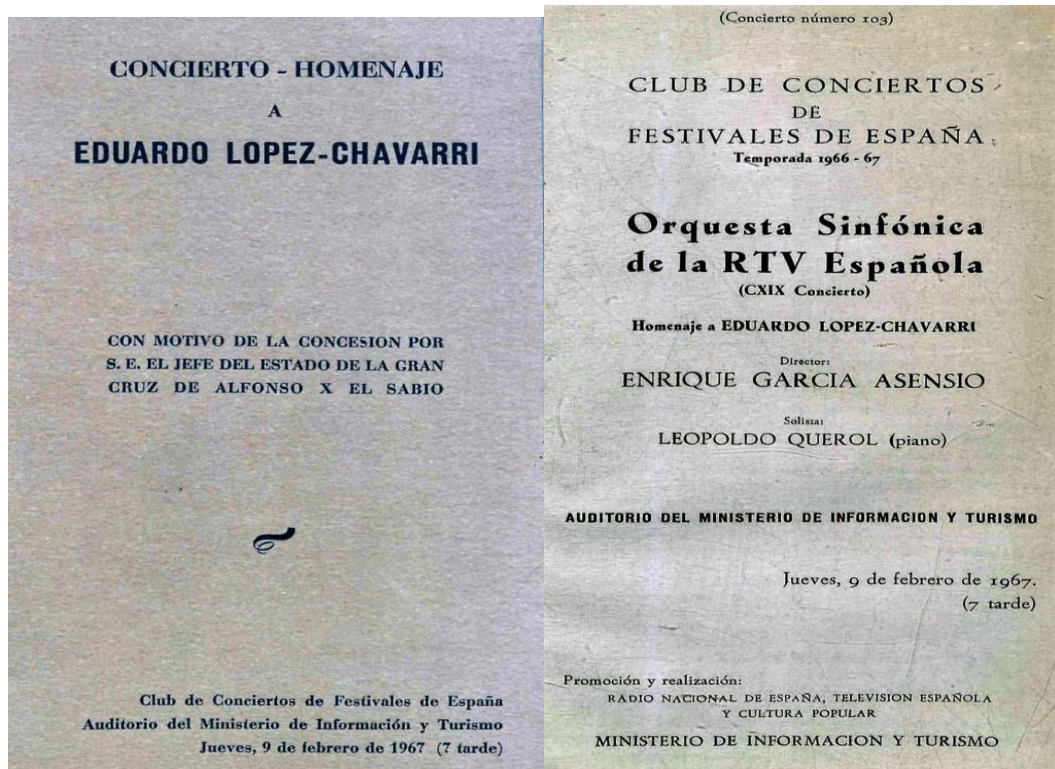
²⁵¹ Fundada, como el teatro, en 1847, es la orquesta más antigua que todavía permanece activa en España. El primer director titular fue Marià Obiols. Desde entonces, ha actuado de forma continuada en todas las temporadas del Liceo. A Marià Obiols le siguieron, entre otros, Eugeni M. Marco y Uwe Mund. En 1999, asumió el cargo Bertrand de Billy, que inició las audiciones internas y el trabajo sinfónico, como complemento de la clásica actividad operística. Desde septiembre de 2012, el director es Josep Pons.

²⁵² Disponible en: http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1967/eduardo_lopez_chavarri_recibe_la_gran_cruz_de_alfonso_x



Fig. 23. Manuel Fraga felicita a Eduardo López Chavarri tras la entrega de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Fuente: *Las Provincias*²⁵³.



²⁵³ Imagen recabada de: http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1967/eduardo_lopez_chavarri_recibe_la_gran_cruz_de_alfonso_x

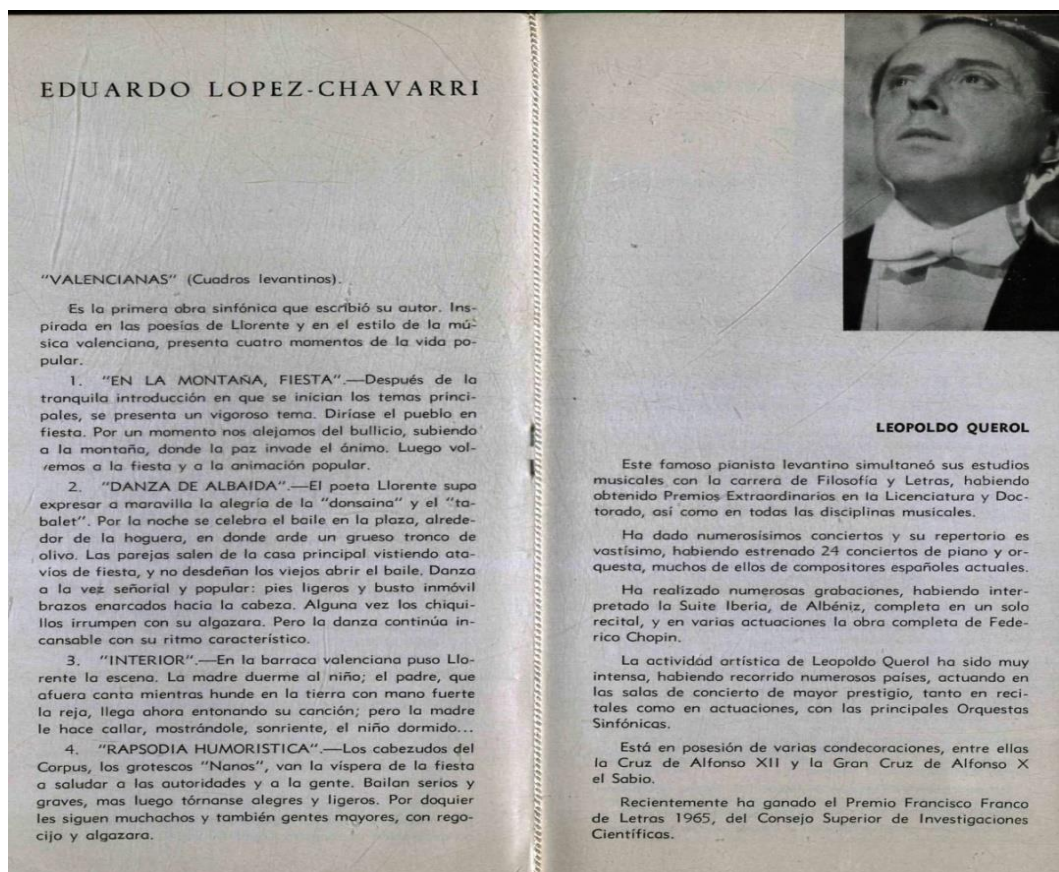


Fig. 24, 25 y 26. Programa del Concierto-Homenaje con motivo de la entrega de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCHM_C13.

Nuestro compositor, recibió numerosas felicitaciones de cada nombramiento y distinción otorgada. Las mismas, le llegaban desde muy diferentes estamentos, lo cual nos hace pensar en la trascendencia e importancia que alcanzó su personalidad.

Así, en 1957, José Barberá, como Presidente de la Asociación de la Prensa Valenciana, le felicita por su nombramiento como jurado de los premios de composición de la Fundación Juan March²⁵⁴.

El Ayuntamiento de Valencia le dedicó una plaza (Díaz y Galbis 1996: 40) y, en 1968, fue nombrado hijo predilecto de la ciudad de Valencia.

²⁵⁴ Fue creada, en 1955, desarrollando actividades filantrópicas en el campo de la cultura humanística y científica. Esta fundación, se creó para promover la ciencia y la cultura.

Por otro lado, el Conservatorio de Valencia, después de la muerte de Eduardo López-Chavarri Marco, comenzó a celebrar de forma anual, a modo de homenaje póstumo, por su gran contribución personal y docente, el “Concurso Nacional de Interpretación Musical Eduardo López-Chavarri”. En el anexo de esta tesis, capítulo 9, hallamos un anuncio de dicho concurso que se publicitaba en la Revista *Ritmo*. Como ya hemos comentado anteriormente, dicho concurso fue muy importante porque contribuía a la difusión de su obra, ya que en cada edición, debían tocarse obras suyas. Se creó gracias al Círculo Medina de la Sociedad Filarmónica, y contó con destacados miembros en el jurado.

Además, en el año 2001, se inauguró un busto realizado por el escultor José Gozalvo Vives (*Mora de Rubielos, 1929–†Valencia, 2010), que está expuesto en el vestíbulo del Palau de la Música de Valencia.

Al mismo tiempo, la sociedad valenciana distinguió el alcance de su personalidad por medio de ofrendas desde diversas entidades e instituciones culturales, entre las cuales, destacamos:

- la Sociedad Coral *El Micalet*, en 1956,
- el Instituto “Óscar Esplá” de Alicante, en 1963,
- la Sociedad Filarmónica de Valencia, en 1971 y
- la Sociedad *Lo Rat Penat*, en 1992.

3.3. La singularidad de su epistolario.

Tal y como hemos narrado anteriormente, Eduardo López-Chavarri Andújar, ejerció una gran labor como promotor del legado de su padre. Es por ello que intentó realizar un estudio sobre el epistolario del mismo, que había sido ya empezado, en un primer momento, por Francisco José León Tello (*Bujalance, 1924)²⁵⁵. Este musicólogo tenía una relación muy estrecha con la familia López-Chavarri y comenzó una clasificación de materiales con la finalidad de escribir un

²⁵⁵ Su labor musicológica se halla vinculada a la obra de nuestros compositores, especialmente, a la de Manuel Palau. De 1971 a 1973, fue catedrático de Estética de la Universidad Complutense, después de haber sido catedrático de Historia de la Música y director del Conservatorio de Valencia y de la Sección de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo.

complejo estudio que se hubiera podido denominar “López-Chavarri en la cultura valenciana de su tiempo”. El proyecto se interrumpió por el traslado de éste al Conservatorio de Madrid. No obstante, debemos decir que, fueron muchos los críticos, intérpretes y musicólogos: Collet, Sopena, Millet, Blanquer, Doménech, Badenes, Seguí., que destacaron la trascendencia de nuestro compositor en la vida valenciana (López-Chavarri Andújar 1992: 59). Finalmente, su hijo sólo pudo centrarse en la anotación y transcripción de las cartas de José Iturbi, aunque siempre reivindicó la valía de la documentación que acumuló su padre (López-Chavarri Andújar 1984: 103).

... Alguna vez habrá que editar el caudaloso epistolario de nuestro compositor con artistas eminentes, en los que humor, simpatía y multitud de datos inéditos desfilan en estas carpetas que contienen cartas de Rusiñol, Arbós, Usandizaga, Casals, Wanda Landowska, Chapí, y un larguísimo etcétera que incluye dibujos, caricaturas, etc., hasta con una rara, inusual colección de platos de cerámica de Manises, autógrafos de Granados, José María Franco, Arbós, etc.

Tuvieron que pasar unos años hasta que el Área de Música del IVAECM (Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música)²⁵⁶, llevó a cabo una serie de publicaciones. Entre las mismas, se encargó la edición del epistolario a los musicólogos Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. Dichos autores, llegaron a contabilizar más de 4.000 cartas que, después de realizar una necesaria selección, se llegó a la cifra definitiva de ochocientas cincuenta cartas (Díaz y Galbis 1996: 12–13), publicadas en dos volúmenes. Aún así, se sabe que la primera cifra, más de 4.000, no es la totalidad de la documentación epistolar de Eduardo López-Chavarri Marco. Las razones pueden ser variadas, sin embargo, se cree que una parte de dicha documentación epistolar fue perdida a causa de la riada de 1957 y, otra parte, quizás se encuentre entre libros, revistas, partituras...

En esos volúmenes, aparece exclusivamente la correspondencia que recibía López-Chavarri. Se podían conocer las actividades más relevantes de un buen número de personalidades del mundo de la cultura en general, con quienes se

²⁵⁶ Se creó mediante la Ley de la Generalitat Valenciana 9/1986, de 30 de diciembre, configurándose como una Entidad de Derecho Público sujeta a la Generalitat Valenciana con personalidad jurídica propia y con autonomía económica y administrativa para la realización de sus fines. Constituye el objeto del IVAECM el desarrollo de la política cultural de la Generalitat Valenciana en el campo de las artes escénicas y de la música.

carteaba nuestro músico. Dichas actividades tenían un carácter multidisciplinar, no sólo se limitaban al ámbito musical.

En este apartado, resumiremos los datos expuestos en los mencionados volúmenes para clarificar más, si cabe, ciertos aspectos que, quizás, no han sido tratados con profundidad en su perfil biográfico y laboral.

Su mente tan abierta y emprendedora le permitió entablar amistad con algunos de los nombres más eminentes de la música española: Manuel de Falla, José Iturbi, Manuel Palau, Leopoldo Querol, Joaquín Rodrigo, Pau Casals, Joaquín Nin, Ricardo Viñes..., aunque también con personalidades tan importantes como los musicólogos Felipe Pedrell, Henri Collet, José Subirá y Rafael Mitjana Gordón (*Málaga, 1869–†Estocolmo, 1929)²⁵⁷, además del mismo Maurice Ravel, entre otros.

Así, en su correspondencia, encontramos una buena muestra de la visión profunda de la evolución de las artes durante gran parte del siglo XX. En este sentido, los autores del estudio, han podido seguir y completar datos importantísimos que aclaran y amplían la información referente a su biografía, aunque, por supuesto, contrastándola con otras fuentes secundarias existentes. Por eso, éste, como otros epistolarios, es de suma trascendencia, fundamentalmente, por dos razones:

1. porque constituye una fuente primaria que nos ofrece una documentación directa, al observar la espontaneidad y confianza entre los dialogantes y,
2. por la gran cantidad de datos que nos proporciona sobre aspectos de su biografía, tanto personal como profesional de López-Chavarri, como también por las numerosas noticias que aparecen sobre sus diversos corresponsales.

²⁵⁷ Era musicólogo, crítico musical, compositor y diplomático que cursó estudios musicales en su ciudad natal, con Eduardo Ocón Rivas. En Madrid, continuó con Felipe Pedrell y, en París, con Saint-Saëns. Tras licenciarse en Derecho, ejerció como diplomático en diferentes países. En 1895, publicó su primera monografía: *Sobre Juan del Encina, músico y poeta*, resultado de sus investigaciones en el archivo de la Catedral malacitana. Mitjana es conocido por haber encontrado en la Biblioteca de la Universidad de Upsala (Suecia), el denominado *Cancionero de Upsala*, una colección de 56 canciones de diversos compositores españoles de los siglos XV y XVI, publicada por Scotto, en Venecia, en 1556.

Los doctores Díaz y Galbis (1996: 15) señalan la trascendencia de la correspondencia porque, a través de la misma, podemos llegar a conocer a los remitentes y también el punto de vista de nuestro autor:

... la variedad de personas que le escribe nos sirve para contrastar la posición de Chavarri respecto a una gran diversidad de temas o, lo que no es menos interesante, las diferentes visiones que cada corresponsal tiene sobre su actitud ante un asunto determinado.

... el hombre que aparece reflejado en estas cartas destaca por su amplia cultura y, sobre todo, por su talante dialogante. Su gran sentido del humor es elogiado muchas veces por alguno de sus corresponsales más ilustres.

Así mismo, podemos tener una idea clara del éxito y la difusión de su obra ya que, en sus páginas, se explican y comentan muchas de sus obras, como *Acuarelas Valencianas* (Díaz y Galbis 1996: 23).

3.3.1. Testimonios de sus remitentes.

En este subapartado, nos vamos a centrar en la información que se recoge en las páginas que van desde la 40 a la 54, del primer volumen de la *Correspondencia* de nuestro autor.

Debido fundamentalmente a su carácter polifacético, Eduardo López-Chavarri Marco, estableció relación con infinidad de personajes de muy diversa índole con los que colaboró, recíprocamente, en muchos casos.

Respecto a esos corresponsales, los autores del estudio, procedieron a su clasificación en cuatro apartados, según la profesión de los remitentes, en una sección los músicos y, en otra, los que no lo eran, la ubicación geográfica y la historia de la música valenciana. Dada la importancia de estas cuatro partes analizadas, las resumimos, a continuación:

3.3.1.1. Músicos.

Las figuras que escriben a Eduardo López Chavarri Marco, son los que:

- comentan aspectos de sus propias obras, siendo el caso de Ricardo Lamote de Grignon Ribas y Antonio Noguera Balaguer;
- aportan datos sobre su difusión. Por ejemplo, en 1931, Joaquín Turina, a través de sus cartas, nos guía acerca del recorrido de sus obras. Así mismo,

Enrique Granados, a principios de siglo, narra cómo evolucionan las representaciones de su ópera *María del Carmen* en Barcelona y Valencia; - también aparecen reflejados los músicos especializados en un campo, aunque interesados por cuestiones innovadoras en otro ámbito. Por un lado, tenemos a los intérpretes-compositores: Joaquín Nin, Gaspar Cassadó, Joan Manén y Jaime Mas Porcel (*Palma, 1909-†Alicante, 1993)²⁵⁸. Y, por otro lado, a investigadores-compositores como sucede con Henri Collet. Además, se cuenta en sus cartas, cómo el director Rafael Benedito Vives (*Valencia, 1885-†1963)²⁵⁹ se ocupa de armonizar cantos populares.

Es destacable, dentro de este subapartado, la abundancia de referencias que hacen, diversos compositores, a la figura de Manuel de Falla, más que los datos que éste mismo aporta. En este grupo, contamos con las narraciones de Eduardo Torres, Juan Gisbert Padró (*Barcelona, 1884-†1974) y Segismundo Romero Mejías (*Granada, 1886-†Castilleja de la Cuesta, 1974)²⁶⁰. En el caso de Juan Gisbert, sabemos que fueron grandes amigos, por la correspondencia que se conserva en el Archivo Manuel de Falla, contándose con más de 180 cartas y tarjetas postales de Gisbert al músico.

Por otra parte, abundan los datos que Joaquín Rodrigo narra a su antiguo maestro López-Chavarri. Así, se pueden observar cuestiones sobre su biografía y

²⁵⁸ Fue compositor, pianista, clavicembalista, organista y pedagogo. Estudió en Madrid y en París. Simultáneamente, estudió clave con Wanda Landowska. Tuvo una intensa actividad concertística y pedagógica, desarrollándola por España y por Europa. Era un gran colaborador de la *Capella Clàssica* de Mallorca y, tal vez, el artista que más conoció y admiró a Juan María Thomás. Tiene grabaciones discográficas para piano, órgano y clave.

²⁵⁹ Fue compositor, director y pedagogo, que estuvo convencido del valor pedagógico y cultural de la música. Intentó que la música llegara al pueblo, formando pequeñas colectividades corales en escuelas privadas y entre el personal de algunas empresas industriales, así como una orquesta de alumnos del conservatorio, para suplir la falta de una clase de Conjunto Instrumental, que no existía. Creó la orquesta de Amigos de la Música y la Masa Coral de Madrid. Al frente de ambas entidades, realizó un gran número de conciertos por el territorio español, interpretando obras de todas las épocas y escuelas, además de estrenar gran número de composiciones de autores españoles.

²⁶⁰ Famoso violonchelista en su tiempo. Fundó, en 1924, junto a Manuel de Falla y Eduardo Torres, la Orquesta Bética.

trayectoria profesional entre 1928 y 1939, sus primeros éxitos, su ayuda a los compositores noveles y su labor compositiva.

En definitiva, la música valenciana se evidencia en varias de las cartas recibidas por López-Chavarri. Precisamente, en 1944, José Moreno Gans (*Alghemesí, 1897-† La Coruña, 1976)²⁶¹, habla sobre sus obras para voz. En 1946, Vicente Asencio, conversa acerca de su obra dedicada a Falla y, el trabajo de Luís Sánchez Fernández (*Valencia, 1907-†Málaga, 1957)²⁶², también está presente entre 1948 y 1950. Por último, Eduardo Torres ofrece datos acerca de su función como promotor de la Orquesta Sinfónica de Sevilla, integrante de la Junta Nacional de Música o profesor del Conservatorio de la capital andaluza (Díaz y Galbis 1996: 41-42).

Eduardo López-Chavarri Marco mantuvo contacto con destacadas personalidades de todos los ámbitos y también, en el caso de los **intérpretes**, no sólo los nacionales sino, también intérpretes internacionales. Muchos de éstos, ejecutaron obras suyas. Esta muestra, refleja las inquietudes de diferentes personalidades e instituciones de varios ámbitos, y nos ayuda a entender mejor la cultura de toda la época en la que vivió nuestro autor.

En este sentido, la consulta del epistolario, proporciona información transcendental. Diferentes intérpretes, como Pilar Bayona López de Anso (*Zaragoza, 1897-†1979)²⁶³ o pedagogos como Frank Marshall, valoran sus piezas para piano y orquesta, y las recomiendan a sus alumnas Rosa María

²⁶¹ Considerado uno de los mejores compositores valencianos de la Generación del 27. Comenzó estudios de música en Alghemesí, para continuarlos en Madrid, donde estudió con Conrado del Campo. Obtuvo el *Premio Nacional de Música*, en 1928 y en 1943. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo becó, en 1933, para ampliar estudios en Viena, Berlín y París. Conoció a Maurice Ravel, Paul Hindemith, Ottorino Respighi, Alfredo Casella y Pau Casals. También trabajó en Radio Madrid.

²⁶² Era compositor y médico, miembro del llamado *Grupo de los Jóvenes*, junto a Vicente Asencio, Vicente Garcés, Ricardo Olmos y Emilio Valdés. Dicho grupo, fue creado para renovar el panorama musical y cultural de la ciudad, con un marcado acento nacionalista. Fue, en su madurez, secretario de la Orquesta Sinfónica de Málaga y miembro de la Asociación Española de Escritores Médicos.

²⁶³ Comenzó, en 1912, su carrera de concertista y, paralelamente, su amistad con compositores y músicos de aquel tiempo. Actuó con grandes directores y realizó giras por Alemania, Francia, Portugal y Marruecos. Con un espíritu siempre joven, estrenó obras de sus contemporáneos. Fue profesora del conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y, más tarde, encargada de las clases de virtuosismo del Conservatorio de Zaragoza.

Kucharski (*Barcelona, 1929–†Madrid, 2006)²⁶⁴ y Alicia de Larrocha de la Calle (*Barcelona, 1923–†2009)²⁶⁵. Resulta también interesante el contenido de las epístolas de Marisa Robles (*1937)²⁶⁶, la intérprete a la que dedicó y estrenó la obra para arpa y orquesta, que escribió en 1956 (Díaz y Galbis 1996: 21).

Dentro de esa documentación epistolar, se puede observar que hay un gran grupo de pianistas que le escriben. Entre ellos, citamos a: Joaquín Malats Miarons (*Sant Andreu de Palomar, 1872–†Barcelona, 1912)²⁶⁷, Ricardo Viñes, a través de las cartas de Joaquín Rodrigo, Joaquín Nin, Leopoldo Querol, José Iturbi y, su hermana, Amparo Iturbi Bágüena (*Valencia, 1898–†Beverly Hills, 1969)²⁶⁸, entre otros. Con esta última, estableció una relación muy estrecha y así, podemos ver que ella, en las cartas que le envía a López-Chavarri, siempre se despide, como “La Chiqueta, Amparito”.

Todos los anteriores intérpretes, le cuentan detalles acerca del repertorio que ejecutan, los conciertos o las giras que desarrollan... Por indicar un ejemplo, seguidamente, reproduciremos una de las cartas de José Iturbi a López-Chavarri. En ésta, el primero le cuenta cómo le fue la audición de piano que realizó en casa

²⁶⁴ Comenzó a estudiar piano a los seis años. Después de pasar por la Academia Marshall, amplió su formación en Madrid, París, y Saarbrücken. A lo largo de su vida, actuó en muchas ciudades, como concertista y solista de las mejores orquestas. Fue la primera pianista invitada a participar en los festivales Chopin de Mallorca. Fue catedrática de piano en el Conservatorio de Córdoba. Más tarde, se estableció en Madrid, donde ocupó la cátedra de piano de la *Escuela Superior de Canto*, compaginándolo con la impartición de cursos de técnica e interpretación pianística en varios países.

²⁶⁵ Fue la pianista española de mayor proyección internacional, y una de las mejores intérpretes de piano del siglo XX, especialmente en composiciones de Mozart y del repertorio español. Obtuvo numerosos premios y reconocimientos por su carrera artística. Interpretó su primer concierto con seis años, en la Exposición Universal de Barcelona de 1929 y, a los once, participó en su primer concierto oficial, con la Orquesta Sinfónica de Madrid. En 1954, al protagonizar una gira por Estados Unidos, con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, invitada por Alfred Wallenstein, es cuando empieza su reconocimiento internacional por su impecable técnica al piano.

²⁶⁶ Estudió con la arpista Luisa Menárguez en el conservatorio de Madrid. En 1971, se convirtió en profesora del Royal College of Music. Ha realizado numerosas grabaciones.

²⁶⁷ Era pianista y compositor que estudió en el conservatorio de Barcelona. Amplió estudios en París. Actuó por España, Francia y Portugal. Estrenó gran parte de la obra de Isaac Albéniz: *Iberia*. Como compositor, escribió diferentes obras para piano, orquesta y música de cámara.

²⁶⁸ Hermana de José Iturbi, que acompañó a éste por América y, más tarde, en giras conjuntas por Europa. Debutó, en Barcelona, con 15 años. En 1925, dio su primer concierto importante en el extranjero, en la Sala *Gaveau* de París. También actuó como pianista acompañante de la soprano catalana María Barrientos. Los dos hermanos ganaron fama por sus dúos de piano.

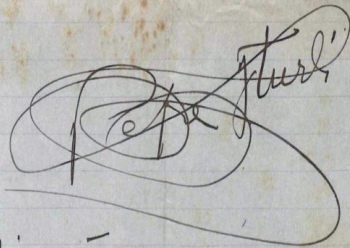
de Wanda Landowska. Observaremos que, al igual que su hermana, José Iturbi, también firmará las mismas como Pepe, nombre más familiar de José.

Paris - 2-3-1911.

Queridísimo D. Eduardo:
!!! Pasmore --- !!! !!! Alegras --- !!!
!! La incomparable e inabundable
artista Wanda Landowska, clave-
cinista y pianista de fama mundial
se ha ofrecido dar cuatro lecciones
mensuales al grandísimo, fatatato
pianístico Pepe Iturbi!!! ¿Eh? ¿Eh? ¿Eh?
¿Le parece? Ayer fuimos por terce-
ra vez a su casa, y nos recibió
muy amablemente en un despacho; estu-
vimos hablando de que profesor
quería, y de la cantidad que me da
la Diputación; al decirle esto, me
dijo que su señora había pagado 40
francos por una hora de lección
y que, con 2000 ftes, tenía su-
ficiente para poder vivir; pe-
ro nada más. Luego volvió el Sr.
Landowska y nos hizo tocar
una pieza (el Puerto de la Jérica)
y me dijo que le gustaba mucho
más la interpretación ahora que
cuando toqué ante ella en Valen-
cia. Después me hizo tocar tam-
bién la segunda fuga de Bach
y el tercer preludio del mismo
Bach y le gustó mucho (pero algo

de inmediato) y luego de todo esto me dijo que me daría una lección semanal y que ahora se marcha a hacer una tournee por Alemania diez días pero que en cuanto vuelva me daré ya lección. También me preguntó por V. y le dije que me gustó y me deseo verle al momento pero que no ha podido ser. Se dijo que me adelantaría a lo mandaría V. a ella. Dime que compré el clavier de tem- per- de bach, pero me la edición Peters (que es la que tiene mi hermana) si no la edición Stein- gräber; el primero y segundo volu- menes. Bueno; y luego de separarme yo de todo esto y verlo en perspectiva días; está a quien lo debo es a D. Eduardo L. Chavarri. (ahora no voy V. a hacerme quedar embustero, pero muy bien sabe que la presenta- ción y la recomendación la debo a V.) Ahora quiero su opinión acerca de mi plan de estudio; ¿le parece que luego algún profesor aporte o me quede siempre en esta señora? En el conservatorio no puedo entrar pues fume y me dijeron que no podían admitirme pues estaba ya empesado el curso,

ahora bien, si V. cree que por recomendación de Graue- dos y del embajador Jole Esposito en París, para el que ya le he pedido una recomen- dación al Obispo, pues son in- timos amigos, puedo entrar en dicho centro, ¿no le parece el que siempre sería mejor? Estudie el problema, y contesteme pronto y el mismo tiempo dígame cuándo viene el maestro Grauedos y cómo va mi hermana en el piano y entre tanto mande mande de mi affres dibujos y adornos.



Mis señas:
 José Iturbi Bagues
 Boulevard Rochechouart - 57-bis.
 Paris.
 Escribame pronto.

Fig. 27 y 28. Carta de José Iturbi a López-Chavarri.
 Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCH_CR_949.

Por medio de las propias cartas que, todos ellos, envían a nuestro autor, o de otras personalidades que les conocieron, se puede observar la evolución biográfica de los citados pianistas. Al mismo tiempo, nos hacemos una idea de la difusión de la música española que, los mismos, tuvieron la oportunidad de desarrollar en el extranjero. Algunos de estos pianistas, informan de funciones que

no son las puramente pianísticas. Muestra de ello, es la carta que Wanda Landowska escribe sobre el proyecto de la realización de un curso de música antigua en Barcelona. O también el éxito de José Iturbi como director en Norteamérica y, los trabajos de Leopoldo Querol en Radio Nacional de España.

En las cartas, queda de manifiesto la labor realizada por dos importantes clavecinistas. Una de ellas, es su amiga Wanda Landowska, que le informa de la difusión de la música de Bach. La otra, es Amparo Garrigues Cotanda (*Valencia, 1903–†1945)²⁶⁹, valenciana y alumna de la anterior, que le relata su aprendizaje en la capital francesa y sus primeros conciertos.

Los guitarristas se centran en los repertorios elegidos, las giras realizadas y la petición a López-Chavarri de nuevas composiciones guitarrísticas. Es remarcable que le escriban los más destacados del panorama español del siglo XX. En este sentido, citamos a Miguel Llobet Solés (*Barcelona, 1878–†1938)²⁷⁰ y Emilio Pujol Vilarrubí (*Granadella, 1886–†Barcelona, 1980)²⁷¹, que le comentan aspectos relacionados con la musicología. Por otro lado, Andrés Segovia Torres (*Linares, 1893–†Madrid, 1987)²⁷², proporciona datos sobre su biografía, de 1920 a 1930 y su contribución a la guitarra. Por último, Narciso

²⁶⁹ Tuvo como profesores de piano a José Iturbi y, después a Leopoldo Querol, ampliando estudios con Wanda Landowska y Ricardo Viñes. Compaginó su actividad concertística por Europa con el ejercicio de la docencia en el conservatorio de Valencia, donde fue catedrática de piano. Dio recitales por toda Europa y realizó interesantes estudios musicológicos sobre la literatura clavecinística de los compositores españoles.

²⁷⁰ Guitarrista y compositor, maestro de Andrés Segovia. A Llobet se le reconoce como un gran virtuoso de la guitarra. Realizó numerosas giras de conciertos por Europa y América. Recientemente, su música empieza a volver a tenerse en consideración gracias a la difusión parte de guitarristas actuales.

²⁷¹ Fue guitarrista clásico, compositor y musicólogo. Empezó sus estudios con Tárrega en el conservatorio de Barcelona. Durante la guerra civil española vivió en París, con su íntimo amigo Joaquín Rodrigo. Se esforzó por resolver de antemano todos los problemas que pueden surgir como consecuencia de los diversos elementos que contribuyen a la ejecución de una obra: instrumento, manos y espíritu.

²⁷² Considerado el padre del movimiento moderno de la guitarra clásica. Muchos estudiosos creen que, sin los esfuerzos de Segovia, y pese a la noble historia de dicho instrumento (derivado a su vez de la vihuela), la guitarra seguiría estando considerada como un instrumento meramente popular. Realizó aportaciones importantes a la técnica del instrumento, como mantener el pulgar de la mano izquierda bajo el mástil en lugar de doblarlo alrededor del mismo, ya que con ello se lograba extender el alcance de los otros cuatro dedos y se podía pisar cualquier cuerda.

García Yepes (*Lorca, 1927–†Murcia, 1997)²⁷³ es otro de los grandes guitarristas, que entabla relación con nuestro compositor.

Respecto a los violonchelistas que le escriben, se encuentran Gaspar Cassadó y, especialmente, Pau Casals, que le comenta acerca de sus giras en Europa y Estados Unidos a principios de siglo.

En el campo de los violinistas, predominan las cartas de Joan Manén, que comenta sus exitosas giras, como su repertorio más habitual, de 1912 a 1955. Así mismo, en las epístolas de Telmo Vela de Lafuente (*Crevillente, 1889–1979)²⁷⁴ podemos hacernos una idea de la evolución de su trayectoria profesional.

Hay dos cantantes que también estuvieron presentes en su correspondencia. Se trata de Francisco Viñas Dordal (*Moyá, 1863–†Barcelona, 1933)²⁷⁵, con el que trató temas relacionados con el repertorio de Wagner y, Giacomo Lauri-Volpi (*Lanuvio, 1892–†Burjasot, 1979)²⁷⁶, cantante italiano dedicado a la ópera italiana. Los dos cantantes, comenzaron su relación con nuestro compositor, a raíz de las críticas que éste realizaba sobre los mismos. Como era de esperar, con el primero, trataba temas wagnerianos y, con el segundo, diferentes temas sobre sus óperas representadas, opiniones de Verdi, libros que escribió, creencias religiosas, etc...

Entre los directores de orquesta que le escriben, figuran tanto músicos que trabajan en España, como directores españoles en el extranjero. Es el caso de:

²⁷³ Comenzó a estudiar en el Conservatorio de Valencia con Vicente Asencio. En 1947, interpretó, en público, por vez primera, el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, lo cual le mereció celebridad inmediata. En 1964, Yepes comienza a utilizar su creación: la guitarra de diez cuerdas, obteniendo mejor resonancia y, a la vez, le facilitaba tocar piezas de música barroca, originalmente escritas para laúd.

²⁷⁴ Comenzó los estudios de solfeo y violín a los cuatro años, prosiguiendo en los conservatorios de Valencia y Madrid. Su entusiasmo por el arte y su incansable actividad en cuestiones artísticas, hizo que fundara, en 1906, el Cuarteto Vela, dando a conocer lo más relevante de la literatura para cuarteto moderna, tanto extranjera como española.

²⁷⁵ Fue tenor, prototipo de la escuela italiana de canto. Estudió en el Conservatorio de Barcelona, siendo alumno del maestro Gonzalo Tintorer. La sonoridad de su voz no estaba enmarcada en ningún registro concreto, sino que podríamos calificarla como de integral. Poseía un estilo elegante y una voz bella y limpia, aunque algo neutra, un timbre claro y una dicción perfecta, que le hicieron ser el sucesor de Julián Gayarre y que como él, alternaba y fundía, magistralmente, los registros de pecho y cabeza. Viñas se especializó en el repertorio wagneriano.

²⁷⁶ Tenor italiano que desarrolló su carrera por toda Europa y América durante más de cuarenta años. La voz de Lauri-Volpi fue brillante, con un particular vibrato y asombrosas notas agudas.

Bartolomé Pérez Casas (*Lorca, 1873–†Madrid, 1956)²⁷⁷, Enrique Fernández Arbós (*Madrid, 1863–†San Sebastian, 1939)²⁷⁸, Joan Lamote de Grignon, Arturo Saco del Valle (*Gerona, 1869–†Madrid, 1932)²⁷⁹, Jesús Arámbarri Gárate (*Bilbao, 1902–†Madrid, 1960)²⁸⁰, José Lasalle (*Madrid, 1876–†1932)²⁸¹ y Ángel Grande. Por supuesto también tuvo trato con los directores de la Orquesta Municipal de Valencia: Hans von Benda (*Estrasburgo, 1888–†Berlín, 1972)²⁸² y José Ferriz Llorens (*Algemesí, 1913–†Buñol, 2002)²⁸³. Éstos le hablan acerca de

²⁷⁷ Compositor y director de orquesta que hizo una armonización de la *Marcha Real*. Fue Catedrático de Armonía en el Conservatorio de Madrid, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, primer director titular de la Orquesta Nacional de España y creador de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Destacó por su labor de fomento, difusión y enseñanza de la música sinfónica con la Orquesta Filarmónica de Madrid durante más de treinta años.

²⁷⁸ Era violinista, director de orquesta y compositor, siendo uno de los principales representantes de la escuela violinística española. Comenzó su formación en el Conservatorio de Madrid con Jesús de Monasterio. Más tarde, se traslada a Bruselas. Coincide con Isaac Albéniz. En 1916, ocupó la cátedra de violín del Conservatorio de Madrid. En este período, desarrolla una intensa actividad concertística. La actividad internacional de Arbós, como director, prosiguió durante años con conciertos en París, Roma, Moscú, Budapest, Burdeos, Lisboa, Winterthur, Cleveland y Nueva Cork, entre otras.

²⁷⁹ Compositor y director de orquesta. Estudió en Madrid, donde más tarde, dirigiría la Banda de Ingenieros. Se encargó de la Banda Municipal de San Sebastián y fundó la Orquesta Clásica de Madrid, tras haber ocupado el cargo de director del Teatro Real hasta su cierre, en 1925. Director de la Capilla Real de Madrid desde 1914, produjo mucha música religiosa. Fue autor de zarzuelas y obras orquestales.

²⁸⁰ Estudió en su ciudad natal, trasladándose a París y Basilea. En 1933, al regresar a Bilbao, fue nombrado director de la Banda Municipal de Bilbao y, más tarde, de la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad. Fundó la Orquesta Municipal de Bilbao. Después, ejerció de profesor en el Conservatorio de Madrid y fue nombrado director de la banda municipal de Madrid. También, fue director invitado de la Orquesta Nacional de España, y presidente de la Asociación Española de Directores de Orquesta. Fue uno de los precursores de la difusión de la música sinfónica en España.

²⁸¹ Destacó como crítico musical tanto en España, como en Francia y Alemania. Su larga estancia en el entonces Imperio germánico y su decidida afición a la música, lo llevaron a entregarse al estudio de la dirección, consiguiendo grandes éxitos. Su nombre fue respetado y su dirección solicitada por distintas capitales europeas.

²⁸² Aprendió violín en Berlín. En 1932, fundó la Orquesta de Cámara de Berlín. Se trataba de una entidad compuesta de solistas, individualmente insuperables por su virtuosismo, timbre e interpretación, y que, además, destacaba por su perfecta labor de conjunto. La derrota nazi significó la disolución temporal de este organismo. Entretanto, Von Benda dirigió la Orquesta de Valencia. En 1954, reorganizaba la Orquesta de Cámara de Berlín que, al cabo de un año, aparecía públicamente, con características similares a las del primer conjunto.

²⁸³ Estudió en el Conservatorio de Valencia con José Manuel Izquierdo y Pedro Sosa. Más tarde, se trasladó a París y Siena. A su regreso a España impartió dirección de orquesta en el Conservatorio de Valencia. También fue director de la Banda Municipal de Valencia. Además, dirigió otras

diferentes materias, sus giras, sus proyectos, sus funciones al frente de las formaciones que dirigen..., entre otros temas.

Apreciamos que, en comparación con los anteriores, su correspondencia con los directores de coro es todavía más numerosa. En este sentido encontramos epístolas de: Lluís Millet, Lluís María Millet Millet (*Barcelona, 1906–†1990)²⁸⁴, Rafael Benedito, Juan María Thomás, Juan Gorostidi Garmendia (*San Sebastián, 1900–†1968)²⁸⁵ y, Remigio Múgica Múgica (*Bergara, 1866–†Pamplona, 1958)²⁸⁶. Sin embargo, los temas que tratan, son similares a los entablados con el grupo anterior. Le escriben comentando los conciertos que van realizando, las giras, los repertorios que tratan, el montaje de obras, además de sus tareas con las agrupaciones que dirigen.

En la música religiosa, podemos leer comentarios de compositores o directores de este género. Sobre este aspecto, los musicólogos Díaz y Galbis (1996: 23), escriben: “La producción religiosa de Chavarri no ha sido muy estudiada y se puede conocer mejor a partir de las opiniones que vierten en el epistolario especialistas en este género como el compositor Vicente Pérez–Jorge o el director Honorato de Vinalesa”.

La música coral religiosa también está representada en el epistolario con la presencia del padre José Ignacio Prieto Arrizubieta (*Gijón, 1900–†1980)²⁸⁷.

bandas en la provincia de Valencia, así como fue subdirector de la Orquesta Municipal de Valencia.

²⁸⁴ Hijo de Lluís Millet y padre de Lluís Millet Loras, siendo los tres directores del *Orfeó Català*. Estudió en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, donde llegó a ser catedrático de teoría musical, estética e historia de la música. Accedió a la dirección del orfeón a finales de 1945, tras la muerte de Francesc Pujol, antiguo sucesor de su padre Lluís Millet. Lluís María protagonizará la reanudación de la entidad después de la Guerra Civil y la posguerra.

²⁸⁵ Profesor de canto y director de coros. Estudió en el conservatorio de su ciudad natal. A los diez años ingresó en el coro de niños del Orfeón Donostiarra y, en 1912, realizó con él, un viaje a Madrid, donde la masa coral obtuvo gran éxito. En 1932, fue nombrado director del mencionado Orfeón que, en el curso de los años, mejoró sensiblemente, colocándolo entre las primeras agrupaciones corales del mundo. Ejerció la crítica musical y fue un gran escritor.

²⁸⁶ Cursó estudios de canto. Se presentó a oposición para ocupar una plaza de tenor en la catedral pamplonesa, ganándola. Formó un pequeño Orfeón que cantaba en el Centro Escolar Dominical de Obreros y, apreciándose sus valiosas dotes directoriales, en 1891, lo nombraron director del Orfeón Pamplonés, al que consagró su actividad.

²⁸⁷ Era jesuita, compositor y director de coros. Estudió Teología en Barcelona, donde completó su formación musical y trabó amistad con músicos como Pau Casals. En 1932, fue destinado a

En su música de escena, recibe proyectos de colaboración con diferentes escritores: “... En su correspondencia podemos observar dos propuestas de Adolfo Bonilla y San Martín y Miquel Durán para que Chavarri trabajase musicalmente sobre obras teatrales de estos dos escritores. Por las noticias que tenemos, estas colaboraciones no se llevaron a cabo” (Díaz y Galbis 1996: 23).

Por último, dentro de este subapartado referido a los músicos y, como ya hemos dicho en varias ocasiones, mantuvo contacto con destacados **musicólogos**, españoles y extranjeros, además de **pedagogos**. En primer lugar, con su maestro y padre de la investigación musicológica española, Felipe Pedrell. Éste le sugirió asuntos como el misterio de Elche, la obra del vihuelista Luís de Milán (*Valencia?, antes de 1500–†después de 1561)²⁸⁸, la del teórico Juan Bermudo (*Écija, c.1510–†c.1565)²⁸⁹ y, juicios sobre los críticos musicales.

La música española del Renacimiento está presente en sus cartas con Henri Collet. En ellas, se analiza la música de Tomás Luis de Victoria (*Ávila, 1548–†Madrid, 1611)²⁹⁰. Por otro lado, también se trata de este tema en las epístolas de Leopoldo Querol, con sus aportaciones sobre el *Cancionero de Upsala* y, en las de Emilio Pujol, por medio del estudio de los vihuelistas españoles.

Respecto a la difusión de la obra de Wagner en España, como también hemos dicho, se relacionó con los musicólogos, Félix Borrell, como con Maurice

Comillas como director de la *Schola Cantorum*, que la continuó dirigiendo después de la guerra. Con la *Schola* organizó giras dando conciertos dentro y fuera de España. Escribió más de 200 composiciones, principalmente de música sacra y litúrgica, para coro y órgano. Supo adecuar la música clásica a una rigurosa contemporaneidad.

²⁸⁸ Probablemente nació, murió y vivió la mayor parte de su vida en Valencia, aunque no se sabe con seguridad. Su obra *El Maestro*, es importante a nivel musical español, por ser, el primer libro publicado en España para el aprendizaje de un instrumento musical. Es un libro de música para vihuela publicado en Valencia, en 1536. A diferencia de otros libros para vihuela, publicados en la misma época, no contiene adaptaciones de obras vocales polifónicas, siendo, por tanto, originales.

²⁸⁹ Teórico musical y compositor que perteneció a la orden franciscana aunque, por enfermedad, tuvo que abandonar la predicación. A partir de 1549, se dedicó a escribir varios tratados de teoría musical, sobre todo su *Declaración de instrumentos musicales*. Se divide en cinco libros: el primero, está dedicado a la alabanza de la música, el segundo y tercero se refieren a la teoría de la música, el cuarto a instrumentos de teclado y cuerda y, el último, se dedica al contrapunto y la composición.

²⁹⁰ Sacerdote y maestro de capilla, célebre compositor polifonista del Renacimiento. Se le ha considerado uno de los compositores más relevantes y avanzados de su época, con un estilo innovador que anunció el inminente Barroco. Su influencia llega hasta el siglo XX, cuando fue tomado como modelo por los compositores del Cecilianismo.

Kafferath. El primero de ellos, tal y como hemos contado en el capítulo 2, referente a las sociedades culturales, invitó a López-Chavarri a realizar una serie de conferencias en el Ateneo de Madrid.

En cuanto al folclore, se encuentra correspondencia enviada por Francisco Gascué Murga (*San Sebastián, 1848–†1920)²⁹¹, sobre la música popular vasca y, Francesc Pujol (*Barcelona, 1878–†1945)²⁹², sobre la catalana. Del mismo modo, en las epístolas de Antonio Noguera y Rafael Mitjana, hay diversos comentarios acerca de Pedrell, de la canción popular y de la ópera nacional.

Otros musicólogos y críticos con los que permaneció en contacto son: Ángel Sagardía Sagardía (*Zaragoza, 1901–†Valladolid, 1990)²⁹³, Cecilio de Roda López (*Albuñol, 1865–†1912)²⁹⁴ y Julián Ribera Tarragó (*Carcagente, 1858–†Madrid, 1934)²⁹⁵, entre otros.

No hay que olvidar a dos personalidades que proporcionan múltiples datos, en relación a la musicología, como son Joaquín Nin y José Subirá. El primero, trata temas variados como la técnica musical, el folclore, la bibliografía sobre música, el análisis de obras, la pianista Teresa Carreño García (*Caracas, 1853–†New York, 1917)²⁹⁶, Franz Liszt y su publicación de sonatas del siglo XVIII, entre diversas materias. El segundo, le comunica a López-Chavarri sus

²⁹¹ Fue muy aficionado a los temas musicales sobre los que pronunció numerosas conferencias, algunas de las cuales fueron posteriormente publicadas. Se centró, principalmente, sobre temas de música vasca. La cuestión que más le apasionó fue la del origen y relaciones de la música popular vasca con la de otros países.

²⁹² Musicólogo y compositor de varios géneros: música para piano, danzas sobre temas folclóricos, música coral de temática profana y religiosa. Fue maestro de capilla de la Basílica de la Merced y de la Iglesia de San Felipe Neri.

²⁹³ Musicógrafo, pianista y escritor especializado en temas de música española del siglo XIX y teatro. Cursó amplios estudios musicales en Zaragoza. Tras algunos años en que cultiva la composición musical, se decide por el campo de la investigación musical, que tiene su reflejo en una enorme cantidad de libros y artículos de prensa, y en numerosas conferencias–concierto.

²⁹⁴ Director del Conservatorio en Madrid y académico de Bellas Artes que escribió un interesante tratado sobre danzas y canciones titulado *Ilustraciones del Quijote*.

²⁹⁵ Estudió la lírica árabe–andaluza y su influjo sobre la lírica popular castellana y la lírica provenzal. Publicó también estudios de musicología hispanoárabe, demostrando la enorme importancia que tuvo la síntesis musical árabe–andaluza para el desarrollo de la música medieval de los trovadores y los *minnesänger*.

²⁹⁶ Pianista, cantante y compositora, considerada como la intérprete, en su género, más prolífica de América Latina de los siglos XIX y XX, y una de las más importantes del mundo.

publicaciones sobre música, siendo destacables sus monografías sobre la tonadilla escénica, datos sobre su biografía, colaboraciones con diversos diccionarios musicales, tanto españoles como extranjeros, así como sus proyectos.

En cuanto a los **pedagogos**, se carteo con Manuel Borguñó Pla (*Rubí, 1884–†Madrid, 1973)²⁹⁷, Rogelio Villar y Rafael Benedito. Todos ellos mostraron su inquietud e interés por los problemas de la enseñanza musical, proporcionando modificaciones y remedios para ellos.

3.3.1.2. No músicos.

López-Chavarri se relacionó no sólo en el ámbito musical con infinidad de personalidades relevantes, sino también en diferentes áreas culturales. En este apartado, los autores del estudio del epistolario, recogen la correspondencia recibida por parte de pintores, escritores y otras figuras que ejercen diferentes funciones desde la política, la filosofía o el derecho. Todos ellos nos ayudan a aclarar el trabajo de nuestro autor, desde su posición de crítico artístico y literario (Díaz y Galbis 1996: 46).

En este sentido, se han encontrado cartas de los **pintores** Santiago Rusiñol, José Benlliure, Ignacio Pinazo Martínez (*Valencia, 1883–†1970)²⁹⁸ y Francisco Povo (*1880–†B, 1960). Éstos, le indican, sobre todo, cuestiones acerca de las exposiciones que realizan. En el caso del último artista, Francisco Povo, además de aportar datos acerca de su producción, nos ayuda a entender el ambiente artístico de la capital francesa, en el que abundan los españoles. Sus pinturas se exponían en las principales galerías parisinas y acogió, en su casa de París, a Joaquín Rodrigo. Con todos estos artistas, se observa una relación de amistad. Por ejemplo, José Benlliure quiere realizarle un retrato e, Ignacio Pinazo, le pide que visite la estatua que ha realizado de su padre.

²⁹⁷ Compositor, director coral y pedagogo musical. Escribió múltiples estudios de musicología y pedagogía musical, compuso entre otras, obras infantiles y religiosas. También se distinguió como conferenciante sobre temas musicales.

²⁹⁸ Participó en numerosas muestras y certámenes artísticos. Su obra escultórica se caracteriza por fundir el clasicismo de raíces helénicas con un realismo regionalista.

Los **escritores** también le aportan datos sobre su producción creativa. Es el caso de Apeles Mestres Oñós (*Barcelona, 1854–†1936)²⁹⁹, Miquel Durán Tortajada (*Valencia, 1883–†1947)³⁰⁰, Francisco Puig Espert (*Valencia, 1892–†1967)³⁰¹ o Juan Luis Estelrich Perelló (*Artá, 1856–†Palma de Mallorca, 1923)³⁰². También hay un grupo de escritores que demuestran cierto vínculo con Valencia: Gerardo Diego Cendoya (*Santander, 1896–†Madrid, 1987)³⁰³ y Azorín (*Monóvar, 1873–†Madrid, 1967)³⁰⁴ o con la cultura valenciana: Daniel Martínez Ferrando, Carlos Sarthou Carreres (*Villareal, 1876–†Xàtiva, 1971)³⁰⁵ o Josep María López-Picó (*Barcelona, 1886–†1959)³⁰⁶.

Es destacable que recibiera cartas de felicitación por parte de Benito Pérez Galdós (*Las Palmas de Gran Canaria, 1843–†Madrid, 1920)³⁰⁷ y Gerardo Diego, en relación a sus *Cuentos Lírics*, en las que se destaca la capacidad creadora de los comentarios realizados.

²⁹⁹ Fue escritor, dibujante y músico. Como escritor cultivó diversos géneros: poesía, teatro y prosa, fusionándolos e ilustrándolos con dibujos propios en su obra.

³⁰⁰ Destacado periodista, editor, poeta, dramaturgo y escritor en lengua valenciana. Fue un firme defensor del nacionalismo y participó en la Mesa de las Letras Valencianas.

³⁰¹ Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia. Presidió el Círculo de Bellas Artes de Valencia y *Lo Rat Penat*. Se interesó también por la narrativa y por el teatro.

³⁰² Fue escritor, poeta, crítico literario y traductor. En Barcelona, comienza sus estudios de Derecho, coincidiendo con varias personalidades. Poco después se traslada a Madrid, ciudad en la que continúa su formación en derecho, notariado y diplomática, y donde entra en contacto con círculos literarios de la época.

³⁰³ Poeta y escritor perteneciente a la llamada Generación del 27. Representó el ideal del 27 al alternar con maestría la poesía tradicional y la vanguardista, de la que se convirtió en uno de los máximos exponentes durante la década de los años veinte. Su obra poética sigue estas dos líneas.

³⁰⁴ Era novelista, ensayista, dramaturgo y crítico literario. Su producción literaria se divide, fundamentalmente, en dos grandes apartados: ensayo y novela, escribiendo algunas obras teatrales. La producción literaria de Azorín tiene también un gran valor estilístico. Su forma de escribir, se caracteriza por el impresionismo descriptivo y por el uso de frases cortas y de sintaxis simple.

³⁰⁵ Fue juez e historiador. Sus inquietudes culturales comienzan a manifestarse a partir de 1909, con la publicación de *Viaje por los santuarios de la provincia de Castellón*, o *Impresiones de mi tierra*, que motivarán su posterior colaboración como autor del volumen correspondiente a Castellón en la Geografía General del Reino de Valencia. Dirigió el Centro de Cultura Valenciana.

³⁰⁶ Licenciado en Letras por la Universidad de Barcelona, se convirtió en poeta y editor. Recibió influencias de Ausiàs March y de los simbolistas franceses.

³⁰⁷ Se le considera uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX en España, y un narrador capital en la historia de la literatura en lengua española, hasta el punto de ser reconocido como el mayor novelista español después de Cervantes.

Dentro de este subapartado, es necesario comentar que Eduardo López-Chavarri Marco tuvo una especial relación con dos literatos. Uno de ellos fue Santiago Rusiñol, quien participó de sus actividades artísticas, comentó acerca de compañeros de profesión y prologó sus *Cuentos Lírics*. Así mismo, López-Chavarri realizó varias traducciones al castellano de varias obras del anterior. El otro escritor es Federico García Sanchiz (*Valencia, 1886–†Madrid, 1964)³⁰⁸, que le habla de sus obras teatrales y sus de memorias.

Para finalizar esta sección, hablaremos de **otros temas** de sus corresponsales que tienen que ver con la **política**, el **derecho** y la **filosofía**. Respecto al primer punto, un asunto constante es el del Nacionalismo, donde se pueden observar posturas contradictorias. A favor del mismo está Joaquín Casas Carbó (*Barcelona, 1858–†1943)³⁰⁹, que emplea estos argumentos para el territorio catalán, ampliándolo al valenciano y, en menor medida, Miquel Durán. En el extremo opuesto, estaría Juan Luis Estelrich, que no participa de la exaltación nacional y se opone al movimiento cultural llamado *Reinaxença*.

Adolfo Bonilla San Martín (*Madrid, 1875–†1926)³¹⁰, alumno de Ramón Menéndez Pidal (*La Coruña, 1869–†Madrid, 1968)³¹¹, le habla de temas muy diversos como derecho comercial valenciano, bibliografía y etimología, su producción filosófica, etc... aunque también de proyectos no llevados a cabo. Entre ellos, están los trámites desarrollados por Bonilla para que nuestro autor

³⁰⁸ Escritor, periodista y charlista, que recorrió el mundo haciendo de la elegancia de su palabra su principal herramienta para la cultura y el trabajo. Escribió en *Las Provincias*. García Sanchiz fue charlista, una profesión, que él mismo acuñó con su quehacer, específico e inimitable. A mitad de camino entre la conferencia y el monólogo, el género de la charla nos remite a un tiempo donde el público llenaba teatros, grandes salones sociales y enormes aulas universitarias.

³⁰⁹ Fue abogado, editor y escritor, uno de los principales responsables de la campaña lingüística en la *Revista L'Avenç*, junto a su amigo Pompeu Fabra, que puso las bases de la normativización de la lengua catalana. También escribió artículos políticos y realizó numerosas traducciones.

³¹⁰ Catedrático de Derecho y Filosofía, filólogo y crítico, uno de los más prestigiosos discípulos de Menéndez Pelayo, con quien intercambió un interesante *Epistolario*. Su actividad literaria, muy abundante y diversa, se dirigió esencialmente en dos sentidos: ediciones críticas y estudios de textos clásicos, e Historia de la Filosofía. Su obra filosófica fue eminentemente histórica y crítica.

³¹¹ Filólogo, historiador, folklorista y medievalista, creador de la escuela filológica española y miembro erudito de la Generación del 98. La figura de Ramón Menéndez Pidal encabezó las iniciativas fundamentales de la cultura española durante casi tres cuartos del siglo XX, no sólo en el ámbito de la lingüística, la historia literaria y la historiografía, sino también en el de la literatura de creación.

podiera impartir una serie de conferencias–concierto en diversas universidades americanas, a partir de 1920.

3.3.1.3. Entorno geográfico.

Este apartado se centra en los sucesos que los corresponsales informan acerca de los entornos culturales de algunos territorios geográficos, proporcionándonos detalles esenciales para conocer cómo es el panorama con el que se convive en cada zona, sin ahondar en ellos mismos, ni en otras figuras. El recorrido lo iniciaremos en España y continuaremos en el extranjero:

Cataluña: Son varias las noticias que le llegan tanto desde personalidades del mundo musical, como desde ciertas instituciones que le informan del panorama en esa comunidad. De esta forma, entre los compositores, se observa que Antonio Noguera es el primero que le escribe opinando sobre varios compositores catalanes. A éste le sigue las numerosas epístolas de Lluís Millet, que le habla acerca de temas variados: política y movimiento coral en Cataluña, fundamentalmente. Joan Balcells y Frederic Lliurat Carreras (*Barcelona, 1876–†1956)³¹², también le envían sus contribuciones en este sentido. Hay un grupo de cartas que envían tanto Enrique Granados como el violinista Mathieu Crickboom (*Verviers, 1871–†Bruselas, 1947)³¹³, narrando la disputa que les enfrentó y la salida del primero de la Academia Filarmónica que dirigían en conjunto. Más tarde, Joan Lamote de Grignon, le comenta detalles sobre el asociacionismo musical en Cataluña. Los sucesos musicales, acaecidos entre 1930 y 1940, son

³¹² Fue teórico, pianista y crítico musical. Inició sus estudios en Barcelona. Más tarde, continuó con Granados, ampliando su formación en París y Bruselas. Por una lesión en la mano, tuvo que ejercer la crítica musical en *La veu de Catalunya*, *el Poble Català* y *La Vanguardia*, aparte de colaboraciones diversas con *Le Monde Musical* de París, entre otras.

³¹³ Su influencia en la difusión del repertorio romántico de música de cámara, así como en la pedagogía de la música y de la técnica del violín en Cataluña fue muy relevante. En 1897, fundó el Cuarteto Crickboom, con Pau Casals al violonchelo, Josep Rocabruna como segundo violín y, Rafael Gálvez, como viola. Compuso diversas obras de música de cámara. Editó numerosos conciertos para violín de grandes compositores del siglo XVIII y XIX, aunque se dedicó, a su método de violín, estructurado en forma de estudios progresivos, dúos, melodías populares y temas técnicos, a partir de obras relevantes de otros compositores del siglo XIX o de su propia creación.

comentados por Francisco Viñas, que se centra más en el entorno de la ópera, y Joaquín Pena.

Y dentro de las instituciones catalanas, el *Orfeó Català* tiene una singular relevancia porque se puede reconstruir su historia, tan sólo con los datos expuestos en la correspondencia que recibe nuestro autor. Dicha documentación no sólo está refrendada por su fundador, Lluís Millet, sino también por los sucesores de tal organismo. En este sentido, tampoco debemos olvidar las referencias que hacen sobre la citada corporación, diversas personas vinculadas a su ambiente y al de la *Revista Musical Catalana*. Se proporciona información sobre su actividad, que va desde el repertorio, el panorama socio-político antes de la guerra y la posterior crisis que supuso la misma, los conciertos nacionales e internacionales, los destacados intérpretes que colaboran con la agrupación...

Además, Miquel Durán, gracias a su función como periodista de un rotativo de Barcelona, contribuye con datos relativos al ámbito cultural y periodístico desde 1925 a 1931.

Madrid: En los años finales del siglo XIX, los encargados de relatar la actividad aquí son los escritores Arturo Cubells y Juan Luis Estelrich. Este último le cuenta información muy variada, alguna de ella, con referencias a Pedrell y a Menéndez Pelayo. Por los mismos años, también le escribe el wagnerista Felipe Borrell que, además de narrar su labor en pro de la difusión de Wagner, proporciona datos acerca de la Sociedad Filarmónica como del Ateneo de Madrid.

Ya en el siglo XX, le comentarán la actividad cultural madrileña Santiago Rusiñol, Federico García Sanchiz y Leopoldo Querol.

Mallorca: Comenzando el siglo XX, sus informadores en las Islas Baleares, serán, nuevamente Juan Luis Estelrich, que tratará materias tanto de música, como de literatura y periodismo, y el compositor Antonio Noguera, que se centrará en la función del “Salón Beethoven”. Este local, pertenecía al diario *La Última Hora* y albergaba conciertos de cámara, además de ayudar a la difusión de la música de Wagner en Mallorca.

A partir de 1927, Juan María Tomás, organizará los festivales Chopin, en los que nuestro autor participó en varias ocasiones, y relatará los conciertos de la *Capella Clàssica* de Manacor, entre otros temas.

Finalmente, el pianista y compositor Jaime Mas Porcel también aporta información sobre las manifestaciones culturales y la visita de Manuel de Falla a la isla (Díaz y Galbis 1996: 50).

Otros lugares españoles: Desde diferentes lugares de la geografía española, Eduardo López-Chavarri Marco recibe noticias del quehacer en esos lugares. Así, en el País Vasco, concretamente, en San Sebastián, Juan Gorostidi y Ramón Usandizaga, ayudan a conocer los entresijos del Orfeón Donostiarra y le narran el evento de la Semana Homenaje a José María Usandizaga. Igualmente, Plácido Álvarez-Buylla Lozana (*Oviedo, 1885–†París, 1938)³¹⁴, directivo de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, le escribe para que conozca la situación de la misma. La situación en Valencia se deja entrever por los comentarios que ofrecen Miquel Durán y Federico García Sanchiz que, aunque mantengan posiciones contrarias, concuerdan en que la situación es negativa. Y, sobre el estado de la actividad cultural en Murcia y en Málaga, es informado por los compositores Manuel Mossotti Escuder y Luís Sánchez, respectivamente.

París: A comienzos del siglo XX, desde la capital francesa, es informado por los pianistas Joaquín Nin y José Iturbi de los compositores, agrupaciones y solistas que triunfan allí. Desde 1920 hasta 1930, Leopoldo Querol le comenta los conciertos de Arbós o Ricardo Viñes, además de los homenajes que le dedicaron a Manuel de Falla. A partir de 1930, Joaquín Rodrigo habla de los estrenos de obras de Stravinsky y Alban Berg, y de la grata impresión al asistir a conciertos dirigidos por Bruno Walter. Finalmente, Amparo Garrigues también plasma en sus cartas este último dato, similar al transmitido por Joaquín Rodrigo, cuando asiste a conciertos dirigidos por Weingartner, Toscanini o Furtwängler, siendo partícipe, además, de un homenaje tributado a Vicente Blasco Ibáñez en tal ciudad.

Latinoamérica: De nuevo, inaugurando el siglo XX, el epistolario muestra información sobre Cuba, obtenida del pianista Joaquín Nin y, hacia 1930,

³¹⁴ Diplomático y político, que llegó a ser ministro de Industria y Comercio, en 1936. Se licenció en derecho en la Universidad de Oviedo y se doctoró en Madrid. En 1916, ingresó en el cuerpo diplomático y sirvió como representante en diversas naciones.

del compositor José Mauri Esteve (*Valencia, 1855–†La Habana, 1937)³¹⁵. Sobre mitad de siglo, José Raventós Mestre (*Tarragona, 1894–†La Habana, 1957)³¹⁶, secretario del Conservatorio de La Habana, expone detalles del aprendizaje musical en Cuba.

La actividad musical mejicana es comunicada por Vicente Teódulo Mendoza Gutiérrez (*Cholula, 1894–†Ciudad de Méjico, 1964)³¹⁷.

Otros espacios extranjeros: La actividad musical en los siguientes lugares, son comentados por los remitentes debido a que su trayectoria artística les ha llevado a dicho lugar. Tal es el caso de la estancia en Londres del director Ángel Grande, como también desde allí, María Engracia Gil (*Salamanca, 1922)³¹⁸, le comentará, en 1931, la presentación de obras de Falla y Ernesto Halffter. Hans von Benda y Juan María Thomás, documentan el entorno musical en Berlín y Estados Unidos, respectivamente, a mitad del siglo XX.

3.3.1.4. Historia de la música valenciana.

En esta sección, resumiremos las cuestiones del epistolario que ayudan al entendimiento de la historia de la música valenciana, agrupando a los músicos nacidos en la Comunidad, aunque, con el paso de los años, ya no residieran allí.

³¹⁵ Trabajó como organista en varias iglesias de La Habana, siendo también director, profesor de violín y piano y, compositor de zarzuela y música sacra.

³¹⁶ Músico, pedagogo y bibliófilo. Fue presidente de la Confederación de Conservatorios de Cuba. En La Habana formó y dirigió agrupaciones corales. Como compositor, escribió obras para piano, orquesta, órgano y coro. Fue, además, un excelente pedagogo e investigador de la historia de la música, tanto cubana como extranjera.

³¹⁷ Musicólogo, compositor y dibujante mejicano. Su interés principal residía en el folclore mejicano y en la paleografía musical. En colaboración con Daniel Castañeda Soriano, compiló un valioso tratado sobre instrumentos precortesianos, que publicó en 1937, bajo el título de *Instrumental Precortesiano*. Como compositor, escribió música para piano, voz y piano, de cámara, sinfónica, de ballet, coral... Y como investigador, hizo arreglos de canciones y danzas folclóricas mejicanas.

³¹⁸ Destacada pianista que comenzó con seis años a recibir clases de piano y, a los 20, desarrolló toda su personalidad artística y cuidada sensibilidad. Cursó sus primeros estudios con las Madres Jesuitinas salmantinas; y fue alumna de José Cubiles y Leopoldo Querol. Fue considerada por sus maestros como una revelación musical y recibió el Premio de Piano y Música de Cámara del Conservatorio de Madrid.

En primer lugar, Leopoldo Querol investiga sobre el clavecinista Vicente Rodríguez³¹⁹ y el *Cancionero de Upsala*. En segundo lugar, Henri Collet requiere una obra depositada en el Archivo del Real Colegio del *Corpus Christi* (Patriarca) de Valencia. En tercer lugar, Kufferath le comenta cuestiones sobre *Parsifal* y la posible existencia del Santo Grial en la Catedral de Valencia. Por último, Frederic Lliurat y Joaquín Nin, presentan información sobre Juan Ginés Pérez de la Parra (*Orihuela, 1548–†1600)³²⁰ y Vicente Martín y Soler (*Valencia, 1754–†San Petersburgo, 1806)³²¹, respectivamente.

Como ya hemos apuntado en otras partes de esta tesis, un gran número de remitentes como José Iturbi, Leopoldo Querol, Amparo Garrigues, Manuel Palau y José Roca, fueron alumnos de López-Chavarri. Éste, les ayudó y recomendó que ampliaran su formación en el extranjero, yendo, en gran parte, a estudiar a París. Por eso, el argumento de dichas cartas versa sobre dicho aprendizaje, su relación con las nuevas inclinaciones musicales y los primeros estrenos. El quehacer de Iturbi es confirmado por otros remitentes como Granados, Rodrigo o Querol. Igualmente, Povo corrobora la labor de Rodrigo y Querol, y Collet ofrece la evolución del violinista Abel Mus.

Así mismo, Joaquín Rodrigo y Leopoldo Querol, como también lo hizo José Iturbi, trabajaron como críticos narrando el ambiente musical parisino. Fue el mismo López-Chavarri, quien les encargó que escribiesen artículos para el diario *Las Provincias*. A través de la correspondencia, se puede observar la evolución de los estudios, de estos antiguos alumnos en París, con Dukas y Ricardo Viñes, respectivamente. En ese sentido, reproducimos una de las epístolas que, Leopoldo Querol, escribió a su antiguo maestro. En ella, incluye una de las citadas crónicas para ser publicada en el periódico valenciano. Además, le cuenta que prepara un concierto de autores valencianos y le solicita que le envíe una obra suya, para piano solo, con la finalidad de poderla interpretar en dicho recital.

³¹⁹ Clavecinista y compositor del siglo XVIII.

³²⁰ Su música contiene una profunda emoción religiosa, una completa perfección de escritura y un maravilloso manejo de la técnica polifónica.

³²¹ Compositor de reconocido prestigio internacional. Fue conocido, principalmente, como autor de óperas y ballets. Su música corresponde al clasicismo vienés: dulce y llena de gracia, merced al predominio de la melodía, la estructura a tres voces y la periodicidad del fraseo y de la forma.

Paris 19 - Oct - 1927.

Querido Eduardo: Ahí va un anteculito que creo que le gustará para publicarlo en "Las Provincias" referente a la inauguración de la nueva sala Pleyel, que me constituido el acontecimiento de que más se habla hoy en París.

Se escribió hace días; me pongo que debió recibir

mi carta.

Me estoy metido en plan de trabajo: estudio a hora todas las tardes en casa de Amparo y Sturbi y esto me cuesta ir todos los días a Neuilly-sur-Seine, como N. sabe, pero allí trabajo bien.

Nin me habló de que había recibido su concierto y que le había gustado mu-

cho.

No voy a tocar aquí pronto con un festival dedicado a la música española; lo de Kalam y Rodrigo va en el programa: si N. tuviera una pequeña obra de piano solo le tocaría también, pero digámoslo a vuelta de correo, pues que estoy ultimando el programa.

Escríbame pronto y

cuéntame muchas cosas de
ahí.

Recuerdo a todos los ami-
gos y hasta la tuya, re-
cibe un cariñoso abrazo
de tu
Leopoldo

Mr. Leopoldo Querol
C/erz. Mme. de Moraes Larmiento
9 - Rue Desrenaudes
Paris - XVII

Fig. 29, 30 y 31. Carta de Leopoldo Querol a Eduardo López-Chavarri.
Fuente: Archivo Personal del Legado de la Familia López-Chavarri Andújar que se encuentra depositado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Signatura: AELCH_CR_2073.

A Madrid y a Barcelona fueron a desempeñar su quehacer profesional músicos valencianos que mantuvieron contacto con López-Chavarri. Tal es el caso del director y compositor Rafael Benedito, quien realizó armonizaciones sobre música valenciana, incluyéndola en su música coral sobre canciones populares. Además, le transmitieron el deseo de dirigir sus obras con la Masa Coral de Madrid. Quizás la mayor y más constante contribución de un valenciano residente en Madrid, fue la de Leopoldo Querol, que se encargó desde todos los ámbitos que ocupó, ya fuera en sus numerosos conciertos como en los cargos administrativos que desempeñó, de difundir la música valenciana.

Hacia 1934, se tiene constancia documental del primer músico valenciano, el violinista Juan Alós, en Barcelona. Más tarde, Joan Salvat, le cuenta la función de compositores como Vicente Garcés Queralt (*Benifairó de les Valls, 1906-

†Valencia, 1984)³²² o Manuel Palau, en el Congreso Internacional de Musicología celebrado en la ciudad condal.

En Sevilla, es relevante la difusión de la música valenciana realizada por Eduardo Torres que quiere presentar las obras del propio Chavarri y de Palau.

Igualmente, Palau le indica en una carta que la Orquesta Sinfónica de Bilbao interpretará obras de ambos, como también de Enrique González Gomá.

Los remitentes de López-Chavarri también le transmiten sus éxitos, como el que consiguió, a finales de los 40, Abel Mus en Latinoamérica. Luís Sánchez le habla sobre su trabajo en el Conservatorio de Málaga y sus conferencias acerca de la música y la medicina, junto a su relación con la Orquesta Sinfónica de la ciudad.

También son objeto de comentario las exitosas giras de conciertos que realiza Leopoldo Querol a partir de 1940, por España, norte de África, Portugal y Filipinas.

3.3.2. Documentación sobre otras funciones llevadas a cabo.

Aquí comentaremos ciertas labores ejercidas por nuestro autor (Díaz y Galbis 1996: 36–39), que no hemos abordado dentro de su perfil laboral, aunque consideramos relevante por la finalidad conseguida. Y es que actuó, como **persona de contacto**, de los intérpretes famosos que estaban entre sus amistades, estimulando la vida cultural musical en Valencia.

Así, se encargó de coordinar conciertos en diferentes lugares, como los ofrecidos por Pau Casals, junto al pianista Harold Bauer (*Kingston, 1873–†Miami, 1951)³²³ en el Conservatorio Superior de Valencia. Esto se refleja en las

³²² Nació en una familia de músicos. Después de realizar estudios de Filosofía y Letras en Barcelona, completó su formación musical estudiando composición con Palau. En 1934, se integró al *Grupo de los Cinco* para firmar el “Manifiesto del Grupo de los Jóvenes” que aspiraba a *la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, y la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple*.

³²³ Fue un destacado pianista que tuvo sus inicios musicales como violinista. En 1892, fue a París para estudiar con Paderewski durante un año. Dio recitales por toda Europa. Más tarde, se convirtió en el principal maestro de piano en la conocida Escuela de Música de Manhattan, y era

cartas del primero: París, 25-IX-1900; París, 5-X-1900; París, 10-X-1900; Barcelona, 19-X-1900; París, 21-XI-1900; Nueva York, 20-I-1904 (Díaz y Galbis 1996: 112-114), como en las de Joaquín Nin, entre otras figuras. Esto es, porque sus peticionarios, conocían la trascendencia de su figura dentro de la sociedad valenciana.

Podemos afirmar que López-Chavarri es el artífice de los conciertos en Valencia de diferentes instituciones como la Orquesta Bética de Cámara³²⁴, la *Capella Clàssica* de Manacor³²⁵, el Orfeón Donostiarra o el *Orfeó Català*, que se pueden analizar a través de la correspondencia de Eduardo Torres, Juan María Tomás, Juan Gorostidi o Lluís Millet, respectivamente.

Igualmente, recibió solicitudes de muy diverso tipo. Por un lado, la de Wanda Landowska, para resolver un problema editorial o, por otro, la de Ignacio Pinazo Martínez, que le ruega que, desde la prensa, influya para que un cuadro de su hermano continúe estando en Valencia.

Esta **labor cultural** que le fue reconocida y que realizó en Valencia, también pudo desarrollarla en Barcelona y Mallorca, lugares desde donde reclamaban, además, su participación activa. El mismo López-Chavarri lo corrobora mostrando su gratitud: “[...] en España me han abierto camino los músicos de Barcelona: la Sinfónica, *Orfeó Català*, orquesta de cámara, cuarteto renacimiento... me piden obras y las interpretan maravillosamente” (Villar s.f.: 171-172).

Y es que en Barcelona, contactó, como hemos dicho en varias ocasiones, con abundantes personalidades e instituciones de referencia en el ámbito cultural,

conocido por sus clases magistrales. Desde 1941 hasta su muerte, Bauer enseñó clases magistrales en la Universidad de Miami.

³²⁴ Es la orquesta de Sevilla, referente de la música clásica de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX. Su fundación se remonta a 1924, y es obra directa de Manuel de Falla. La Orquesta tiene su origen en el *Retablo de Maese Pedro*, de dicho autor. Él quería una orquesta de cámara y, con la colaboración de Eduardo Torres, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, y el violonchelista Segismundo Romero, reunió un grupo de músicos para el estreno de dicha obra en Sevilla.

³²⁵ El nacimiento del movimiento orfeónico en Mallorca estuvo iniciado por la *Capella Clàssica* de Manacor el año 1897. Juan María Tomás revalorizó y divulgó el repertorio autóctono del mundo coral mallorquín. Estudió los autores locales: Miquel Capllonch, Andreu Gelabert, Antoni Noguera... Realizó transcripciones y revisiones de canciones populares, además de estimular a los jóvenes compositores para que pudieran estrenar sus composiciones con la *Capella Clàssica* de Manacor.

ya sea artístico, literario o educativo. En este sentido, citamos a Rusiñol, Casas, Mir, Granados, la revista *Ilustración Artística*, *Orfeo Català*, *Revista Musical Catalana*, el legado educativo de Enrique Granados, que continuó Frank Marshall, y un largo etcétera. Este aspecto, queda sobradamente revelado en la numerosa correspondencia que recibió desde allí.

Aunque también desde Mallorca, donde se comunicó con el entorno periodístico del diario *Última Hora*, por medio de Juan Luis Estelrich, con el compositor Antonio Noguera y, la íntima amistad que alcanzó del director Juan María Thomás. Este último, le emplazó a que participase, junto a su esposa, en el Festival Chopin, como también le facilitó presentar su repertorio coral con la *Capella Clàssica* de Manacor (Díaz y Galbis 1996: 38–39).

Se ha explicado en diferentes partes de este trabajo que **apoyó firmemente a sus antiguos alumnos**. En el epistolario, se encuentra información clave que confirma su gran relación con tres discípulos que llegaron a ser reconocidos como grandes músicos: los pianistas, Leopoldo Querol y José Iturbi; y el compositor, Joaquín Rodrigo. Los doctores Díaz y Galbis, han hallado los datos siguientes:

1. Leopoldo Querol, pianista: aparte de transmitirle conocimientos, le permitió trabajos de investigación, le procuró contactos mientras estudió con Ricardo Viñes en París. Al mismo tiempo, le patrocinó y le favoreció desde sus críticas periodísticas.

2. José Iturbi, famoso pianista y director: en diferentes circunstancias, José Iturbi, mostró su gratitud y admiración por el hombre que le mostró en público a los siete años, le dio clases de Armonía y Contrapunto y que, sobre todo, ayudó con sus artículos periodísticos a que se le concediera una pensión de la Diputación de Valencia para estudiar en París. Iturbi, continuó en contacto con López–Chavarri toda su vida desde los diferentes lugares en donde residió. A través de las cartas halladas, sabemos cuestiones de su aprendizaje con Wanda Landowska, su disposición ante el trabajo, prioridad en determinados repertorios, juicios sobre el mundo musical...

Fruto de la gran amistad existente entre ellos, es el hecho de que Iturbi encargó a López–Chavarri la formación musical básica de su hermana

Amparo. Para dicha enseñanza, Chavarri aportó obras para piano de autores contemporáneos como Debussy, Falla o Granados, añadiendo reducciones pianísticas a cuatro manos de obras sinfónicas de compositores poco difundidos como Prokofiev, Stravinsky o Honegger.

3. Joaquín Rodrigo, músico de fama universal: en un artículo, escrito para la revista *MÚSICA*, López-Chavarri (1945: 7) relata cómo lo conoció. Según cuenta, se presentó, en su casa un joven ciego, que tocaba el piano en cafés y cabarets, para que le resumiera el *Tratado de Instrumentación* de Gevaert. Así pues, Joaquín Rodrigo se inició en dicha materia. Más tarde, en casa de Leopoldo Querol, hacían coloquios para entender todo tipo de música. Paulatinamente, Joaquín Rodrigo se fue formando como compositor. López-Chavarri señala, en el citado artículo, su predisposición a Debussy, Bartók, Dukas o Stravinsky.

El vínculo de aprecio, que alcanzaron entre ellos, se conservó durante la permanencia de Rodrigo en París, tal y como se refleja en las numerosas cartas encontradas. En dicha documentación, se advierte la evolución del aprendizaje de Rodrigo, no sólo técnico, sino estético y su relación con otros españoles que vivían en París. Del mismo modo, Rodrigo exhibió las obras de su maestro en una exposición de partituras en París y, López-Chavarri logra que Rodrigo edite crónicas en *Las Provincias*., entre otras noticias.

Este acompañamiento en su itinerario vital se prolongará con su ocupación antes de la Guerra Civil, el retorno en la posguerra y sus reflexiones sobre el entorno musical en el Madrid de 1940 a 1950.

Otros músicos: En otro apartado, algo menos importante, destacamos la ayuda que prestó, favoreciendo su carrera en el extranjero, a José Ferriz, José Roca Coll³²⁶ y Amparo Garrigues, detalle que también se refleja en su correspondencia. Incluso, esta última, señala que López-Chavarri le consiguió una beca a ella, a José Iturbi y a Abel Mus Sanahuja (*Burriana, 1907–†Picaña, 1983)³²⁷, aunque nunca se le concedió una ayuda al propio Chavarri.

³²⁶ En 1979, fundó y fue director del Conservatorio Municipal de Música “José Iturbi” de Valencia.

³²⁷ Era violinista, pedagogo y compositor. Comenzó sus estudios con Vicent Tárrega, hermano de Francisco y, más tarde, continuó estudiando en el Conservatorio de Valencia. Becado, se marcha a

Igualmente, Joan Manén solicita su ayuda para que el joven violinista, Juan Alós Tormo (1914–†1982)³²⁸, siga obteniendo la ayuda concedida. Hasta músicos que no fueron propiamente sus alumnos, como José Moreno Gans, recurren a él para que interceda en la consecución de la Pensión de la Fundación Juan March, como queda reflejado en una carta de 1963.

Por último, es significativo destacar una carta de Manuel Palau, en la que considera a López–Chavarri como a su maestro, ensalzándolo como un músico perfecto (Díaz y Galbis 1996: 36–37).

París a ampliar sus estudios. Vuelve a Castellón para fundar, en 1932, junto a Vicente Asencio, el Conservatorio de Música. En 1943, ganó la plaza de concertino de la Orquesta Municipal de Valencia. La labor en la orquesta la desarrolló, paralelamente, a su carrera como solista y, durante la década de los cuarenta, ofreció una gran cantidad de conciertos por toda España, que le dieron una reputación y prestigio que pocos violinistas españoles tenían.

³²⁸ Violinista que fue discípulo de Costa, Manén, E. Casals, Borel y Thibaut. Ha dado conciertos en numerosas ciudades europeas y americanas. Era profesor del Conservatorio de Valencia.

Capítulo 5. UNA VISIÓN DEL CONJUNTO DE SU CREACIÓN MUSICAL, EXCEPTO LA PARTE PIANÍSTICA. APORTACIONES MUSICALES Y EXTRAMUSICALES. POSIBLE REPERCUSIÓN EN LOS FUTUROS CREADORES.

5.1. Perspectiva de su creación musical excluyendo el repertorio para piano solo.

En esta sección, afrontaremos, de forma panorámica, aspectos generales que tienen que ver con los diversos géneros a los que, López-Chavarri, dedicó sus composiciones. Por tanto, trataremos su abundante producción musical, abordando las piezas que integran los diferentes grupos de su *corpus* compositivo, menos su producción pianística, que la reservaremos para el siguiente capítulo. Así mismo, aquí, únicamente, las presentaremos sin profundizar en cada una de ellas. Esto es porque, aún siendo muy relevante toda su producción, nuestra intención es el análisis del repertorio pianístico y no de toda su creación musical. En cambio, sí ahondaremos en el próximo capítulo en la producción pianística, ya que nuestro interés, en esta tesis doctoral, se ve centrado en ese género.

Teniendo en cuenta todo su repertorio musical, observamos una evolución en su estilo compositivo, fruto de su larga supervivencia. Así, la música de Eduardo López-Chavarri Marco parte, en un principio, de un romanticismo tardío. Pronto, se irá mezclando con las nuevas técnicas que van apareciendo en el modernismo y el impresionismo, donde busca los efectos de color y timbre. Y, más tarde, seguirá la tendencia neoclasicista. No obstante, en sus composiciones, será una constante incluir el sentimiento nacionalista por las influencias que recibe de Pedrell, Granados, Albéniz y Falla. En ese sentir nacionalista, él realizará una reelaboración de las melodías populares, fruto de sus labores musicológicas, creando piezas nuevas, aunque inspiradas e identificadas con la composición original. Ésa será la principal diferencia con respecto a Salvador

Giner, su antecesor, que insertaba la temática folclórica de forma literal en sus obras.

Como ya hemos comentado, López-Chavarri, recopiló infinidad de melodías por los distintos pueblos que fue recorriendo, las cuales armonizó, instrumentó y / o transcribió. Éstas, muestran una gran diversidad de estilos y combinaciones instrumentales. En ellas, encontramos un amplio uso de cantos tradicionales, recogiendo, como hemos ya apuntado, cerca de 200 canciones y danzas de las regiones costeras de Valencia y Alicante en el inédito *Cancionero de Valencia*.

En esta producción musical, es de especial importancia su dedicación a la música vocal, respecto del resto. De la misma, destaca el grupo de obras destinadas para:

- coro de voces blancas, con un total de cincuenta y dos,
- coro mixto, quince,
- canto y piano, nueve y,
- coro y acompañamiento orquestal, seis.

Así pues, es remarcable que el género vocal ocupó un lugar muy relevante dentro del conjunto de sus obras, incrementándose dicha producción, tras su matrimonio con la cantante Carmen Andújar. Por cierto, a su mujer, es a quien irían dedicadas gran parte de esas obras. Constatamos que fue muy importante el mutuo enriquecimiento que, los dos, se aportaron, lo que permitió a López-Chavarri alcanzar una gran maestría en el tratamiento de la voz. En este sentido y, como ya se ha nombrado, muchas de las composiciones corales tenían un estreno inmediato por ir destinadas a la Sección Femenina de Valencia, del que, nuestro compositor, era asesor.

Debemos considerar, su constante actualización en el conocimiento de los nuevos movimientos que van surgiendo. En este sentido, ya hemos indicado que, en su archivo personal, hemos encontrado publicidad acerca de las últimas obras divulgadas. Y, por otra parte, también vemos en su correspondencia, su interés en conseguir nuevas partituras a través de sus alumnos que se encontraban estudiando en el extranjero. Un ejemplo de esto último, es la carta de Joaquín Rodrigo, que hemos reproducido en el capítulo 3. En esta carta, se refleja la

predilección y curiosidad de López–Chavarri en los nuevos compositores y estilos que van apareciendo.

Al nombrar las piezas, en el caso de que estén publicadas, citaremos la editorial correspondiente junto al título entre paréntesis. Si bien, hemos observado que, desgraciadamente, faltan por editarse, todavía, un gran número de composiciones.

No obstante, creemos necesario introducir este capítulo para mostrar una visión del conjunto de su *corpus* musical. Para ello, tendremos muy en cuenta, los datos proporcionados en las fichas realizadas para la Biblioteca Valenciana por las documentalistas del Instituto Valenciano de la Música, Clara Reig y Álida Costa. Las fichas están disponibles en línea a través de la página *web* de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, referentes a las descripciones de los ejemplares que allí se conservan.

Nuestro objetivo aquí, será poder relacionar los datos obtenidos en el capítulo 4, para completar un listado global de todas sus obras acabadas, distribuidas en géneros. Después de las búsquedas que hemos realizado en las bibliotecas mencionadas en el anterior capítulo, podemos afirmar que, tras la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, el segundo lugar donde encontramos mayor presencia de su creación musical, en lo que se refiere a partituras musicales, es en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. El inventario hallado en esta segunda biblioteca, será detallado en el capítulo 9. Anexos, apartado 9.6.1., ya que no es posible visualizarlo *online*. Recordemos que, igualmente, gracias a esta segunda biblioteca, pudimos agregar las partes de algunas piezas que nos faltaban dentro del repertorio pianístico que debíamos analizar.

Las composiciones ubicadas en estas dos bibliotecas de referencia, nos han posibilitado comparar los títulos, complementar la información y, realizar un listado lo más exacto posible de toda su creación. En las restantes bibliotecas escrutadas, que fueron nombradas en dicho capítulo, hemos localizado, simplemente, una repetición de las obras encontradas en estas dos principales bibliotecas.

Así mismo, seguiremos, prácticamente, el orden y la enumeración que figura en el inventario publicado en los volúmenes sobre la *Correspondencia* de nuestro autor (Díaz y Galbis 1996: 378–383). Este listado, también, podrá ser consultado en el apartado 9.1.3., del capítulo 9. Anexos. El mismo, nos servirá para contrastar y mejorar los datos conjuntos de ambas bibliotecas.

Además, especificaremos la ubicación de cada una de las piezas, para una posterior posible consulta. Así pues, indicaremos la signatura/s, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu o, el número de índice al que pertenece, en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, según corresponda. Es destacable que, en varios casos, se han agrupado, en una misma signatura, varias piezas que, en principio, son totalmente independientes, como también escribe fragmentos de otras piezas, quizás para economizar papel.

Al mismo tiempo, detallaremos si se encuentra dentro del fondo antiguo o del moderno de la primera biblioteca nombrada, como también los ejemplares existentes en la misma: manuscrito borrador, partitura definitiva y / o texto impreso.

En la mayoría de los casos, hemos encontrado las piezas musicales en ambas bibliotecas, en otros, en una sola y, en el resto, en ninguna de las dos. En ese último caso, nos hemos limitado a citarlas porque aparecen en el listado, en el cual nos apoyamos, de los doctores Díaz y Galbis. Desconocemos si las mismas se encuentran perdidas y, quizás, esos títulos, se han podido hallar a través de alguna documentación complementaria, como es la correspondencia de nuestro autor. Eso es lo que nos ha ocurrido en cuatro de las cinco composiciones en el género teatral.

En su extenso repertorio compositivo, observamos que dejó incompletos algunos ejemplares, como igualmente realizó reducciones o diversas versiones de los mismos. De ahí que aparezcan con la misma denominación, aunque, en el segundo caso, para diferentes formaciones instrumentales. Ello se debió a que, fueron varios los intérpretes que le pidieron que compusiera o transcribiera ciertas piezas suyas para determinados instrumentos o formaciones, peticiones que nuestro autor atendió. Y es que la realización de esas transcripciones, es una muestra más de la gran aceptación que tuvieron sus obras entre sus

contemporáneos. Por ello, en muchas ocasiones, las dedicó a esos intérpretes, agrupaciones u organismos. Por ejemplo, al *Orfeó Català*, y a personalidades con las que estableció gran amistad, como antiguos alumnos, aparte de a su mujer y a su hijo. Incluso, otros compositores le transmiten que han instrumentado obras suyas. De esta forma, encontramos, por ejemplo, una carta de 1955, de Enrique Garcés, director de la Banda municipal de Tarrasa, donde le comunica que ha versionado para banda sus *Danzas de Concierto* (Díaz y Galbis 1996: 173).

Respecto a la catalogación de su obra, es significativo que, únicamente, figura clasificada como *opus 1*, *El juguete: para D. Francisco*, para piano solo, que está incompleta, siendo compuesta en edad muy temprana, con tan sólo 12 años, en 1883. Falta la música perteneciente a la mano izquierda. En la parte trasera de esta partitura, aparece, como *opus 2*, un fragmento titulado, *Una expedición al polo*, dedicado a su madre, que también está incompleto.

En su *corpus* compositivo, abundan las partituras de tipo profano sobre las sacras, aunque estas últimas fueron elogiadas por diversos entendidos, como se cuenta en el epistolario.

Otro aspecto también ya tratado, es la utilización de los diferentes seudónimos con los que firma algunas de sus composiciones.

En muchas de sus canciones se apoya en textos anónimos o letras de poemas de diferentes literatos de su época, como Teodoro Llorente, utilizando los idiomas castellano, valenciano y latín.

Tras esto, pasamos a comentar, además de numerar, la creación de López-Chavarri, que hemos agrupado en los siguientes géneros:

- Música teatral: 5.
- Orquesta sola: 17.
- Orquesta y solista:
 - a) Piano: 5.
 - b) Violín: 3.
 - c) Arpa: 1.
 - d) Soprano: 2.
 - e) Clarinete: 1.
- Banda: 4.

- Coro y acompañamiento orquestal (con o sin órgano, piano o armonium): 6.
- Coro:
 - a) mixto: 15.
 - b) voces blancas: 52.
- Voz y piano: 9.
- Música de cámara y / o conjuntos instrumentales: 13.
- Arpa: 1.
- Guitarra: 6.
- Orquestaciones: 15.

5.1.1. Música teatral.

Su incursión en esta clase de repertorio, cuenta con 5 obras, siendo la primera escrita en 1896 y, la última, en 1963.

1. Dentro de este **repertorio escénico**, estaría *Terra d'Horta* (Miralles y Sirera, 1993), composición, de nueve movimientos, que sirve para acompañar un poema:

En ella se destaca *Terra d'Horta*, ilustraciones musicales para el poema dramático de Juan B. Pont, estrenado en el Teatro Apolo de Valencia en 1907. No se trata de una zarzuela, sino que la música tiene aquí una función básicamente ambiental: remarca los momentos de máxima intensidad emocional y acentúa los rasgos de algún personaje con una canción o motivo musical.

Esta partitura contiene la letra en valenciano y anotaciones manuscritas en castellano. Fue impresa en Madrid por la Sociedad de Autores Españoles en 1907. La partitura se estrenó en 1907, en el teatro Apolo de Valencia, concretamente, el 30 de Mayo, bajo la dirección del maestro Valls.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

En esta biblioteca, se conservan los manuscritos de estas partituras orquestales, así como la reducción para canto y piano.

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 72-1, Partitura; AELCH/pro 72-2, Borrador; AELCH/pro 72-3, Reducción; AELCH/pro 72-4, Fragmento y, AELCH/pro 73 (2º tiempo).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 386.

Otras composiciones en este género, de las que sólo poseemos los datos que se reflejan en el listado, ya que no las hemos localizado en ninguna biblioteca, son:

2. *Un yerno como quería*, del año 1896,
3. *Tarchetes postals*, de 1907,
4. *Salve*, de 1923 y,
5. *Cuentos y fantasías*, de 1963.

5.1.2. Orquesta sola.

Como ya hemos apuntado y, al igual que ocurre con sus composiciones para agrupaciones corales, López-Chavarri, condujo y fue fundador de varios grupos orquestales con los que, posiblemente, pudo estrenar sus propias obras.

A este grupo, López-Chavarri dedicó un importante número de composiciones que asciende a diecinueve. Si bien, tanto la *Rapsodia valenciana*, como el *Poema humorístico*, quedan duplicadas. La primera, pasó a llamarse *Rapsodia de Pascua* y, la segunda, hace referencia a *La criada va a la fuente*, con lo cual restarían 17 composiciones.

Curiosamente, las primeras partituras que compuso en este género, *Valencianas* y *Acuarelas Valencianas*, en 1909 y 1910 respectivamente, fueron las que alcanzaron más reconocimiento y difusión, respecto al resto. Algo más de la mitad del total de piezas que integran este grupo, estaban destinadas a ser interpretadas por una orquesta de cuerda.

Así pues, pasamos a repasar sus principales creaciones en este ámbito:

1. En primer lugar, citaremos *Valencianas (Cuadros levantinos)*, de 1909, que contiene 26 partes instrumentales. Está inspirada en poesías de Teodoro Llorente Olivares y, sus movimientos, representan cuatro instantes de la vida popular valenciana:

- I. “En la montaña”,
- II. “Danza de Albaida”,
- III. “Interior” y,
- IV. “Rapsodia humorística: Lo ball dels nanos”.

En el desarrollo de las partes segunda y tercera de esta obra, se observa, el empleo textual de la melodía popular, construida según esquemas propios del Romanticismo.

Esta pieza, fue editada en 1985, para banda, por la Diputación Provincial de Valencia (*Retrobem la nostra música*, 13) (Biblioteca Valenciana: E. López–Chavarri/3189).

Sobre esta composición, Amando Blanquer (1996) escribió:

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

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 532 TG; AELCH/pro 2, de la página 1 a la 54, AELCH/pro 20-55 Fragmentos 1, 2, 3, 4, 5.

Fondo moderno: E. López–Chavarri/3189.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 384.

2. En 1910, cuando compone sus *Acuarelas Valencianas*, para orquesta de cuerda, su Nacionalismo ya se mezcla con el Impresionismo (Galbis 2012: 46): “constituyendo una de las primeras obras de un autor valenciano que recoge esta huella”.

Aquí, nuestro autor, demuestra una gran destreza en el timbre de la familia de la cuerda.

Está escrita sobre temas populares y originales del autor, con ingredientes de la música popular valenciana.

Fue publicada por la Unión Musical Española.

Consta de cinco partes instrumentales: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. Contiene los siguientes movimientos:

I. Canción;

II. Estival: la trilla y,

III. Danza (popular).

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, podemos encontrar un arreglo, para dos pianos, realizado, en 1914, por José Iturbi. Probablemente, la transcripción sea de Consuelo Lapiedra, ya que su firma autógrafa aparece en las dos particellas. Además, existe una reducción del autor, para violín y piano, del tercer movimiento (AELCH/pro 24).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 24-1; AELCH/pro 24-2.

AELCH/pro 226-1; AELCH/pro 226-2.

AELCH/pro 227-1; AELCH/pro 227-2 (reducción para dos pianos);

AELCH/pro 25 (reducción para violín y piano del tercer movimiento);

AELCH/pro 316 (reducción para piano del segundo movimiento).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

3. *Antiguos abanicos*, compuesta hacia 1911–1912, con versos de Daniel Martínez Ferrando. Contiene 29 partes instrumentales: Violín I (7); Violín II (5); Violas (5); Violoncellos (5); Contrabajos (4); Flauta I; Flauta II y Flautín; Oboe I; Oboe II y Corno Inglés; Clarinete I, II; Fagot I, II; Trompa I, II, III, IV; Trompeta en fa I, II; Trompeta en do I, II; Trombón I, II, III; Tuba ; Arpa; Tamboril o Tabal; Timbales.

En los manuscritos de la Biblioteca Valenciana, aparecen dos dedicatorias manuscritas, una en la parte de trombón III: “Un fuerte abrazo para todos los profesores de la Orquesta y Banda Municipal, vuestro amigo, Vicente Vidal Sanjuán. Las Palmas de Gran Canaria, 29–2–64”; y la otra dedicatoria de Antonio Burruejo (tuba) en la parte de Tuba.

Sus partes son:

- I. Entrada;
- II. Sarabanda;
- III. Minuetto;
- IV. Romanza y,
- V. Finale: “Tambourín” (Rondó).

La duración de la obra oscila en torno a los veinte minutos. Algunos de los ejemplares, han sido revisados y corregidos por A. Morató. Algunos de los manuscritos tienen el cuño de la Biblioteca personal de Eduardo L. Chavarri.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 7, desde la página 1 hasta la 50.

AELCH/pro 15-1; AELCH/pro 15-2 (reducción para violín y piano).

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3679 (reducción para violín y piano).

E. López-Chavarri/4096.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

4. Del año 1916, es *Rapsodia de Pascua*, para orquesta de cuerda. Inicialmente, tanto en la partitura como en la mayoría de las partes, aparece como título “Rapsodia Valenciana”. Éste era el título original, que aparecía cuando se compuso en 1905, para 14 partes: dos flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas (Fa), tres saxofones (tenor, alto, barítono) y dos contrabajos. Más tarde, pasó a llamarse “Rapsodia de Pascua”.

Fue reformada, en octubre de 1916, para orquesta de cámara. Está dedicada a la Orquesta Valenciana de Cámara. Contiene 5 partes: Violín I (6), II (6); Viola (3); Violonchelo (4); Contrabajo (2).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 17, de la página 1 hasta la 22 (versión para orquesta de cuerda).

AELCH/pro 16, desde la página 1 hasta la 16 (versión para viento).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

5. Siguiendo las creaciones de este género, encontramos la *Suite-Divertimento* para orquesta, de 1934. Está formada por los siguientes tiempos:

I. Sonatina;

II. Scherzo;

- III. Romanza;
- IV. Bolero y,
- V. El “Fox Trot” del contrapuntista rural.

Contiene 30 partes instrumentales: Violín I (8); Violín II (7); Viola (5); Violoncello (5); Contrabajo (4); Arpa; Flauta I, flauta II y Flautín; Oboe I, II; Clarinete en la y si bemol I, II; Fagot I, II; Trompa I, II, III, IV; Trompeta en fa I, II; Trombón I, II, III; Tuba; Timbales; Caja; Triángulo; Platos y Bombo. Originariamente, estaba escrita para guitarra con el título “Suite para guitarra” (AELCH/pro 23).

El manuscrito conservado incluye notas al programa en la portada, correcciones y aclaraciones sobre la interpretación en rojo, y a lápiz.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 5, desde la página 1 hasta la 54.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 393.

6. *La criada va a la fuente* es un poema humorístico de 1949 que está formado por 21 partes: Violín I (4), II (3); viola (2); violonchelo (2); contrabajo (2); arpa; flauta I, II y flautín; oboe I, II; clarinete I, II; fagot I, II; trompa I, II, III, IV; trompeta I y II; timbales; platillos.

La instrumentación se realizó en 1907, y se revisó en Navidad de 1949.

En el manuscrito archivado de la reducción para piano, firma en la primera página: “Edwards”. En el margen inferior de la página 1, aparece uno de los seudónimos utilizados por Eduardo López-Chavarri: “Irravach”, en la nota: “Edizioni Irravach, 1891”.

Todos los ejemplares de la versión orquestal, llevan el cuño de la Biblioteca personal de Eduardo López-Chavarri.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 319 (reducción para piano).

AELCH/pro 30, de la página 1 a la 30 (versión orquestal).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 389.

7. *Dos improvisata* para orquesta de cuerda, de 1949, contiene dos movimientos:

- I. Preludio (para cuatro partes de violín) y,
- II. Rondino (para orquesta de arco).

La duración aproximada del “Preludio” es de 5 minutos, y la de “Rondino”, de 3. Los tiempos de esta obra están fechados en meses diferentes: el primero, se compuso en enero de 1949 y, el segundo, está datado el 19 de febrero de 1949.

Uno de los borradores y la partitura definitiva, llevan el cuño de la Biblioteca personal de Eduardo López-Chavarri.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 106-1; AELCH/pro 106-2 Borrador incompleto; AELCH/pro 106-3 Definitiva.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

8. *Imágenes de antaño* para orquesta de cuerda, es de 1952. Esta obra está dedicada a Daniel Albir, fundador y director de la Orquesta Ferroviaria de Cámara. Se constituye de:

- I. Preludio y tema;
- II. Gallarda;
- III. Gavottina un poco in stilo antico,
- IV. Romántica;
- V. Un vals para bailar;
- VI. Monjes y,
- VII. A modo de czarda.

Se compuso para piano, en 1896, aunque la partitura quedó en borrador. Se organizaba en:

- I.- Lenta–mazurka,
- II.- Aspiración,
- II.- Gavottina,
- IV.- Un vals para bailar,

V.- Casi religioso,

VI.- Serenata y,

VII.- Czarda.

Posteriormente, el movimiento “Casi religioso”, pasó a llamarse “Monjes”, convirtiéndose en una reducción para piano del mismo autor. Se orquestó en septiembre de 1952, eliminándose “Serenata”, por ser demasiado extensa, y se creó el prelude. De esta última versión, surgieron las reducciones para piano, fechadas el 24 enero de 1953.

En la contracubierta, figura una breve historia sobre la creación de la obra, de donde se han tomado todas las fechas.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 31-1; ELCH/pro 31-2.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

9. *Las siete palabras de Jesucristo en la cruz* para orquesta de cuerda y timbales obligados, data de 1959. En la primera página de música aparece la dedicatoria: “A Daniel Albir y su Orquesta Ferroviaria de Cámara”. Consta de las siguientes partes:

I.- Introducción. Llegada al Calvario. Crucifixión;

II.- Hoy estarás conmigo en el paraíso;

III.- Mujer, hé ahí a tu hijo; hijo, hé ahí a tu madre;

IV.- Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?;

V.- Sed tengo;

VI.- Todo está acabado y,

VII.- Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu: muerte, redención y gloria.

Esta obra se estrenó en Valencia, el 25 de marzo de 1959 en el Teatro de la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer, interpretada por la Orquesta Ferroviaria de Cámara, bajo la dirección de Daniel Albir.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 87, de la página 1 a la 15 (partitura completa definitiva con algunas *particellas* incompletas).

AELCH/pro 211-1 Movimientos 4, 6, 7; AELCH/pro 211-2 Movimientos 1- 5, 7.

AELCH/pro 426 (reducción para piano).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

10. La *Danza de las Cecilias* para orquesta de cuerda, se orquestó, el 5 de octubre de 1963. Se hizo una primera versión para piano, el 2 de mayo de 1957, dedicada a Cecilia Rodrigo, hija de Joaquín Rodrigo.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 60-1; AELCH/pro 60-2 Borrador; AELCH/pro 60-3 Borrador.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

11. Las *Dos melodías breves* para orquesta de cuerda, de 1964, están dedicadas a Daniel Albir, e integradas por:

I. La Petenera y,

II. El pasodoble viejo.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 110, página 1 a la 6.

AELCH/pro 70-1; AELCH/pro 70-2 Notas al programa.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 389.

12. En la *Sinfonía hispánica*, se establecen 27 partes instrumentales: Violín I (5), II (5); Viola (4); Violoncello (4); Contrabajo (3); Flauta I, II, III y flautín; Oboe I, II y Corno inglés; Clarinete I, II; Fagot I, II; Trompa I, II, III, IV; Trompeta I, II; Trombón I, II, III; Tuba-Bajo; Timbales; Bombo, platos, pandereta y lira; Triángulo y pandereta.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 1, de la página 1 hasta la 44.

AELCH/pro 2, de la página 1 a la 64 Partitura.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 389.

13. *Concertino*, de 1912.

Ubicación:

- En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no la hemos encontrado.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

14. *Tres impresiones* para orquesta de cuerda, de 1933.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

La partitura conservada en esta biblioteca, es una copia definitiva de las partes que constituyen el primer movimiento de la obra con título: “Tres impresiones para orquesta de arco”. La fecha aproximada ha sido tomada de: López-Chavarri Marco, Eduardo. *Correspondencia*, 1996, volumen 2, página 364.

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 40, comprende de la página 1 a la 6.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

15. *Czarda* para orquesta de cuerda, arpa o piano.

Ubicación:

- En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no la hemos encontrado.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

16. *Licht-Minuet* para orquesta de cuerda, de 1958.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 61, páginas 1 y 2 Borrador.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

17. *Tres tiempos de minueto* para orquesta de cuerda, de 1958.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 52, desde la página 1 a la 18.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

5.1.3. Orquesta y solista.

Aquí, haciendo referencia al mismo listado, aparecen 11 obras para diferentes instrumentos solistas y orquesta, que se pueden recabar en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu: en cinco de ellas, actúa el piano como solista; en tres, el violín; en una, el arpa; en otra, la voz soprano y, en otra más, el clarinete. En este grupo, debemos incluir una composición más para voz y orquesta, hallada en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Por tanto, el total sería de 12 piezas musicales.

Comenzaremos por comentar su creación para piano y orquesta, por ser la más numerosa.

1. La primera obra compuesta, en esta modalidad, fue la *Rapsodia de Pascua* para piano y orquesta, del año 1905. Este es el año de composición que figura en las fichas de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, aunque en el listado en el que nos apoyamos, efectuado por los doctores Díaz y Galbis, se refleja 1922.

Esta composición fue dedicada a José y a Amparo Iturbi, y consta de 21 partes instrumentales: Violín I (8), II (6); viola (5); violonchelo (5); contrabajo (3); flauta I, II y flautín; oboe I; corno inglés; clarinete I, II; fagot I, II; trompa I, II; trompeta I, II; trombón I, II, III; timbales.

Construida bajo el tema popular “La Tarara”, que fue extraído por López-Chavarrí de diversas comarcas. No se sabe si es originario de Valencia o de Sevilla. La duración aproximada de la obra es de 12 minutos, siendo sus movimientos:

Introducción, *Allegro*, Cadencia, *Allegro* y *Tempo* Iº, IIº.

El título está tomado de la partitura, ya que en las partes, sólo aparece “Rapsodia”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 18, va desde la página 1 hasta la 44.

2. De 1936, es el *Concierto hispánico* para piano y orquesta, inspirado en el folclore no valenciano: “Dentro de su literatura concertante destaca el *Concierto Hispánico*, para piano y orquesta, dedicado a Leopoldo Querol... Se trata de una pieza interesante porque Chavarri aplica su técnica compositiva a otras músicas populares que no son la valenciana, recurriendo al folclore castellano o aragonés” Galbis (2012: 46).

Aquí también difieren los datos respecto al año de composición. En el listado que aparece en el libro de la *Correspondencia*, figura 1941 y, en las fichas de la *web* de la Biblioteca Valenciana, 1936. Es una partitura también dedicada a Leopoldo Querol, pianista que se encargó de su estreno en el Teatro Monumental de Madrid, con la Orquesta Sinfónica de la capital española. Dicha actuación tuvo lugar el 23 de enero de 1941, siendo director José M^a Franco.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 104.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 383.

3. Al igual que en *Acuarelas Valencianas*, en el *Concierto n^o 1* o *Concierto en La* para piano y orquesta de arco, de 1943, encontramos que está escrito sobre temas populares y originales del autor. Si bien, con ingredientes de la música popular valenciana, ya que se basa en melodías folclóricas originarias de instrumentos tradicionales valencianos, como son el *tabalet* y la *dolçaina* (Díaz y Galbis 2000: 1044).

Sus tres movimientos son: I. Allegro non troppo; II. Les barraques de Bón Repós y III. Finale (popular).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

La partitura completa, conservada en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, lleva escrita una dedicatoria para el pianista Francisco León Tello, fechada en Valencia el 16 de septiembre de [1957?].

Se trata de dos partituras orquestales y de las partes de piano solista y violín II. Ambas partituras son borradores, una de ellas está completa y el resto de ejemplares descritos están incompletos. A la partitura incompleta le faltan los últimos veinte compases del tiempo II y todo el tiempo III. Además, en la última página con notación musical, aparece un fragmento correspondiente a los compases [17-20] del tiempo II, “Les Barraques de Bon Repós”. Igualmente, se incluyen cinco fragmentos de la partitura orquestal, correspondientes, el primero y el segundo, al tiempo I de esta obra, concretamente a los compases [24-46] (página 3-4) y [212-225] (página [18-19]) respectivamente. El tercer fragmento y el cuarto, corresponden al tiempo II, compases [1-9] (página 21) y [36-64], (página 25-27). El quinto fragmento, corresponde al tiempo III, compases [174-184] (página 47). Las partes de piano solista y de violín II corresponden, ambas, al tiempo I de esta obra, la primera, a los compases [1-97] y, la segunda, a los compases [1-28].

Los ejemplares de la versión definitiva llevan el cuño de la Biblioteca Personal de Eduardo López-Chavarri.

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 221, va desde la página 1 a la 5, conteniendo la partitura, que está incompleta, fragmentos, parte de violín II y, parte de piano.

AELCH/pro 36, desde la página 1 hasta la página 24, donde se incluye la partitura autógrafa y las partes de: violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo.

AELCH/pro 242, de la página 1 a la 5 (versión definitiva).

- En la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos no hay ejemplares.

4. *Scherzo* para piano y orquesta.

Ubicación:

- En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no hay ejemplares.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

5. *Variaciones* para piano y orquesta.

De esta composición, no hemos hallado ningún ejemplar.

Violín y orquesta:

1. Referente a su repertorio para violín y orquesta hallamos las *Variaciones* para esta formación, de 1944. Constan de 24 partes instrumentales: Violín I (11), II (9); Viola (6); Violonchelo (6); Contrabajo (4); Arpa; Flauta I (2), II y flautín (2); Oboe I (2), II (2); Clarinete I (2), II (2); Fagot I (2), II (2); Trompa I (2), II (2), III (2), IV (2); Trompeta I en fa (2), II (2), Trombón I (2), II (2), III (2) Timbales (2).

En 1948, el autor hizo de esta obra una reducción para violín y piano.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 12, comprende desde la página 1 hasta la 75.

AELCH/pro 19, de la página 1 a la 3 (reducción para violín y piano).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 383.

2. *La danza* para violín y orquesta, de 1937.

Ubicación:

No hemos localizado ejemplares en ninguna biblioteca.

3. *Tres piezas populares* para violín y orquesta de cuerda.

Ubicación:

- Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu: no hemos hallado ejemplares de este texto musical.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

Arpa y orquesta:

1. El *Concierto para arpa y orquesta de cuerda*, fue compuesto hacia 1956–1957.

El arpista Nicanor Zabaleta, revisó el manuscrito. Sus movimientos son:

I. Allegro maestoso;

II. Allegro [tranquilo] y,

III. Finale [Allegro animato].

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 549-1 Partitura; AELCH/pro 549-2 Arpa.

AELCH/pro 441-1 TG Partitura; AELCH/pro 441-2 Fragmento.

- Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: no disponemos de resultados en esta biblioteca.

Soprano y orquesta:

En lo que concierne a las *Canciones españolas* para soprano y orquesta, compuestas en 1928, están dedicadas a su mujer, Carmen Andújar. Ella fue la encargada de estrenarlas en los Conciertos de la Faculty of Arts de Londres, acompañada por la “London Orchestra”, dirigida por Ángel Grande, el 27 de junio de 1930.

En esta composición, López-Chavarri, es ya partícipe del Neoclasicismo. En esa época, esta nueva tendencia musical, también se da en otras partes de España junto al segundo nacionalismo, que no necesita de citas populares directas. Galbis (2012: 46) opina que López-Chavarri consiguió un gran nivel en esta importante obra: “La concisión y la sobriedad de estas piezas y el destacado acompañamiento a la voz muestran la capacidad de un creador que ha alcanzado un alto grado de depuración”.

Esta composición, se compone de 15 partes instrumentales. Los títulos junto a la letra de las canciones que contiene son:

- I-Serranilla: Serranilla del Pinar / Texto de una letrilla de Góngora.
- II-Tonada / Letra de Francisco Rojas (de “García del Castañar”).
- III-Picaresca / Texto extraído del baile “Los valientes y Tomayonas” de F. de Quevedo.
- IV-Serranilla Gentil / Letra de Mendo del Campo (De un cancionero del siglo XV).
- V-Valenciana: La Cançó de l'Horta = La Canción de la Huerta / Letra de Eduardo López-Chavarri y,
- VI-Serrana: Serrana Leda / Letra de Francisco Roca Negra (manuscrito del siglo XV).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 146.

AELCH/pro 91 Tiempos 1, 2, 3, 4, 5, 6.

AELCH/pro 34-1 Partitura; AELCH/pro 34, páginas 2 y 3 Parte.

AELCH/pro 142 (versión para 4 voces mixtas).

AELCH/pro 35, de la página 1 a la 247 Tiempos 1, 2, 3, 4, 5, 6;
AELCH/pro 35-248 cubierta.

Fondo moderno:

E. López–Chavarri/3158.

E. López–Chavarri/4163.

E. López–Chavarri/4164.

- En la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos no hemos encontrado ejemplares de esta composición para voz y orquesta. En cambio, sí tenemos la versión para canto y piano.

2. *La danza.*

Ubicación:

Esta melodía para voz y orquesta, está únicamente disponible en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, dentro del grupo M / 385.

No hay resultados, de esta obra, en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Clarinete y orquesta:

1. López–Chavarri, en 1962, compuso dos versiones de la *Fantasia de Almacera*: una para clarinete y orquesta de cuerda y, otra para clarinete en Si bemol y acompañamiento de piano. Esta partitura, se compuso para clarinete y piano entre el 1 y el 9 de Abril de 1962 y, se orquestó entre el 16 y el 17 de Julio, del mismo año.

Esta obra fue dedicada a José Dolz Sanchis, al que nuestro compositor llamaba Pepico Dolz. La obra se compuso entre el 1 y el 8 de abril de 1962. Nuestro autor, dejó escrita una nota en la cubierta del manuscrito conservado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

“La presente partitura contiene la versión de clarinete y piano, y la de clarinete y orquesta de arcos. No deben emplearse ambos acompañamientos a la vez. Eduardo López–Chavarri”.

“... El autor prohíbe formalmente la ejecución de esta obra con combinaciones que no sean alguna de estas tres: 1ª, Clarinete y exclusivo piano. 2ª, Clarinete y orquesta normal de arcos. 3ª, Clarinete y banda de armonía. Cualquiera otra combinación debe ser consultada con el autor. Eduardo L. Chavarri. Cuando se emplee la versión de clarinete y piano no debe añadirse otro instrumento”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 47, abarca de la página 1 a la 6 Partitura incompleta.

AELCH/pro 48, desde la página 1 a la 6 Borrador incompleto (versión reducida para clarinete y piano).

AELCH/pro 49.

AELCH/pro 50, de la página 1 a la 8.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388 (versión para clarinete y orquesta) y, M / 385, para clarinete y piano.

5.1.4. Banda.

En esta sección, encontramos algunos títulos que ya hemos visto en el apartado de orquesta sola y que, por tanto, fueron transcritos para esta agrupación instrumental. Entre ellos figuran:

1. *Rapsodia valenciana* que, para esta formación, pasaría a llamarse *Rapsodia de Pascua*, de 1905. Su composición instrumental es: dos flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas (Fa), tres saxofones (tenor, alto, barítono) y dos contrabajos de cuerda.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 16, comprende desde la página 1 hasta la 16.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

2. *Acuarelas valencianas*, de 1949.

Ubicación:

- En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no se han localizado resultados acerca de la versión para banda de esta pieza musical.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

3. *Valencianas (Cuadros levantinos)*, publicada por Piles.

Ubicación:

Acerca de esta composición, en ninguna de las bibliotecas en las que hemos buscado, se han podido obtener manuscritos, versiones autógrafas ni definitivas para esta agrupación instrumental. Posiblemente, se hayan perdido o permanezca en algún archivo de la federación de sociedades musicales.

Únicamente, sabemos que se publicó en la editorial valenciana Piles.

4. Por último, a esta formación instrumental, también pertenecen las *Danzas de concierto*.

Ubicación:

- En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no se han detectado resultados acerca de la versión para banda de esta obra musical.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

5.1.5. Coro y acompañamiento orquestal (con o sin órgano, piano o armonium).

En el listado, en el que nos estamos apoyando, figuran 6 partituras compuestas en esta modalidad.

1. La primera obra del **género sinfónico coral** es *Llegenda*, de 1909. Esta pieza, fue estrenada bajo la dirección del maestro Millet en la Exposición de Valencia, en 1909. Fue cantada varias veces por el *Orfeó Català*, bajo la dirección de Beitler.

A propósito de la misma, los musicólogos Díaz y Galbis (1996:21) recogen, en el epistolario un comentario efectuado por Lluís Millet (1909: 250–253):

La primera de sus obras sinfónico–corales digna de ser resaltada es *Llegenda*, estrenada en la Exposición Regional de Valencia de 1909. La obra se basa en *Lo Rat Penat*, poema de Teodoro Llorente Olivares en el que se homenajea a Jaume I el Conqueridor, sintetizando en tres momentos la figura de este monarca: “heroísmo”, “muerte” y “gloria”. Lluís Millet, el director que la estrenó, analizó la obra en la *Revista Musical Catalana*, señalando las siguientes características como las más destacables: la maestría en la orquestación, el uso de la modalidad, la presencia de la huella wagneriana y el tratamiento de las voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 6, de la página 1 a la 254.

AELCH/pro 10, desde la página 1 a la 160.

AELCH/pro 238, de la página 1 a la 66 (versión definitiva para banda).

- En la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos no se conservan ejemplares de esta obra.

2. La siguiente obra para coro de voces blancas y orquesta, sería ***El Cantar de la guerra***, compuesta, según uno de los borradores, entre diciembre de 1938 y octubre de 1939.

Los citados musicólogos (Díaz y Galbis 1996: 21), señalan el empleo de ciertas técnicas compositivas, no muy frecuentes, en López–Chavarri:

La otra pieza básica en la que aparecen voces y orquesta es *El Cantar de la Guerra*, para coro de voces blancas y orquesta. La obra, un alegato contra los conflictos bélicos, se estrenó póstumamente en 1981 y era una de las más queridas por Chavarri. Resalta de ella su originalidad dentro de la producción de Chavarri Marco por la utilización de recursos técnicos que no son muy comunes en el resto de su creación, como la disonancia o el abundante uso de cromatismos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 3, desde la página 1 a la 53.

AELCH/pro 8, va de la página 1 a la 5; AELCH/pro 8-6 Fragmento 1, 2 y 3.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 384.

3. A este grupo, pertenece también la composición, ***Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats*** = ofrenda gozos a la Virgen de los Desamparados, para coro y orquesta. La misma, fue regalada por López–Chavarri, a la Virgen. Es por ello que, el manuscrito original, se custodia en el archivo de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

La letra de esta creación es de Leopoldo Aguirre Verdaguer. Como en otras obras, existen varias versiones. La composición original es para voz y acompañamiento de piano u órgano, fechada el 11 febrero de 1946 y, la orquestación, es del 15 de abril de 1948. Además, hay para dos, tres y cinco voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 118 (versión definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

4. **Himno de Epifanía**, consistente en un tríptico para soprano, tenor, coro mixto y orquesta (órgano *ad libitum*) de 1911.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 10, de la página 1 a la 160 (versión definitiva).

VAcP–Mus/CM-L-20 (partitura autógrafa firmada).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

5. **La Danza**, melodía para voz (soprano) y orquesta.

Ubicación:

- No se han localizado ejemplares de esta pieza en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

6. **Misa Bernarda**, para coro unisonal, órgano o armonium y orquesta de arco. Es de 1940 y, consta de las siguientes partes: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*. La duración aproximada de la obra es de 25 minutos.

Presenta el cuño de la biblioteca personal del autor, estampado en tinta negra, en las páginas 1, 4, 12, 17, 18, 21, 24, 26, 28, 31: “Biblioteca Eduardo L. Chavarri, Valencia”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 213 (Borrador autógrafo).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 383.

-Un ejemplar manuscrito firmado por el propio autor se conserva en el archivo musical del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.

5.1.6. Coro (mixto y de voces blancas).

Este apartado, es de especial trascendencia porque la cantidad de partituras es abundante. Además, fueron varios los elogios que obtuvo esta **producción coral**, que goza de ejemplos interesantes, tal y como han reconocido, en su epistolario, entendidos de este género.

López-Chavarri indica, en muchas de estas canciones, anotaciones diversas sobre su origen, interpretación y cómo las ha ido recogiendo. Muchas de ellas, fueron organizadas en colecciones, tomadas al oído y acumuladas en sus excursiones.

Son varias las piezas que se compusieron en más de una versión en cuanto al número de voces, como también la misma obra fue armonizada en las dos modalidades, es decir, para coro mixto y, para coro de voces blancas. En esta clasificación, primero enumeraremos las creaciones para coro mixto y, a continuación, las que son para coro de voces blancas.

Coro Mixto:

1. *Anyorament*, canción polifónica a cuatro voces mixtas, de 1957. Existe una versión a cinco voces. En uno de los manuscritos, figura en la cabecera, como título colectivo, posteriormente rechazado, “Dos glosas de motivos valencianos” del que “Anyorament”, era el primer tiempo.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 157, páginas 1 y 2 (cuatro voces).

AELCH/pro 201, páginas 1 y 2 (cinco voces).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 (versión a cuatro voces mixtas).

2. *Ave María*, cuatro voces, de 1960. Hay una nota donde se indica: “Para la Secció Femenina de Valencia”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 202, de la página 1 a la 4 Definitiva.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 (versión a cinco voces mixtas).

3. *Cansó dels Angels*: preludio, glosa y armonización de un motivo popular valenciano (Albaida y adyacentes), para cinco voces, de 1957. Esta canción religiosa fue transcrita, armonizada y desarrollada por el propio autor.

Según anotaciones del propio compositor en los manuscritos:

Se canta en Onteniente y pueblos de su serranía el domingo que precede a la fiesta de la Purísima ... Cierra el cotejo un coro de niños vestidos de ángeles cantando a voces solas y a unísono el tema en que se inspira la 2ª parte de la presente obra glosando dicho motivo. La letra popular se encuentra aquí también glosada libremente.

También indica que se autoriza la reproducción o interpretación de esta obra a los Coros de la Sección Femenina de Valencia.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 195, páginas 1 y 2.

AELCH/pro 196 (copia definitiva).

AELCH/pro 112.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

4. *El gat que tot ho paga* (El gato del café), para cuatro voces: Soprano (7); Contralto (9); Tenor (9) y Bajo (9). La letra es de J. M. Puig Torralba.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 193 (versión definitiva, cinco voces).

Fondo moderno:

A. Alamán/948 (versión a cuatro voces).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

5. *Horta de Valencia*, de 1929. Existe versión para cuatro y cinco voces. Su título sufrió varios cambios.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 146 (versión para cuatro voces).

AELCH/pro 198 (versión definitiva para cuatro voces).

AELCH/pro 199 (versión definitiva para cinco voces).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 (versión a cuatro voces).

6. **La ballaora**: glosa polifónica de una canción valenciana, para cuatro voces, de 1958. La versión original era a seis voces.

La composición, está inspirada en un motivo popular de los valles de la Serra Mariola, y las zonas de Xàtiva y Gandía, de finales del s.XIX y principios del XX.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 144 (versión definitiva a cuatro voces).

AELCH/pro 205, páginas 1 y 2 (partitura definitiva a seis voces);

AELCH/pro 205-3 cubierta.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 (versión a cuatro voces mixtas).

7. **Rondel**, para cuatro voces, con versión de coro mixto y de voces blancas (Real Musical), de 1947. Obra dedicada a Lluís y Dolores Millet.

Esta obra está inspirada en una canción popular con carácter humorístico.

Obra impresa por la Federació Catalana d'Entitas Corals.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 147, páginas 1, 2 y 3 (versión definitiva a cuatro voces y notas al programa).

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/4555.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 (partitura a cuatro voces mixtas).

8. **Canciones de Juventud** (impresa por la Unión Musical Española).

Ubicación:

No hemos encontrado ningún ejemplar de esta adaptación para coro de voces mixtas en ninguna de las bibliotecas escrutadas.

9. *Crudelis Herodes*, a siete voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

VAcP–Mus/CM-L-20.

VAcP–Mus/CM-L-21.

- No se han localizado ejemplares en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos de esta composición.

10. *Donzaina*, para cinco voces.

Ubicación:

No se han hallado ejemplares en ninguna biblioteca.

11. *Oli*, para cuatro y cinco voces. Se observan variaciones en la letra y en la música, respecto a la armonización para coro a cinco voces mixtas de este compositor. Véase: Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 204.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 424.

AELCH/pro 204, páginas 1 y 2 (versión para cinco voces).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

12. *Les folies*, a cuatro voces, 1955 (editada por la Unión Musical Española).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 429.

AELCH/pro 143.

Fondo moderno:

A. Alamán/303.

E. López–Chavarri/4687.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382 (versión para seis voces mixtas).

13. *Madrigal*, 4 voces, 5 voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 109, de la página 1 a la 3 (borrador, hoja suelta y partitura definitiva para cinco voces).

AELCH/pro 197 (versión definitiva para cinco voces).

Fondo moderno:

A. Alamán/948.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

14. y 15. *Misa Bernarda*, órgano o armonio, de 1940 y, *Ofrena* (*Canto a la Virgen de los Desamparados*), órgano.

De estas dos piezas ya hemos hablado en el apartado anterior, relativo al grupo de coro y acompañamiento orquestal. Así pues, representan una duplicidad.

Coro de voces blancas:

1. *Agulleta y fil*, fechada en 1955 (Unión Musical Española), glosa y armonización a tres voces femeninas por el autor.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 223 (versión definitiva).

AELCH/pro 178, páginas 1 y 2.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

2. *Arròs en col* (Piles): glosa de una tonada popular valenciana, a tres voces blancas, de 1961.

Es una canción de origen popular que cantaban los niños en las tierras de la Valldigna.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 185, de la página 1 a la 4.

AELCH/pro 186.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

3. **Burlesca** (Piles): a dos voces, del año 1954.

López-Chavarrí dejó una anotación sobre el origen y composición de esta canción: “Cansoneta popular per a infants en l’horta y pobles del pla de Valencia per els anys de 1880; ja no la canten més que les persones molt velles”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 127, de la página 1 a la 5.

AELCH/pro 129.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

4. **Burleta** (Piles): a tres voces, compuesta en 1955. Esta obra se estrenó, en Valencia, por el coro de la Sección Femenina.

Esta canción también se llama “Les sogres i les nores”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 509.

AELCH/pro 155.

AELCH/pro 153.

AELCH/pro 150, comprende las páginas 1, 2 y 3.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 y M / 396.

5. **Camiseta al Jesuset** (Piles): glosa, armonización y desarrollo de un motivo popular por tierras de Albaida, Onteniente, Sierra Aitana..., a dos voces, datada en 1959.

Es una canción navideña que se cantaba en esas zonas, según se explica en “notas al programa”, al final de la partitura.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 562 (borrador autógrafo).

AELCH/pro 139, páginas 1, 2 y 3 (borrador y copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

6. *Canción de cuna.*

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 454.

AELCH/pro 425.

En la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos no se encuentran registros de esta canción.

7. *Canciones para la juventud*, coro unísono y piano, 1902 (Unión Musical Española).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 26.

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/4161.

E. López-Chavarri/4314.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

8. *Cançò de batre*, a cuatro voces, de 1946. Transcripción, glosa y armonización realizada por Eduardo López-Chavarri.

Según anotación de nuestro autor, esta canción se cantaba en las “comarcas desde Denia a [Albaida], y desde Oliva a Monserrat y Alcudia de Carlet”.

En las “notas al programa” se especifica el origen de esta canción:

La canción de trilla se escucha en las tierras valencianas, cuando es su tiempo, por doquier. Su origen morisco es evidente. En tierras marroquíes la hemos oído muy semejante, cuando no igual a la manera de las tierras valencianas. [...] se canta a solo a pleno sol, en las eras en donde se está trillando...

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 88.

AELCH/pro 89, va desde la página 1 a la 3 Borrador.

AELCH/pro 92.

AELCH/pro 161.

AELCH/pro 164.

AELCH/pro 228.

AELCH/pro 504.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

9. **Cançó de pluja** (Piles): glosa de dos breves motivos infantiles valencianos, a dos voces, fechada en 1951.

En los manuscritos, López-Chavarri incluye notas aclaratorias o explicativas sobre la procedencia de los temas musicales que componen esta obra. Según éstas, la letra del primer tema hace referencia a dos figuras bíblicas, el toro y el león, que representan a San Lucas y San Marcos y, que aparecen en la procesión del *Corpus* de Valencia. En la letra del segundo tema se menciona la “Casa de las Rocas”, lugar donde se guardaban los atuendos de danzas y personajes bíblicos que salían en dicha procesión. En este último tema, también se menciona a “El Tio Nelo”, que podría referirse a la persona encargada de cuidar este edificio o a una figura que también se guardaba en este lugar.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 85, de la página 1 a la 4 (partitura definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

10. **Cançó del “sapo”** (Piles): a dos voces, de 1948. Es una canción muy popular de las zonas de Játiva, Ayelo y Onteniente, que llegó hasta la Huerta de Valencia.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 132, de la página 1 a la 5.

AELCH/pro 161.

AELCH/pro 181.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

11. **Cançoneta** (Piles): glosa y armonización de un tema popular valenciano a tres voces, compuesta en 1956. Obra estrenada en Valencia por los Coros de la Sección Femenina.

La versión definitiva contiene notas sobre origen e interpretación de la canción.

Según las notas al programa, esta canción estuvo de moda alrededor de los años 1880 y siguientes, por la zona de Gandía, Cabo de la Nao y Villajoyosa. También se incluyen los antecedentes y algún comentario sobre su estructura o forma musical:

... Se extendió el tema hasta tierras de Albaida y probablemente hasta Játiva...
Cántase a sólo o a coro unisonal y no lleva acompañamiento instrumental... Es muy curiosa la estructura musical ternaria de esta [canción], que contrasta con el binario compás de “dos por cuatro”, estructura que se conserva todavía en las comarcas mencionadas.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 171, de la página 1 a la 3.

AELCH/pro 172, con dos páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

12. **Cançoneta de humor**: en estilo polifónico, a cuatro voces, de 1959.

Según notas al programa: “El tema de esta canción estuvo muy en boga en las comarcas valencianas, tanto en el litoral como en tierras adentro, por los años de 1880 [...]”.

Además, dichas notas datan esta canción entorno a 1880, atribuyéndola a Gandía, Sierra de Aitana y Albaida.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 151, páginas 1 y 2 (partitura definitiva).

AELCH/pro 152, de la página 1 a la 3 Letra.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

13. *Cervantina*, a cuatro voces, compuesta en 1947. También existe una versión de cinco partes: para coro a cuatro voces y soprano a solo.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 141.

AELCH/pro 122.

Este ejemplar no está ubicado en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

14. *Cistella*. Obra estrenada por e coro de la Sección Femenina.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 156, con dos páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

15. *Cobla* (Piles).

Ubicación:

No hemos encontrado resultados acerca de esta pieza en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

16. *Contrastes*. Es una cancioncilla que cantaban los niños en tierras de la Valldigna. Se compuso entre el 10 y el 12 de noviembre de 1961.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 186 (copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

17. *Dansa novella* (Piles): canción–bailete a dos voces, de 1957. Preludio, transcripción, armonización y desarrollo por Eduardo López–Chavarri.

Según se indica en las notas al programa:

Un antiguo bailete infantil español y popular sirve de base a la presente obra. Estuvo muy en boga en el antiguo reino de Valencia por los años de 1870–80. El que suscribe lo cantó en sus juegos “de corro” en la Glorieta valenciana. También la gente moza lo cantaba en fiestas [...] de Pascua florida, en excursiones campestres, etc. Se canta siempre a unísono sin acompañamiento instrumental alguno. La presente glosa consta de dos partes: la primera a modo de prelude libre [...] “y” la segunda con el tema armonizado en la que se procura conservar el estilo popular...

... De origen castellano o tal vez andaluz, arraigó en tierras de Valencia donde se le ponían letras valencianas junto a las castellanas.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 137, contiene 5 páginas.

AELCH/pro 140 (partitura definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

18. *Dos glosas de motivos valencianos*, a tres voces, datada de 1957.

Incluye notas al programa, en las que se especifica su origen e interpretación. Está formada por:

I. Rosa y,

II. Llauraor: humoresca.

Estas dos canciones fueron estrenadas por los Coros de la Sección Femenina de Valencia.

Se cantaba por las mujeres para acompañar las tareas derivadas del campo en tierras de Valencia y Castellón hacia 1890. Tienen un marcado carácter valenciano y diferente temática.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 191 Cuaderno 1, 2 (partitura definitiva).

AELCH/pro 196.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

19. *El “Aguinaldo”*, villancico de Cuatretonda, a tres voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 166.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

20. *El campanar de Canals*, dos voces, 1948 (Piles).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 317.

AELCH/pro 130 (copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390 y M / 396.

21. *El mestre "Bella Escusa"*, dos voces, 1948 (Piles). Aparecen los subtítulos tachados: "Cancioncita de Canals", "Cancioncita sobre un tema popular de tierras setabenses".

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 133.

AELCH/pro 317.

AELCH/pro 130 (copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

22. *El sereno*, dos voces, 1948 (Piles).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 304.

AELCH/pro 562 (borrador autógrafo).

AELCH/pro 491 TG.

AELCH/pro 138-1 Partitura definitiva; AELCH/pro 138-2 Partitura borrador.

AELCH/pro 545 (fotocopia partitura definitiva).

AELCH/pro 564 (partitura definitiva autógrafa firmada).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

23. *Els pastorets* (Unión Musical Española, 1955): melodías en estilo popular valenciano, a tres voces. Fue compuesta en 1946.

Es una melodía popular de los alrededores de Valencia. En el manuscrito conservado en la Biblioteca Valenciana, se incluye la historia sobre el origen de esta canción.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 179.

AELCH/pro 161.

AELCH/pro 164.

Fondo moderno:

E. López-Chavarrí/4663.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

24. *Els titotets* (Piles): a tres voces, de 1948.

Según una anotación junto al título, esta obra es una “cancioncita moderna, de por los años de 1900, popular de la muchachada obrera de Valencia (ciudad), llega hasta las comarcas de Gandía”. Junto al nombre del autor, aparece una nota referente a éste: “Asesor de la S.F. [Sección Femenina], 1948”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 168 (partitura definitiva).

AELCH/pro 546.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

25. *Glosa de “El Fadri”*, cuatro voces, 1954.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 158, con cuatro páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

26. *Ja plora el xic* (Piles): a dos voces, que data de 1948.

En la última página, se explica una pequeña historieta sobre su origen. Pertenece a la “Colección nº 14”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 491 TG.

AELCH/pro 135, manuscrito que posee 4 páginas.

AELCH/pro 548.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

27. *Jesuset nuet*, a tres voces, fechada en 1948.

Es un villancico cantado en Cuatretonda y Alcoy. La fecha aproximada se ha tomado de “Villancico [de] Alcoy”, donde se especifica que ésta se glosó, armonizó y arregló para la Sección Femenina el 26 de julio de 1948.

Según anotaciones: “Se cantaba este villancico en tierras de Alcoy en vísperas y Noche Buena de Navidad por los años de 1900. Se extendió a tierras de Ayelo, Albaida, etc. Lo cantaban los chiquillos a coro unísono sin acompañamiento...”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 317.

AELCH/pro 180, de la página 1 a la 3 (borradores y versión definitiva).

AELCH/pro 181.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

28. *La filla de l'alcalde*, 1946 (Piles): canciones populares danzadas a corro, a tres voces, compuestas en 1946. Según las notas al programa:

... cancioncita popular en el litoral del antiguo reino de Valencia, la cual se cantaba a coro unísono (también a solo), especialmente por los chiquillos, sin

acompañamiento instrumental alguno. Era canción muy extendida en el litoral, desde Gandía hasta Villajoyosa. Fue recogida hacia 1900 en esta población por el excelente presbítero D. Francisco Tito, organista de la Catedral de Valencia, quien era natural de la Villajoyosa...

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 509.

AELCH/pro 184, manuscrito con 4 páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

29. **La processó del Crist** (Piles): a tres voces, de 1961.

Según explica una nota al final de la partitura, no lleva música, sólo el ritmo marcado por un tambor durante toda la procesión.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 177, copia de 3 páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

30. **Levantina**, cuatro voces.

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, no está depositada esta pieza coral.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

31. **Llaurador** (Piles, 1957): a tres voces, fechada en 1945.

Sigue al título: “de la colección del Museo Etnográfico Municipal de Valencia”. “Tal vez, procede de Bocairente”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 92.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

32. **Mareta** (Piles): glosa de un tema popular de los alrededores de Valencia, a cuatro voces, de 1946.

Nota junto al título “Mareta”: Colección 13.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 161.

AELCH/pro 163, desde la página 1 a la 28.

AELCH/pro 164.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391, M / 392 y M / 396.

33. **Mil cançons** (Piles): glosa de un motivo popular de tierras de Albaida, a tres voces blancas, datada de 1958. Se trata de una glosa de un motivo popular que se cantaba por Agullent, Albaida, Cocentaina... y según la letra podía ser canción de trilla o de ronda.

Iba a formar parte de la composición “Dos líricas”, constituyendo el primer tiempo, según se deduce de dos notas en la primera página, pero al final no fue así. En la última página, hay una nota que explica el origen de la composición.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 160, con dos páginas.

AELCH/pro 169 (copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

34. **Música del “Llibre” de los Misterios del Corpus**, a dos voces, de 1942.

Contiene: Misterio de Adán y Eva.

Son dos partituras definitivas que fueron copiadas de un libro conservado en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia por Eduardo López-Chavarri Marco, según una nota que sigue al título.

Se trata de los dúos que cantan Adán y Eva en uno de los misterios que se representaban en la procesión del *Corpus* de Valencia y data del año 1517. Puede

que se acompañaran de algún instrumento, como vihuela o arpa, pero lo más probable es que se cantara a voces solas.

El manuscrito contiene notas explicando lo que va sucediendo en cada una de las escenas de los misterios, y otras que explica la disposición de la música en el documento del que se copió, el color de la tinta utilizado, etc.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 439, posee tres páginas (dos partituras definitivas y un borrador).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

35. *Nadal* (Piles): a dos voces, compuesta en 1952. Glosa en estilo valenciano de la Serranía de Mariola. Obra estrenada por los coros de la Sección Femenina.

Se trata de una melodía inspirada en las canciones que se cantaban sin acompañamiento instrumental por los pueblos de la Serranía de Mariola y adyacentes, hasta Xàtiva. Los temas sirven de base de esta composición polifónica, por lo que existen variaciones respecto a los temas originales. Estos temas fueron recogidos en Ayelo de Malferit, en 1895.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 125, con cuatro páginas (dos borradores y dos copias definitivas).

AELCH/pro 154.

AELCH/pro 540.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

36. *Paròdia* (Piles): humoreska, en estilo de una cancioncita germánica, a tres voces, fechada en 1953. Según anotación en la portada de una de las partituras: “El acompañamiento recuerda una vieja canción germánica de muchachos que no supieren solfeo”.

Aparecen notas sobre la pronunciación del texto y se especifica que “si no hay soprano solista pueden cantar el solo dos o tres sopranos”. Pertenece a: “Colección Chavarri 30”. Obra estrenada por los coros de la Sección Femenina.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 176, contiene cinco páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

37. *Pitxer en terra* (Piles): a dos voces, fechada alrededor de 1900. Se incluyen notas al programa datando, aproximadamente, el uso de esta canción, de 1890.

Se solía cantar por niños, jóvenes o enanos en procesiones a modo de parodia.

Se incluye la letra de la canción, aclaraciones sobre la interpretación y anotaciones sobre su origen:

Cancioncita humorística... Está hecha sobre el “Minué” de la “Chaquera Vella” que se tocaba por dulzaina y tabalet delante de la procesión del *Corpus*, por lo que también le llama[n] el vulgo, tocata dels nanos y jagants... esta canción–baile estuvo muy en boya en Valencia y su huerta por los años 1870–1900. También lo estuvo en muchas poblaciones del reino. En fiestas de barrio y caseras se cantaba por la muchachada en estilos humorístico. El tema se toca a la dulzaina que va con los gigantes y cabezolos delante de la procesión del *Corpus*. El tema tomado de una de las figuras del baile–pantomima dieziochesco llamado Ball de Torrent. Se le pusieron para cantarlo, letras varias, todas de humor y algunas de mal gusto. Las más “clásicas” son las que se transcriben luego. Muy popular era substituir la palabra “cazoleta” por “baselina”. El autor de estas líneas, la oyó en sus años juveniles.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 468.

AELCH/pro 315.

AELCH/pro 84, con tres páginas.

AELCH/pro 88.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

38. **Ratetes** (Piles): a dos voces, que data de 1952. Es una glosa de una letrilla infantil de Pascua de Resurrección propia de las comarcas de Oliva, Gandía y adyacentes.

Algunos de los temas musicales se repiten pero con letras diferentes, según el lugar donde se ha escuchado o la adaptación de estos temas según la zona geográfica.

Las explicaciones están escritas en castellano, excepto la letra de algunas de las canciones, que aparecen en valenciano.

Las piezas populares que contiene este manuscrito, son la copia y la transcripción realizada por Eduardo López-Chavarri Marco, de las recogidas en un manuscrito, fechado el 12 de octubre de 1932, por José Vicente Báguena Soler.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

Ejemplar encuadernado con: “Cantos y danzas populares de la región valenciana” (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 491)

AELCH/pro 302.

AELCH/pro 136, de seis páginas (dos borradores y tres partituras definitivas).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

39. **Riberenca**: canción polifónica a cuatro voces femeninas (breve dúo de sopranos solistas), fechada en 1948–1953.

Según nota del compositor: “Composición en forma de *Scherzo*, sobre un tema popular valenciano (8 compases), con un intermedio moderado a dúo y “*reprisse*” a coro, para reexponerlo *Da capo* y coda lenta como final”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 148, contiene 5 páginas (tres partituras definitivas y dos borradores).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

40. **Rondel**, a cuatro voces, de 1947. En una de las partituras, se incluye un resumen de las notas al programa, donde se explica su origen y se traduce la letra al castellano.

Está inspirada en una canción popular con carácter humorístico y dedicada a Lluís y Dolors Millet.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 147, posee tres páginas en las que figuran notas al programa.

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/4555.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

41. **Rosa** (Piles): a tres voces, compuesta en 1957. Es una canción popular que se cantaba por la zona de Castellón, mientras se trabajaba en el campo. Tiene un marcado carácter valenciano y, diversa temática.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 189, contiene 4 páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 396.

42. **Serra de Mariola** (Piles): glosa y armonización a cuatro voces de un motivo en estilo popular valenciano, 1948–1952. Incluye notas sobre el origen de esta canción. Se estrenó en Valencia por los coros de la Sección Femenina. También es conocida con la letra “¿Brígida qué estás haciendo?, Señora yo estoy hilando [...]”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 154 (partitura definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 y M / 396.

43. **Set perfeccions, Siete cosas:** glosa de un motivo popular valenciano, a dos voces (Piles), de 1951.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 140.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 396.

44. **Suite d'infants** (Piles). Está formada por:

I. La nina que tanca els ulls i s'adorm.

II. Estampa del "Lanskenets" y,

III. Ofrena de flors a la Mar de Déu dels Desamparats, a tres voces, órgano o armonio, de 1962.

La partitura está: "Dedicada al fi temperament del mestre Jusep Roca y als cantors de la seua creació "Coral Comes" de tan admirades interpretacions".

Existe una versión orquestada, a la cual nos hemos referido anteriormente, en el apartado coro y acompañamiento orquestal.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 187.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 y M / 396.

45. **Tres olives** (Piles): canción a tres voces (cuatro *ad libitum*), en estilo popular de Faura, con fecha de 1952.

Hay una nota en la que se especifica que se trata de una versión de la canción "Caballo relinchaor". Se cantaba en Castellón de la Plana, Sagunto, Castellón, Valencia (Huerta), Algimia, Alfara, La Vall de Uxó, Onda y Villarreal.

Aparecen indicaciones sobre la forma de interpretar esta canción. Pertenece a la "Colección 32". Además, se observa que se armonizó a tres voces para la Sección Femenina.

Según notas al programa escritas por el autor:

Esta composición polifónica está inspirada en el estilo popular (todavía en uso) de los campos de Faura (“Valles de Sagunto”). Las canciones de faenas agrícolas se cantan a una sola voz; si acaso se entonan en coro (ronda de bebedores, etc.), este es unisonal, sin acompañamiento instrumental alguno. Las letras suelen ser humorísticas y, en boca de hombres, no evitan chabacanerías. Sin embargo, también se emplean letras de fino y bello sentir popular.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 154.

AELCH/pro 155.

AELCH/pro 170, con tres páginas.

AELCH/pro 215.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392 y M / 396.

46. *Tríptic d’infants*, a dos voces, de 1961. Son tres melodías inspiradas en la infancia. Contiene notas al programa que explica su origen, componiéndose de:

I. Caminants del dumentge = Caminantes del domingo;

II. Oración;

III. A salta–cabrella.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 126, posee cuatro páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

47. *Va de bo*: glosa, armonización y desarrollo de un motivo popular valenciano, a cuatro voces femeninas, compuesta en 1955.

Esta canción popular fue recogida en Tavernes de la Valldigna.

Está publicada por Antonio Chover en los cuadernos del Instituto Valenciano de Musicología (Cuaderno 4–5), pero solamente con letra y música, sin armonización para cuatro voces.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 145, incluye dos páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

48. *Vària cançó* (humorística) (Piles): introducción y variaciones a tres voces sobre un estribillo popular valenciano, de 1950.

Aparece como subtítulo: “glosa de un tema en estilo popular valenciano, para tres voces femeninas”.

Según notas al programa, esta canción se cantaba al “unísono y sin instrumentos... muy diversas en su contenido e intención.

El autor de la presente glosa trata el tema en forma de variaciones para coro a tres voces femeninas, polifónicamente tratadas, pero procurando que no pierdan su carácter popular.

La palabra “regidor” que se emplea en el texto, en vez de la moderna “consechál”, indica se trata de una copla popular anterior al siglo XX”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 188, engloba cinco páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391.

49. *Villancico*, a tres voces.

Ubicación:

Esta pieza no la hemos localizado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 391 y M / 392.

50. *Villancico “Alegres mudanzas”*, con fecha de 1962.

Este villancico, disponible en distintas versiones, para coro unisonal con acompañamiento de piano u orquesta de arcos y para tres voces, contiene el texto de Lope de Vega. En las notas al programa, escritas por el propio autor, habla del origen de los villancicos y comenta la letra de Lope de Vega que también se utilizó en un villancico del s. XVII, compuesto por José Hinojosa.

Existe también una versión de coro unisonal y orquesta de arcos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 79, abarca tres páginas (partitura definitiva).

AELCH/pro 65.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 393.

51. *Villancico para navidad*, para coro unísono y piano, 1943.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 78-1, comprende 5 páginas.

No aparece dentro del listado de copias manuscritas de la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

52. *Víspera del domingo*, a cuatro voces. Esta canción también es conocida con el título “Abendfeier” (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 275).

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 267, incluye tres páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 392.

5.1.7. Voz y piano.

A este apartado, nuestro autor aporta nueve obras, de las cuales tres, son transcripciones de voz y orquesta (*Terra d’Horta*, *Canciones españolas*, y *Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats*).

Varias de ellas, van dedicadas a su mujer, Carmen Andújar. Y es que, es a partir de su matrimonio y, fruto de la colaboración entre ambos, nuestro autor se fija, con más interés, en la composición de este género. Será con ella, con quien difundirá, especialmente a través de las conferencias–concierto, no sólo su propio repertorio de canto y piano, sino también el de compositores españoles de diferentes épocas. Seguidamente, pasamos a enumerarlas:

1. *Canciones españolas*, de 1933 (Piles). Se trata de la transcripción para soprano y piano de esta obra, originariamente escrita para soprano y orquesta, anteriormente descrita. Igualmente, consta de las siguientes partes:

I-Serranilla: Serranilla del Pinar / Texto de una letrilla de Góngora;

II-Tonada / Letra de Francisco Rojas (de “García del Castañar”);

III-Picaresca / Texto extraído del baile “Los valientes y Tomayonas” de F. de Quevedo;

IV-Serranilla Gentil / Letra de Mendo del Campo (De un cancionero del s. XV);

V-Valenciana: La Cançó de l'Horta = La Canción de la Huerta / Letra de Eduardo López-Chavarri y,

VI-Serrana: Serrana Leda / Letra de Francisco Roca Negra (manuscrito s. XV).

Según aparece en una anotación junto al título de “Serranilla gentil”, la letra de ésta, está sacada “de un cancionero inédito del siglo XV”. Por su parte, la de “Serrana leda”, se tomó de un manuscrito del s. XV, y fue publicada por Bonilla en “Anales de Literatura” (1900–1904), Madrid, 1904”.

Primero se llamó “Madrigal de l'horta”, nombre que aparece tachado en la partitura, y después ya se le asignó el título actual.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 198.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

2. *La cançó de la molinera* (Piles): fue compuesta en 1934.

La letra es de Lluís Guarner. Contiene:

- La cansó de la molinera.

- La reixa.

- Els quintos y,

- Cansó de bressol.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 86.

AELCH/pro 94 (versión definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

3. **Romance del rey moro que perdió Alhama**, con fecha de 1947.

Íncipit del texto: “Paseábase el rey moro por las calles de Granada...”.

La duración aproximada es de 5 minutos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 99-1 Definitivo; AELCH/pro 99-2 Borrador.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

4. **Ofrenda** (Conservatorio de Valencia), datada de 1944. Contiene:

I-¿Has llorado?.

II-La fuente del camino y,

[III]-Tu sigue sembrando flores.

La letra es de Pedro de León.

Según anotación en la cabecera, Dr. León “médico, casado con Paz Chavarri en Madrid”.

La obra está dedicada: “A Paz Chavarri de León y a sus hijos en memoria del querido ausente, Eduardo”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 113.

AELCH/pro 114.

AELCH/pro 115.

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/4179.

Nicolau Primitiu/F-4747.

Nicolau Primitiu/F-4807.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 393.

5. *Canciones de juventud*, de 1963 (Unión Musical Española). Contiene:

- I. Canción de cuna.
- II. Las rosas.
- III. La luna de estío.
- IV. Desengaño.
- V. Noche de verano.
- VI. ¡Juanto al hogar!.
- VII. En las cumbres.
- VIII. Primavera.
- IX. La flor triste y,
- X. El sol.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo moderno:

E. López–Chavarri/4161.

E. López–Chavarri/4314.

E. López–Chavarri/4547.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

6. *Tres Cantigas de Alfonso el Sabio*.

Ubicación:

No hay representación de esta obra, para voz y piano, en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, ni tampoco, en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

7. *Canción siglo XIX*, de 1932 y,

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 95, contiene dos páginas (copias definitivas).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

8. *Terra d'Horta*, reducción para canto y piano. La letra de la obra está escrita en valenciano y hay anotaciones manuscritas en castellano.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 72, contiene cuatro páginas donde figura la partitura, el borrador, la reducción y un fragmento.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

9. *Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats*, reducción para canto y piano.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 119, con dos páginas.

AELCH/pro 122.

AELCH/pro 124 (partituras vocales definitivas).

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/4149.

E. López-Chavarri/3219.

VAcP-Mus/EDB-578.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

5.1.8. Música de cámara y / o conjuntos instrumentales.

Sobre la **música de cámara y / o conjuntos instrumentales**, podemos decir que ocupa un lugar importante dentro de su composición. Dentro de la misma, destaca el éxito que tuvieron sus obras para guitarra, violín y violonchelo. Y no sólo por las peticiones de nuevas obras, por parte de grandes intérpretes del instrumento, sino también por los elogios que obtuvo en la época (Díaz y Galbis 1996: 22).

Es remarcable que, de las dieciséis obras compuestas en este género, según el listado de los doctores Díaz y Galbis, en doce, López-Chavarri incluía el piano. Esta cifra resulta de contar las catorce composiciones del apartado de conjuntos instrumentales, más *Dos tonadillas a lo divino*, del grupo de otras obras y, *Danses des Elfes*, del apartado de piano. Nosotros hemos añadido aquí, esta última composición, por tratarse de una pieza para piano a cuatro manos y no para

piano solo. Aunque, dicha suma la debemos matizar. Observamos que, se duplican o se contabilizan, de forma independiente, las piezas *Serrana* y *Villanesca*, que son los movimientos 2 y 5, respectivamente, incluidos en la obra *Impresiones hispánicas*. Así pues, estas dos partes, quedarían englobadas dentro de la última. Por otro lado, en dicho listado, se han registrado las dos versiones de la partitura *Leyenda del castillo moro* (por un lado, para violín y piano y, por otro, para dos guitarras). Nosotros, hemos señalado que existen dos versiones pero, siendo la misma obra, sólo la consideraremos una sola vez. Descontando estas duplicidades, quedan un total de trece partituras en esta modalidad, donde participa en diez el piano. En seguida, enumeraremos y detallaremos brevemente, algunos de los aspectos referidos a estas composiciones, tal y como hemos realizado en los géneros expuestos anteriormente:

1. *Tres tiempos de minueto* (1890) para cuatro manos. Contiene:

I. Minueto affettuoso;

II. Minueto Pomposo;

III. Minueto Giocoso

Existe una versión de esta misma obra para orquesta de arcos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 321-1; AELCH/pro 321-2.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385 (versión para orquesta de arcos).

2. *Danses des Élfes: 4 morceaux pour piano à 4 mains* (1889–1890). Consta de:

I. Serenade et Rassemblement = danza de Galanteos.

II. Cligne–Musette.

III. Le bal (danza ligera) y,

IV. Final (danza enérgica).

Junto al título aparece: “Les Danses doivent être jones avec beaucoup”
“Scherzo = Danses”.

En el borrador de esta partitura constan las fechas de cuando se empezó a escribir y se terminó cada uno de los tiempos que componen la obra: del “10 de

diciembre 1889” al “30 diciembre 1889”, el primer tiempo; del “14 diciembre 1889” al “16 enero 1890”, el segundo tiempo; del “9 enero 1890” al “9 marzo 1890”, el tercero y, del “7 febrero 1890” al “26 febrero 1890”, el cuarto movimiento. También aparece, como número de *opus*, el 19 e, incluye ilustraciones de duendes o enanos danzando y tocando instrumentos, hechas por el propio compositor.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 232 (manuscrito definitivo).

AELCH/pro 244.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 393.

3. **En España:** cuarteto en Re para instrumentos de cuerda [o arco]. Está dedicada al Cuarteto de la Haya.

Se divide en los siguientes movimientos:

I. Introducción y allegro.

II. Scherzo.

III. Serenata y,

IV. Finale.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 68-1 Partitura; AELCH/pro 68-2 Violín I; AELCH/pro 68-3 Violín II; AELCH/pro 68-4 Violín II; AELCH/pro 68-5 Viola; AELCH/pro 68-6 Viola; AELCH/pro 68-7 Violonchelo.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 386.

4. **Leyenda del castillo moro** para violín y piano (1922) (Unión Musical Española).

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, no está disponible la versión para violín y piano, ni la de dos guitarras.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382 (partitura para dos guitarras).

5. *In modo de Sarabanda* para violín y piano (1930).

Obra dedicada a Abelardo Mus.

Según Josefina Salvador, la duración aproximada es de tres minutos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 108.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

6. *Quator brevis* para cuarteto de cuerdas, compuesto en 1928 y, en 1953, fue publicado por el Instituto de Musicología de la Diputación Provincial de Valencia.

La partitura definitiva está dedicada a Manuel Palau y, el borrador, a Henri Collet.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 64, posee dos páginas, consistente en un borrador incompleto.

Fondo moderno:

CV/6394;

CV/6395;

CV/9572;

J. San Valero/6476-TG;

E. López-Chavarri/3215;

E. López-Chavarri/4342;

E. López-Chavarri/4343;

Nicolau Primitiu/F-4744;

Nicolau Primitiu/F-4745;

Nicolau Primitiu/F-4801.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

7. *Quartetino* para cuarteto de cuerdas (1957).

En la cubierta aparece una dedicatoria: “Al buen amigo Fernando Badía y un saludo para sus compañeros de cuarteto”.

Sus movimientos son:

I. Andante [sostenuto].

II. Andante moderato e [tranquilo] y,

III. Capriccio (Finale): [Allegro] animato.

Esta pieza, es el resultado de la orquestación de los dos primeros tiempos de la “Sonata II para guitarra” del mismo compositor (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 62). Aparentemente, el tercer tiempo no tiene relación con el de esta sonata para guitarra. Es un movimiento nuevo al que se le ha llamado “Capriccio (Finale)”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 63-1; AELCH/pro 63-2 Borrador.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

8. *Fantasia de Almacera* para clarinete y piano (1962) (Unión Musical Española):

Está dedicada a José Dolz Sanchis, al que nuestro autor llama Pepico Dolz.

Su título es: “Fantasia (2ª) en Sol menor, ‘de Almacera’: para clarinete y piano”.

López–Chavarri escribió en la cubierta del manuscrito:

La presente partitura contiene la versión de clarinete y piano, y la de clarinete y orquesta de arcos. No deben emplearse ambos acompañamientos a la vez. Eduardo López–Chavarri”... “El autor prohíbe formalmente la ejecución de esta obra con combinaciones que no sean alguna de estas tres: 1ª, Clarinete y exclusivo piano. 2ª, Clarinete y orquesta normal de arcos. 3ª, Clarinete y banda de armonía. Cualquiera otra combinación debe ser consultada con el autor. Eduardo L. Chavarri. Cuando se emplee la versión de clarinete y piano no debe añadirse otro instrumento.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 49 (copia definitiva).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

9. *Impresiones hispánicas* para violín y piano.

Los movimientos de esta pieza se han difundido de forma independiente. Se conservan, en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, los siguientes:

II. Serrana.

III. Tierras de Castilla: visión de don Quijote y,

V. Villanesca.

La digitación y arcos se han realizado por Juan Alós.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 37, consta de tres páginas, donde está el movimiento 2, el 3 y la parte de violín.

AELCH/pro 229.

AELCH/pro 38.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

10. *Dos tonadillas a lo divino* para violín, piano, flauta y címbalos (1930).

Los títulos de las tonadillas son:

I. Vuele, vuele veloz, para voz, arpa y piano.

II. Corazón causa teneis, para voz, flauta, cémbalo y piano.

Ambas tonadillas incluyen una nota explicativa en la que consta que estas piezas han sido transcritas a partir de las particellas encontradas en el Archivo de la Catedral de Valencia. De ellas, existe una transcripción realizada por el Maestro de Capilla D. Eduardo Soler (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 394). Las dos, incluyen una “introducción al piano”, de cinco compases cada una, compuesta por E. López-Chavarri.

La partitura definitiva está firmada por “Carmen Andújar de Chavarri”, en la cubierta y en la portada.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 254-1 Definitiva; AELCH/pro 254-2 Borrador.

AELCH/pro 255-1 Definitiva; AELCH/pro 255-2 Fragmento.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

11. **Andaluza** para violoncello y piano (Unión Musical Española).

Ubicación:

No hemos localizado esta composición en ninguna de las bibliotecas objeto de nuestra búsqueda.

12. **Canción breve**, para violonchelo y piano, 1925. Obra dedicada: "A mon cher ami Ch[arles] van Isterdael, ¡Pour son gramophone!. [Tres?] cordialement, Ed. L. Chavarri. Valencia, Espagne Mai-MCXXV".

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 111.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

13. **Sarabanda** para violín y piano (Piles). Reducción efectuada por el autor de la *Sarabanda* de la Suite para orquesta "Antiguos abanicos".

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3679.

E. López-Chavarri/4095.

E. López-Chavarri/4096.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

5.1.9. Arpa.

Aunque López-Chavarri cuente con este instrumento dentro de otras formaciones musicales (arpa con orquesta, voz con arpa...), únicamente, dentro del repertorio para arpa, tenemos la versión para este instrumento de la pieza *El viejo castillo moro*.

Al igual que en otros instrumentos, aquí, López-Chavarri se mantuvo en contacto con el arpista Nicanor Zabaleta, que realizaría revisiones y también, sería a él, a quien le dedicaría alguna pieza.

Ubicación:

Ninguna de las bibliotecas donde hemos efectuado nuestra búsqueda, dispone de esta versión para arpa.

5.1.10. Guitarra.

Análogamente a lo narrado con el anterior instrumento, la guitarra será tenida en cuenta en otras agrupaciones instrumentales, como las comentadas dentro del apartado 5.1.8., referente a su composición para música de cámara. No obstante, su aportación a la literatura de este instrumento cuenta con un número significativo de piezas, que hacen un total de 6 partituras.

Ya hemos dicho que, gracias a sus cartas, sabemos que fueron varios e importantes guitarristas los que le reclamaban que compusiese para este instrumento. En algunos casos, figuras como Josefina Robledo se encargaron de la digitación y revisión de la partitura.

1. *7 Stücke für gitarre* (1926) (Schott). Está dedicada a Rafael Balaguer. Contiene:

- I. Danza lenta = Danse lente.
- II. Ritmo popular = Rytme populaire.
- III. Fiesta lejana en un jardín = Fête lointaine dans un jardin.
- IV. Nocturno: Jardín de Granada.
- V. La mirada de Carmen = Les yeux de Carmen.
- VI. Lamento y,
- VII. Gitana = La Cziganne.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3767.

E. López-Chavarri/3762.

E. López-Chavarri/4453.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 382.

2. *Intermezzo* (1932) (Unión Musical Española, 1951).

Está digitado por Josefina Robledo, que es, por otra parte, a quien va dedicada esta partitura. Uno de ejemplares tiene el título en francés y está dedicado a J.C. Cabot.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 58, abarca cuatro páginas.

AELCH/pro 59, contiene seis páginas.

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3766.

E. López-Chavarri/4662.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

3. **Preludios a Valencia** (Unión Musical Española). Formados por:

- Benicasim.

- Huertas de Sagunto y,

- Danza del sur.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3765.

En la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos no disponen de copia manuscrita de esta pieza.

4. **Sonata** para guitarra, 1922 (Max Eschig).

Obra dedicada a Llobet.

Esta sonata, posteriormente, se convirtió en “Concierto para arpa y orquesta de arcos” (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 28). Contiene:

I. Allegro maestoso.

II. Andante y,

III. Finale: Allegro animato.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 120, comprende tres páginas donde figuran los movimientos 1, 2 y 3.

AELCH/pro 121 (copia definitiva del primer movimiento).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

5. *Sonata II* 1925–1926. Al igual que el anterior *Intermezzo*, está dedicada y, al mismo tiempo, digitada por Josefina Robledo. Contiene:

I. Moderato.

II. Andante moderato y,

III. [Allegro] Vivace.

Esta pieza se orquestó, más tarde, para cuarteto de cuerda, convirtiéndose en “Cuartettino para 2 violines, viola y violonchelo” (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 63).

Incluyen anotaciones que hacen alusión a la orquesta, tanto a la instrumentación como a la interpretación. Tras la comparación de esta sonata con la partitura del “Concierto para guitarra y orquesta” de este mismo compositor (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 29), se observa una estrecha relación entre ambas obras. Y es que la melodía de la guitarra en la *Sonata* aparece distribuida, en la partitura del concierto, entre la voz solista y los instrumentos de cuerda, más concretamente en el violín I.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 440, comprende tres páginas donde están los movimientos 1, 2 y 3.

AELCH/pro 62-1 Definitiva; AELCH/pro 62-2 Borrador.

Fondo moderno:

E. López–Chavarri/3763.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

6. Por último, también es autor de la *Sonata III*.

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no hay disponibles ejemplares de esta obra.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 395.

5.1.11. Orquestaciones.

Aquí, contamos con 15 partituras que se apoyan en diferentes autores de diversas épocas, anteriores y también contemporáneos a López–Chavarri.

1. *Griegiana* (Grieg): del año 1907. Se compone de las piezas:

- “Heimweh: op. 57, n. 6”,
- “Albumblatt: op. 12, n. 7”,
- “Springtanz: danse norwegienne, op. 47, n. 6”,
- “Abend im Hochgebirge: op. 68, n. 4” y,
- “Matrosenlied: op. 68, n. 1”.

Esta obra, es una selección de piezas líricas para piano compuestas por Edvard Grieg. Fueron instrumentadas por Eduardo López–Chavarri Marco para orquesta de cámara, formada por instrumentos de viento y dos contrabajos.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 208, va desde la página 1 a la 9.

AELCH/pro 212-1 Flauta I; AELCH/pro 212-10 Fagot II; AELCH/pro 212-11 Saxofón alto; AELCH/pro 212-12 Saxofón tenor; AELCH/pro 212-13 Saxofón barítono; AELCH/pro 212-14 Trompa I; AELCH/pro 212-15 Trompa II; AELCH/pro 212-16 Contrabajos; AELCH/pro 212-17 Solo Corno Inglés; AELCH/pro 212-18 Partitura definitiva; AELCH/pro 212-19 Partitura borrador; AELCH/pro 212-2 Flauta I; AELCH/pro 212-20 Cubierta; AELCH/pro 212-3 Flauta II, flautín; AELCH/pro 212-4 Oboe; AELCH/pro 212-5 Corno inglés; AELCH/pro 212-6 Clarinete I; AELCH/pro 212-7 Clarinete II; AELCH/pro 212-8 Clarinete II; AELCH/pro 212-9 Fagot I.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

2. *Himne dels Morts* (Granados): orquestado en 1916.

Esta transcripción, está dedicada al final de la partitura: “Al cel sien Granados i sa boníssima esposa. Eduart L. Chavarri. In memoriam”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 246, contiene 30 páginas.

AELCH/pro 247, de la página 1 a la 22.

Fondo moderno:

E. López-Chavarri/3166.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

3. *Homenaje a Tárrega* (Tárrega):

Se trata de la orquestación, para orquesta de arcos, realizada por Eduardo López-Chavarri del “Preludio n. 1” y del “Minueto”, ambos para guitarra, compuestos por Francisco Tárrega.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 219.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

4. *Piccola Suite Weberiana* (Weber): realizada en 1915. Contiene:

I.- Sonatina.

II.- Romanze.

III.- Menuetto.

IV.- Andante con variazioni.

V.- Marcia y,

VI.- Rondó.

Orquestación del *opus* 3 de Weber, compuesta originalmente para piano a cuatro manos.

En la cabecera de este manuscrito, aparece también como título: “Piccola Suite Weberiana”. Probablemente, el mismo, fue asignado por el copista y discierne del título original de esta obra “Six petites Pièces Faciles pour le Piano-Forte à quatre mains”.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 276 TG.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 387.

5. *Scherzo* (Mendelssohn): elaborado para orquesta de cuerda, en el año 1961.

Es una partitura a partir del *Scherzo* de las “Tres fantasías para piano, op. 16”, de Mendelssohn.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 249, abarca 9 páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

6. *Tres piezas populares* (Grieg): Según figura anotado en la segunda pieza: “melodía popular noruega de la región de Valder.

Pertenece a la colección “Norges Melodies” para piano, *edit por C. Warsmuth* (Cristiania”).

En una anotación junto al título de “Tanz aus Jölder”, se especifica que, esta danza, está tomada “de la colección de Cantos y bailes Noruegos”. Consta de:

I-Volksweise = canción popular.

II-Vuggevisse =canción de cuna y,

III-Tanz aus Jölster = danza de la región de Joelster.

López–Chavarri realizó la orquestación de cada una de ellas.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 248.

Fondo moderno:

E. López–Chavarri/3368.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 38

7. Tartini: *Adagio Cantabile*.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 321, con dos páginas.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

8. Rieding: *Concierto escolar*.

Ubicación:

No se encuentran disponibles ejemplares de esta transcripción en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

9. Grieg: *Dos canciones noruegas*.

Ubicación:

No hemos localizado resultados acerca de estas piezas transcritas en las bibliotecas que hemos buscado.

10. Francisco Tito: *Dos escenas franciscanas*, de 1943 (Unión Musical Española).

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no hay disponibles manuscritas de esta transcripción.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 390.

11. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Jensen: *Miniaturas*.

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no se han encontrado resultados de estas piezas transcritas por nuestro compositor.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

12. Mozart: *Sonata en Re* (también *Sonata Mozartina*), 1959. Se trata de una pieza original de Mozart para piano a 4 manos. El título y la mención de responsabilidad han sido tomados de la partitura definitiva.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 250, contempla dos páginas (Partitura definitiva y borrador de esta orquestación).

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 385.

13. Raff: *Suite Romántica*.

Ubicación:

No hemos podido localizar manuscritos de esta transcripción en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, como tampoco en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

14. Mendelssohn: *Tres Fantasías*.

Consiste en la adaptación del “Scherzo” de las “Tres fantasías para piano, op. 16” de Mendelssohn.

Ubicación:

- Signatura/s en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu:

Fondo antiguo_Manuscritos:

AELCH/pro 249, desde la página 1 a la 9.

No hay ejemplares en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

15. Franz Drola: *Visión*.

Ubicación:

En la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu no hemos hallado manuscritos en relación a esta transcripción.

- Índice en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos: M / 388.

5.2. Factores a tener en cuenta en su producción musical.

5.2.1. Influencia de los compositores valencianos, contemporáneos a López-Chavarri.

Dentro del capítulo 9, encontraremos un listado de compositores españoles, donde, por supuesto, también hemos incluido valencianos, coincidentes en el período de vida y / o composición con Eduardo López-Chavarri Marco. Con muchos de ellos, nuestro maestro, permaneció en contacto.

Sabemos que nuestro autor recibió influencias de diversos compositores como, a su vez, él influyó a otros autores. Esto fue, primordialmente, debido a su prolongada existencia, que le permitió coincidir con generaciones posteriores.

Este apartado, está muy relacionado y, a su vez, complementa la información del capítulo 2, apartado 2.3.3.3. Principales géneros presentes en la vida musical valenciana. De este modo, pasaremos a relatar, centrándonos y agrupándolos en diferentes secciones, una serie de músicos valencianos. Los mismos compartirán características, ya sea por su mayor dedicación a un determinado género musical, como por la tendencia artística a la que se adscriben. Para ello, nos apoyaremos, especialmente, en los libros del propio López-Chavarri

sobre compositores valencianos (1992) y la obra dirigida por Gonzalo Bádenes sobre historia de la música valenciana (1992).

Así, comenzaremos por ocuparnos de los **últimos representantes del nacionalismo**. En este grupo, se encuentra el ya citado **Salvador Giner**.

El predominio de la ópera, provocó una situación de paralización y la búsqueda de posibles soluciones por parte de un grupo de compositores, encabezados por Salvador Giner Vidal y Francisco Antich Carbonell. Como hemos visto en el capítulo 3, éste último, fue profesor de López-Chavarri.

Tal y como comentan José Domenech Part y Eduardo López-Chavarri Andújar (1978: 155), Salvador Giner, fue el iniciador de una nueva orientación de la música hacia razonamientos más cercanos al folclore: "... su actuación nacionalista hacia los cantos populares, por anecdótica y superficial que quiera juzgarse, se continuaría (de acuerdo con el fenómeno general del arte europeo) en nuestro siglo a pesar de las diferencias estilísticas de actitud y realización".

Por eso, se entiende que, compositores como Salvador Giner, tuvieron que apoyarse en modelos de óperas italianas para conseguir que sus producciones fueran estrenadas. Este autor, fue conocido como el *patriarca* de la música valenciana y máximo impulsor de la *Renaixença*. Compuso cuatro óperas que, aún siendo con carácter nacionalista, se intuye la influencia italiana.

Según Ana Galiano (1992a: 306), la influencia de los poemas sinfónicos de los principales compositores europeos de esta forma musical: Berlioz, Liszt y Saint-Saëns, determinaron el sinfonismo de producción propia, destacando, en Valencia, Salvador Giner. Este, con dieciocho años estrenó su primera composición, *Misa en Re*, a cuatro voces y orquesta. De sus primeros tiempos son

sus inspiradas sinfonías *Las Cuatro Estaciones*, *La Feria de Valencia* y varios conciertos. En 1871, marchó a Madrid y se estableció en la capital, donde trabó amistad con Bretón y Barbieri. A la muerte, en 1878, de la reina María de las Mercedes de Orleans y Borbón, primera esposa de Alfonso XII, la Diputación de Madrid le encargó una *Misa de Réquiem* para los funerales, una de sus mejores obras. Giner volvió a Valencia, en 1879. En 1880, compone una *Misa de Requiem* para los funerales de Pascual y Genis y, en 1890, estrenó la ópera *Sagunto*, en el Teatro Principal, con un gran éxito.

Durante sus 78 años de vida, Giner compuso más de 430 obras, de las que muchas copias de las mismas se pueden encontrar diseminadas por parroquias y conventos de toda la geografía valenciana. De las que se conocen, 271 son obras religiosas, 23 para orquesta, 26 para banda, 38 para coro, 27 para agrupaciones de cámara, 14 didácticas, 30 zarzuelas y 5 óperas.

Salvador Giner fue el iniciador de una nueva inclinación de la música hacia principios más cercanos a la música popular, frente a los partidarios del *bel canto* y del wagnerianismo. Este autor compuso y estrenó, durante la década de 1880, unos poemas sinfónicos, inspirados en los que había compuesto el compositor francés Camille Saint-Saëns. Versaban sobre temática valenciana, y sus títulos eran: *Una nit d'albaes*, *Es xopà "hasta" la Moma...* En ellos, usó melodías y cantos populares de forma clara, sin posteriores elaboraciones, lo que le valió el calificativo de creador del poema sinfónico valenciano (López-Chavarri Marco y López-Chavarri Andújar 1987: 16).

Fue, además, uno de los precursores y organizadores de las audiciones de música de la Sociedad Económica de Amigos del País. Gracias a sus alumnos y a las sociedades *El Micalet* y *Lo Rat Penat*, se comienzan a conocer las óperas de Giner. Con ello, se intenta normalizar o institucionalizar la ópera española, convirtiendo a Valencia en la cuna de esta música. Así, en 1901, comienza una serie de representaciones de las óperas de Giner en el teatro Principal: *El Soñador*, *El Fantasma*, *Morel* y *Sagunto*.

Giner introdujo en Valencia el “concierto” en su acepción actual.

Su proyección se refleja igualmente en la importancia musical de los que fueron sus alumnos: José Serrano Simeón, Manuel Penella Moreno, Pedro Sosa

López, Vicente Lleó Balbastre, Vicente Peydró Diez, Juan Bautista Plasencia Aznar, entre otros.

En uno de los libros de Eduardo López-Chavarri Andújar (1992: 16) se recogen las palabras de Teodoro Llorente definiendo la vida de Salvador Giner: “como una de las más edificantes, ya que unió a su gran valer una ilimitada modestia y un amor a Valencia acendradísimo”.

Seguidamente, el compositor y organista **Francisco Antich Carbonell** (*Alzira, 1860–†Valencia, 1926), tuvo como referencia las nuevas corrientes europeas. De esta forma y, fruto del conocimiento de las obras de César Franck y la técnica wagneriana, estableció un nuevo camino a la música valenciana. Éste, influyó sobre sus contemporáneos, aunque tampoco esta propuesta logró el objetivo perseguido. Recordemos que Antich fue profesor de discípulos como Joaquín Rodrigo, Rafael Rodríguez Albert o Eduardo López-Chavarri Marco.

José Espí Ulrich (*Alcoy, 1849–†Valencia, 1905). Fue organista y compositor. Su obra más importante fue *Salmodia Orgánica*, que se premió en uno de los concursos musicales promovidos por la Sociedad Económica de Amigos del Órgano. Compuso más de 100 obras y, tras su fallecimiento, en 1905, López-Chavarri se encargó de pronunciar unas conferencias en Alcoy y en Valencia, para honrar su memoria.

En el diario de nuestro autor, se puede leer su admiración por la obra de este compositor del que pretendió rescatar su figura y obra.

José María Úbeda Montes (*Gandía, 1839–†Valencia, 1909). Fue compositor y organista. En Valencia, estudió con Pascual Pérez Gascón, ocupándose como organista en varias iglesias, destacando, entre ellas, su trabajo en la Virgen de los Desamparados y el Real Colegio del *Corpus Christi* (Patriarca).

Además, su trabajo se dirigió hacia la docencia, impulsando la creación del conservatorio, del que fue profesor de órgano y director del mismo, como también la composición, siendo autor de más de ciento sesenta obras, la mayoría para órgano.

Su producción musical se enmarca dentro de una corriente de renovación musical religiosa compartida en Valencia, junto a Juan Bautista Guzmán y

Salvador Giner Vidal, que consideraban que los modelos musicales de Pérez Gascón estaban agotados.

Francisco Tárrega Eixea (*Villareal, 1852–†Barcelona, 1909) fue guitarrista y compositor. En el Conservatorio de Madrid, estudió composición con Emilio Arrieta. Fue profesor de Emilio Pujol y Miguel Llobet. Virtuoso de su instrumento, era conocido como *el Sarasate de la guitarra*.

En 1881, llegó a París, donde actuó en varios teatros y conoció a los personajes más importantes de la época. Realizó frecuentes giras y, en Valencia, conoció a Conxa Martínez, que lo tomó bajo su protección artística, y le ofreció a él y a su familia, una casa en Barcelona, lugar donde compuso la mayor parte de sus más famosas obras.

Aparte de sus obras originales para guitarra, que incluyen *Recuerdos de la Alhambra*, el *Capricho árabe* y la *Danza mora*, arregló piezas de otros autores para este instrumento, como algunas de Beethoven, Chopin, Mendelssohn y la famosa *Serenata Española* del catalán Joaquín Malats.

Tárrega, como López-Chavarri y otros de sus contemporáneos españoles, logró combinar la tendencia romántica que prevalecía en la música clásica con los elementos populares españoles. Se considera el creador de los fundamentos de la técnica de la guitarra clásica del siglo XX y del interés creciente por la guitarra como instrumento de recital.

Vicente Ripollés Pérez (*Castellón de la Plana, 1867–†Rocafort, 1943). El sacerdote Francisco Pachés fue su primer educador musical en materias como el solfeo o el violín. Tuvo a Salvador Giner y a Felipe Pedrell como maestros quienes le permitieron tener un primer contacto con la música religiosa, que llegaría a convertirse para él en una pasión. Amplió su formación musical cuando ingresó en el Seminario de Tortosa, donde estudió armonía y composición. En 1895, fue nombrado maestro de capilla del Real Colegio Seminario del *Corpus Christi* (Patriarca), pasando más tarde a la catedral de Sevilla, donde permaneció más de diez años. En 1909, regresó a Valencia como profesor de música del seminario de la capital del Turia. Finalmente, se hizo cargo, en 1930, de la plaza de director de la capilla de música de la catedral de Valencia.

Aparte de su faceta como instrumentista y compositor, Ripollés también destacó por la renovación de la enseñanza musical. En su estancia en el Colegio del Patriarca propuso un plan de reformas que recibió el visto bueno de autoridades como Giner y Felipe Pedrell; aprobado el plan en 1897, fue publicado tanto por el propio colegio como en la revista *La música religiosa en España*.

Además de realizar transcripciones de música polifónica del siglo XVI, Ripollés compuso una *Missa en re menor*, para coro y orquesta, con motivo de su primera celebración religiosa en el cargo, una *Misa* a siete voces con cinco instrumentos de cuerda y órgano, entre otros instrumentos; compuso más de sesenta piezas de música religiosa, entre las que destaca la *Misa in festo dedicationis Ecclesia* (de 1905, revisada en 1924). La importancia de su obra ha hecho que el musicólogo José Domench Part lo haya considerado “figura máxima de la música española en Castellón de la Plana”.

Dirigió el Centro de Cultura Valenciana y fue miembro de varias entidades musicales. Colaboró en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, donde publicó *Fragmentos del Epistolario Pedrell* (1922). También publicó *Catálogo de las obras polifónicas conservadas en el Archivo del Patriarca de Valencia* (1926), *El drama litúrgico* (1928), *El villancico y la cantata del siglo XVIII en Valencia* (1935) y *Músicos castellonenses* (1935).

Francisco Peñarroja Martínez (*1868–†1920), cursó los estudios eclesiásticos en el seminario de Tortosa (Tarragona). Aunque, su pasión por la música, quedó manifiesta tras ser nombrado organista y maestro de capilla en Tortosa y, con posterioridad, en Cabanes y Onda (Castellón). Paralelamente, recibe clases, por correspondencia, de armonía y composición del maestro Salvador Giner.

Ejerció su labor musical en la Basílica–Catedral de Santa María de Tortosa y en el Real Colegio del *Corpus Christi* o Iglesia del Patriarca en Valencia. Sirvió de capellán, *sochantre* y director de música en el Colegio del Patriarca, en Valencia, desde los 37 años. También trabajó como profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio de Valencia. Entre sus publicaciones destaca su libro titulado *Programa de nociones de armonía: teórico y práctico*, publicado en

Casa Dotesio, en 1914, y que se conserva en la actualidad en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Fue compositor de innumerables obras de música sacra, entre ellas: misas, motetes, salmos a varias voces y composiciones para órgano, la mayoría de las cuales se conservan en el archivo musical del Colegio del *Corpus Christi* de Valencia. Del mismo modo que López-Chavarri, se le conoce por ser un gran difusor y admirador de la obra de Richard Wagner y, entre sus composiciones, se encuentra el *Himno a Vall d'Uixò*, con letra de Leonardo Mingarro.

En el campo de la zarzuela, destacaron Ruperto Chapí y, especialmente, José Serrano, al igual que Manuel Penella y Vicente Lleó, lo hicieron con sus operetas.

Así pues, dentro del **género lírico** destaca **Ruperto Chapí Lorente** (*Villena, 1851–†Madrid, 1909), que compuso diversas zarzuelas. A los doce años compone su primera zarzuela: *Estrella del Bosque*. Sus padres, conscientes de sus grandes aptitudes musicales, envían a Chapí, con dieciséis años, a Madrid para que complete su formación. En esta ciudad, ingresa en el Conservatorio estudiando armonía y composición con el maestro Arrieta, donde, en 1872, logra el Primer Premio de fin de carrera, junto con su condiscípulo, Tomás Bretón. Un año más tarde, gana el primer concurso promovido por la sección de música de la Academia de Bellas Artes para ser pensionado en Roma, con la que fue su primera ópera, *Las naves de Cortés*, estrenada en el Teatro Real, unos meses más tarde. Durante su estancia en Italia compondrá las últimas óperas de esta primera etapa: *La hija de Jefté*, *La muerte de Garcilaso*, y *Roger de Flor*.

Al volver a España, en 1878, alcanzó gran éxito con obras como: *La tempestad*, *La bruja*, *El rey que rabió*, *El tambor de granaderos* y *La Revoltosa*.

Si bien destacó en el género lírico, también escribió música de cámara y sinfónica, como *Fantasia Morisca* y el poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra*.

Cabe destacar que fue el fundador de la Sociedad General de Autores y Escritores (S.G.A.E.), en 1893, organización destinada a regular los derechos de los compositores. Además, fue maestro de Manuel de Falla.

Al igual que el anterior compositor, **Vicente Díez Peydró**³²⁹ (*Valencia, 1861–†1938), también se dedicó fundamentalmente a la zarzuela, aunque tiene en su repertorio obras como los *15 estudios* para piano y *Melodia llemosina*, para voz y piano.

Fue alumno de Salvador Giner, Manuel Penella Raga y Roberto Segura.

Tomás López Torregrosa (*Alicante, 1868–†Madrid, 1913). Su obra se centró en diversos géneros líricos como la zarzuela, opereta o revista, y alcanzó éxitos con *El santo de la Isidra* y *La Fiesta de San Antón*. Estudió en el Conservatorio de Madrid, siendo alumno de composición de Ruperto Chapí.

Vicente Lleó Balbastre (*Torrente, 1870–†Madrid, 1922) fue conocido fundamentalmente por su obra lírica, de entre la que cabe destacar la zarzuela *La corte de Faraón*. A los trece años compuso la primera obra, *Dixit Dominus* y, a los diecisiete, produjo la primera obra para el teatro: *De València al Grau*. Su producción está muy influida por la opereta centroeuropea.

A partir de 1896 se instaló en Madrid, dedicándose no sólo a la composición, sino también a la política y donde fundó un diario, que fue un rotundo fracaso.

José Calixto Serrano Simeón (*Sueca, 1873–†Madrid, 1941), fue también conocido por sus más de cincuenta zarzuelas. La afición y el interés que mostraba el pequeño José era tan grande que, a los cinco años, ya sabía solfeo y, a los 12 años, tocaba la guitarra y el violín. En 1889, se trasladó a Valencia para proseguir con sus estudios musicales en el Conservatorio con Salvador Giner.

Autor, entre otras, de las famosas zarzuelas *La reina mora*, *La canción del olvido*, *La dolorosa* y *Los claveles*, se le considera el heredero musical de Federico Chueca. Las obras de Serrano, tienden hacia un teatro popular, simple pero cargado de emoción dramática. La influencia de Giacomo Puccini y el verismo italiano es evidente en muchas de sus obras. Compuso el himno de la Exposición Regional Valenciana de 1909, que ha sido adoptado, desde 1925, oficialmente como Himno de la Comunidad Valenciana.

³²⁹ En algunos libros, aparecen invertidos sus apellidos.

En 1923, la Diputación de Valencia le encargó un himno conmemorativo de la Coronación de la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia.

Entre sus obras cabe destacar: *La Reina mora* (1903), con texto de los Hermanos Álvarez Quintero, *Moros y cristianos* (1905), *El Perro chico* (1905), *El pollo Tejada* (1906) y *El Príncipe Carnaval* (1919), en colaboración con Quinito Valverde, *Alma de Dios* (1907), *El amigo Melquíades* (1914), también en colaboración con Quinito Valverde, *La canción del olvido* (1916), con textos de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw, *Los de Aragón* (1927), *Los claveles* (1929) y *La Dolorosa* (1930).

José Goterris Sanmiguel (*Vila-real, 1873–†1930). Se inició en la música aprendiendo a tocar la guitarra por su cuenta. Después se incorporó a la Banda de Música local, donde estudió armonía con Domínguez (por recomendación de Francisco Tárrega, que le escuchó interpretar piezas de guitarra) y, posteriormente, contrapunto y fuga.

Compuso óperas, zarzuelas, piezas sinfónicas, pasodobles, marchas religiosas y fúnebres, himnos y piezas para guitarras, entre otras.

Manuel Penella Moreno (*Valencia, 1880–†Cuernavaca, México, 1939) Estudió música con su padre, Manuel Penella Raga, director del Conservatorio de Valencia y, más tarde, composición con Salvador Giner. Su primera intención fue convertirse en violinista pero, a causa de un accidente que le inutiliza la mano izquierda, abandona el instrumento y empieza a componer. Trabajó como organista en una iglesia de Valencia, aunque optó por dedicarse al teatro, pasando gran parte de su vida viajando con compañías de ópera y zarzuela por todos los países de América.

En 1903, regresa a España y comienza una intensa actividad como compositor de gran renombre. No sólo compone zarzuela de estilo convencional, sino que también se decanta por el musical o la revista.

En 1917, estrena una de sus obras más reconocidas, *El gato montés*, que él quiso estructurar como ópera, en el Teatro Principal de Valencia.

En 1932, estrena la ópera de cámara *Don Gil de Alcalá*, con orquesta de cuerdas, una de sus obras más valoradas por la crítica. Otras exitosas composiciones fueron *Jazz Band* y *La malquerida*.

Además de sus 80 obras escénicas, entre óperas, zarzuelas, revistas y comedias musicales, también es autor de numerosas canciones, las más conocidas son, sin duda, *En tierra extraña*, que incluye el pasodoble *Suspiros de España*, y *La Maredeueta*, ambas popularizadas por Concha Piquer. También escribió obras de teatro.

Juan Bautista Vert Carbonell (*Carcaixent, 1890–†Madrid, 1931). Se introdujo en la música por su padre. Se trasladaron a Onteniente donde comenzó sus estudios musicales con Enrique Casanova, director de la banda de esa localidad y organista de la iglesia Arciprestal de la Asunción de Santa María. Unos años más tarde, continuó los de piano, armonía y composición con Manuel Ferrando. En 1908, se matriculó en el Conservatorio de Valencia, donde el maestro Emilio Vega, acertó a enfocar la inclinación lírica de su alumno.

En 1911, se trasladó a Madrid para estudiar en el Real Conservatorio Superior de Música, donde obtuvo el premio de honor en Armonía y Composición, aunque no se conserva en la biblioteca del centro ninguna obra suya.

En 1917, estrenó su primera obra, *Las vírgenes paganas*, sucediéndola más tarde, *El versalles madrileño*. Después de estas dos obras, comenzó a trabajar con el compositor Reveriano Soutullo. Su producción en común fue numerosa, 31 zarzuelas, y constituye la última gran asociación de autores de la historia del género.

Ernesto Pérez Rosillo (*Alicante, 1893–†Madrid, 1968). Estudió en Madrid composición con Conrado del Campo. Dotado de una gran facilidad melódica, es autor de una gran cantidad de zarzuelas y operetas.

Rafael Martínez Valls (*Onteniente, 1887–†Barcelona, 1946). Comenzó a estudiar música en el colegio. Después pasó a Valencia donde inició sus estudios de medicina, siguiendo el deseo de su familia. Allí, sin embargo, mantuvo contacto con Juan Bautista Pastor Pérez y Juan Cortés, fundadores del Conservatorio de Valencia, y con el organista José María Ubeda. En esos años valencianos mientras concluía el bachillerato e iniciaba estudios empezó a tocar como pianista en el Café Moderno. Finalmente, abandonó los estudios de medicina para dedicarse por completo a la música. Uno de sus primeros puestos

relevantes lo alcanzó al encomendársele la dirección de la Banda Artística valenciana. Se trasladó posteriormente a Madrid³³⁰, para ampliar estudios de composición con Emilio Vega, alumno de Emilio Serrano. Posteriormente, se trasladó a Barcelona, donde actuó como maestro de capilla y organista de la iglesia de San José Oriol. Su producción musical de tipo religioso es una de las vertientes más destacadas, con obras destinadas para la parroquia en que servía en Barcelona, así como obras escritas para Onteniente. Probablemente, a causa de su formación con Úbeda, Martínez Valls otorgaba una gran significación a sus obras religiosas. De entre ellas, las de tipo devocional adquirieron bastante difusión, sobre todo en su ciudad natal, así como sus himnos y gozos. Paralelamente, a su trabajo como maestro de capilla, desplegó una importante actividad en Barcelona, al dirigir los conciertos y demás actividades culturales de la sala Aeolian, donde se divulgaba el repertorio de las pianolas de esa marca comercial.

La fama le llegó a partir de su colaboración con el mundo teatral, las revistas y las zarzuelas que se estrenaban en los años dorados del Paralelo barcelonés. Después de haber escrito alguna zarzuela en castellano, como *Así Canta mi Amor*, el éxito definitivo lo alcanzó con la composición de zarzuelas catalanas.

Al igual que López-Chavarri, Martínez Valls se vio influenciado de la música popular, que se refleja en la presencia de la sardana, dentro de sus producciones zarzuelísticas más significativas. Además, compuso sardanas para cobla, entre ellas destacan, *Gratitud*, *Homenatge*, *Comiat a Cabrils*, *Soledat* y *Evocació del Pirineu*, que es un arreglo del número homónimo de *Cançó d'Amor i de Guerra*.

Se interesó también por la composición de bandas sonoras de películas. Su mayor éxito lo cosechó con la música para *La tonta del bote*, de 1939.

³³⁰ La mayor parte de las fuentes recogen que se trasladó a Madrid para ejercer como maestro concertador y organista del Teatro Real de Madrid, si bien las noticias aportadas por Pérez Jorge parecen contradecirlo.

Juan Martínez Báguena (*Valencia, 1897–†1986). Al igual que nuestro autor, se formó como músico con Francisco Antich³³¹, Ferran Galiana y Pedro Sosa. Fue profesor de estética e historia de la música en el Instituto Musical Salvador Giner de Valencia.

Es autor de obras para coro, canciones y obras instrumentales, aunque se dedicó principalmente a la música teatral: zarzuela, sainete y revista.

Rafael Martínez Coll (*Valencia, 1907–†1972). Su vocación musical, la heredó de su padre, D. Rafael Martínez Gancha, Profesor de Armonía, Solfeo y Composición. Comenzó sus primeros pasos musicales con la trompeta. Amplió estudios a nivel de Dirección, Armonía y Composición, teniendo por profesores a músicos valencianos de gran renombre, destacando el maestro Asensi. A los 24 años, en 1931, fue fundador y alcanzó la dirección de la Orquesta de Cámara “Orquestal Valenciana”. Desde ese año, comenzó su amplia y dilatada vida de compositor y director.

Se desconoce el número exacto de sus obras, calculándose en más de 150, entre zarzuelas, himnos, música teatral religiosa, teatro diverso y composiciones corales, entre otras.

Luis Valls Bosch (*Argel, 1916–†Valencia, 1983). En 1919, en compañía de su familia, volvieron a Valencia y, pronto nació, en él, su afición a la música. Cursó estudios de solfeo, piano, violín, armonía y composición en la Escuela de la Sociedad Coral *El Micalet*, (años 1930 a 1936), examinándose por convocatoria libre en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia.

Una vez finalizado el servicio militar y siendo conocido en el mundo artístico, la compañía de “Bertini” lo contrató como pianista y fue con él desde 1943 hasta 1946. Posteriormente, lo contrató la compañía de Antonio Machín, desde 1946 hasta 1949.

Compuso unas 537 obras.

³³¹ López-Chavarri Andújar (1992: 16) cuenta que, Martínez Báguena decía que López-Chavarri Marco y él eran “cap i cua”, por ser el primero y último discípulos de Antich. Existe una tesis doctoral que trata este autor: ROCA PADILLA, Ricardo Jesús. *Aportaciones de Juan Martínez Báguena a la música valenciana*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2008.

En los siguientes párrafos, nos ocuparemos de los músicos que quedan encuadrados dentro del **Modernismo**. El representante valenciano más importante, según muchos estudiosos, es el protagonista de nuestra tesis, aunque hay otros músicos que participan con él de esta tendencia.

Eduardo Torres Pérez (*Albaida, 1872–†Sevilla, 1934). Fue maestro de capilla, organista, compositor, crítico musical y director de coro, habiendo sido alumno de Salvador Giner y de Joan Baptista Guzmán en su etapa de infante de coro de la Catedral de Valencia.

Torres realiza estudios religiosos, y accede así a las plazas de maestro de capilla de las catedrales de Tortosa en 1895, y de Sevilla en 1910, iniciando así su etapa más prolífica.

Desempeñó la crítica musical de la edición sevillana del diario *ABC* desde 1929, y ejerció, además, el magisterio de música en el Hospital Provincial, en la Sociedad Económica de Amigos del País, en el Conservatorio... entre otros centros.

Introdujo en la música religiosa las nuevas ideas del impresionismo. En este género, destaca: *Motetes al Sagrado Corazón de Jesús* y *Ofertorio y plegaria*.

Sus obras más conocidas son sus *Saetas*, una colección de piezas para órgano basadas en formas populares andaluzas.

Su amplia producción para órgano se publicó con el título *El organista español*, convirtiéndose en precursor del espíritu nacionalista que secundaron Turina y Falla.

Compuso zarzuelas bajo el seudónimo de *Matheu*: *El Puente de Triana*, *El secretario particular*, *La niña de las saetas*, *Un drama de Calderón*, que tuvieron gran éxito.

Francisco Tito Pérez (*La Vila Joiosa, 1874–†1950) (López-Chavarri, 1992: 64–65). Fue sacerdote, compositor, organista y profesor de música. Estudió en el Seminario Diocesano de Valencia, donde coincidió con Eduardo Torres. Amplió su formación con el maestro de capilla de la Catedral de Valencia, Juan Pastor, con quien aprendió composición, al igual que con José María Úbeda, profesor del Conservatorio de Música de Valencia.

Entre sus alumnos figura José Vicente Báguena Soler.

Fue compositor de música sacra, fundamentalmente para órgano, y para voz con acompañamiento de órgano. También transcribió algunas piezas de música popular de la Vila Joiosa y de Alcoy.

Daniel Fortea Guimerá (*Benlloch, 1878–†Castellón, 1953) (López-Chavarri, 1992: 66–67). Desde 1898 hasta 1909 estudió con Francisco Tárrega. Tuvo como compañeros a Emilio Pujol y Miguel Llobet, entre otros.

En 1909, Fortea fundó en Madrid su propia escuela de música e inició la *Biblioteca Fortea*, una de las más importantes colecciones de música para guitarra. También dio conciertos y escribió obras para guitarra.

Antonio Pérez Moya (*Valencia, 1884–†Barcelona, 1964) (López-Chavarri, 1992: 67). Fue compositor y director coral. A los once años ingresa en la escolanía de la Merced y, en 1901, es nombrado organista de esta basílica.

En su faceta de compositor, Antonio Pérez Moya ostenta una producción fundamentada en obras para coro y música religiosa. Además, armonizó un gran número de canciones tradicionales catalanas.

Pedro Sosa López (*Requena, 1887–†1953) (López-Chavarri, 1992: 67–69). En sus inicios en el mundo de la música estudió con Amancio Amorós, Francisco Peñarroja y Baltasar Martínez, ingresando como infantilillo en el coro del Real Colegio Seminario del *Corpus Christi* de Valencia. Posteriormente, estudió en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, con Salvador Giner Vidal, del que, más tarde, sería docente y director.

Compuso un sinnúmero de obras de corte clásico. Como compositor, estuvo trabajando principalmente para bandas de música.

Seguidamente, trataremos un grupo de compositores, encabezado por Óscar Esplá que se podrían encuadrar dentro de la **Generación de la República**. Éstos, sienten la necesidad de ampliar conocimientos, de salir de España y fijarse en lo que en Europa se produce para conferir a la música española de los instrumentos adecuados en materia musical (López-Chavarri Andújar 1992: 73).

Óscar Esplá Triay (*Alicante, 1886–†Madrid, 1976). Se trasladó a Alemania para comenzar estudios de composición y dirección con Max Reger y, un año más tarde, a París, para estudiar con Camille Saint-Saëns. Sin embargo, el estilo de sus obras no se aproximó al de sus maestros. Esplá se acerca a un

lenguaje vanguardista, aunque siempre tonal, donde el material tradicional recopilado, lo reelabora como material de inspiración.

Esplá compuso numerosas piezas en las dos décadas siguientes y alcanzó una modesta notoriedad, aunque su fama fue eclipsada por la de su contemporáneo Manuel de Falla. En 1930, le fue ofrecida una cátedra en el Conservatorio de Madrid³³², actividad que compaginó con la presidencia de la Junta Nacional de Música.

Al igual que López-Chavarri, Óscar Esplá fue un ejemplo poco común de músico con varias carreras universitarias. Persona cosmopolita, con amistades internacionales y amplia cultura, cultivó la amistad de otros artistas de su tierra. Entre ellos estarían el escritor Gabriel Miró y el pintor Emilio Varela, con quienes forma un trío de creadores excepcionales que marcó una época sin parangón en la Historia del arte alicantino.

En su repertorio, encontramos obras para piano, música de cámara, sinfónicas y corales, entre otras.

Telmo Vela de Lafuente (*Crevillent, 1889–†1979). Comenzó a estudiar solfeo y violín con cuatro años, continuándolos en Valencia y, más tarde, en Madrid. Cursó también armonía y composición con Arín y Tomás Bretón.

Con diecisiete años fundó el Quarteto Vela, dando a conocer lo más importante de la literatura cuartetística moderna extranjera y española.

Además, fue un notable compositor, que escribió obras para diferentes formaciones y géneros instrumentales.

José Manuel Izquierdo Romeo (*Catarroja, 1890–†Valencia, 1951). Estudió en el Conservatorio de Valencia con Salvador Giner (composición) y Amancio Amorós, reanudando su formación con Bartolomé Pérez Casas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La parte más importante de su carrera, sin embargo, estuvo vinculada a la Orquesta de Valencia, desde su fundación, en 1916. En el campo pedagógico, fue profesor del Conservatorio de Valencia, teniendo entre sus alumnos a José Ferriz Llorens.

³³² El 20 de agosto de 1936 publica la *Gaceta de la República* su nombramiento como Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid.

Compuso zarzuelas, música religiosa (marchas de procesión de Semana Santa), música de cámara y para banda. También fue autor de varias transcripciones para banda y orquesta de obras de música clásica.

5.2.2. Contribuciones musicales y extramusicales a su creación.

La transición al siglo XX, en Europa, trajo consigo un alejamiento del Romanticismo. Es, en esa época, cuando los compositores, entre ellos López-Chavarri, consideraron que la música romántica estaba caducada. Entonces, se empezaron a fijar en la música popular y tradicional de sus respectivos países. El origen, pues, se sitúa en los movimientos nacionalistas que surgieron durante el Romanticismo tardío, que desembocaron en multitud de tendencias, como el Impresionismo o el Expresionismo.

A lo largo de esta tesis, hemos visto que, López-Chavarri, recibió influencias y participó de las nuevas tendencias que se iban sucediendo en su época. Todo esto, fue producto de su constante actualización en materia compositiva, ya que, en su producción musical, logra plasmar las mismas.

Igualmente, realizó una gran labor de difusión, ya fuera interpretando al piano obras, de todos estos compositores contemporáneos que escribían en esos estilos novedosos, como dirigiéndolas en las orquestas que fundaba. Además, en algunos casos, las transcribía para ser tocadas por otras formaciones, tal y como constata Vicente Galbis (1997: 377).

Además, la **poesía** / la **escritura** y la **pintura** le sirvieron de apoyo y fuente de inspiración en su creación musical. Como ya hemos comentado en el capítulo 3, dentro de las funciones artísticas no musicales, López-Chavarri también fue escritor y dibujante-pintor. Tal y como allí observamos, estas disciplinas le permitieron relacionarse con numerosas y destacadas personalidades de estos ámbitos, estableciéndose colaboraciones entre ellos.

Igualmente, en el capítulo 6, dentro del análisis pianístico que efectuaremos de las composiciones de Eduardo López-Chavarri, indicaremos, al menos, dos ejemplos, en este sentido. Así, podremos señalar la vinculación

existente entre estas dos facetas artísticas (poesía / escritura–música), en algunas de las piezas de este género.

En primer lugar, destacamos la serie de movimientos que llevan como título *Cuentos y Fantasías*, ya que el mismo, nos puede hacer pensar que nuestro autor se ha apoyado en algún escrito literario. En dicha obra, podemos intuir que, el primer movimiento, pueda hacer referencia al popular cuento de Hans Christian Andersen, *El soldadito de plomo*, aunque no hay referencia alguna en este aspecto. En cambio, en la pieza que cierra el ciclo de esta obra, sí podemos afirmar con certeza en qué cuento se ha basado López–Chavarri para su creación: *La princesa y el guisante*, también del escritor Hans Christian Andersen.

En segundo lugar, haciendo nuevamente alusión a la correlación entre su composición pianística y la poesía, sabemos que su obra *Líricas*, está inspirada en poesías de Lluís Guarnier.

Precisamente, en conexión a esta disciplina, la poesía, los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 20), consideran la importancia de la misma en el acompañamiento de sus obras. Especialmente, se deja entrever dentro del repertorio cantado:

... Un tema repetido por los investigadores ha sido su preferencia a la hora de utilizar ideas poéticas que acompañan a cada uno de los movimientos o partes de la obra, utilizando para ellas (y por supuesto para su obra vocal) poesías y temas literarios de escritores tan variados como Quevedo, Góngora, Lluís Guarnier, etc.. Precisamente, en el epistolario podemos leer las apreciaciones que los autores que iban a ser musicados por Chavarri le hacían, como es el caso de Gerardo Diego y Enric Durán i Tortajada; o, lo que resulta más novedoso, la aparición de una obra escénica casi desconocida de Chavarri comentada por su autor literario, Godofredo Ros Fiol, en una carta fechada en 1947...

En referencia a la pintura, López–Chavarri era un entendido en Bellas Artes, porque estudió dibujo en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia. Efectivamente, dichos estudios, le sirvieron para relacionar y poner en contacto estas funciones artísticas no musicales, con el resto de su vertiente musical. Ello le facilitó el poder realizar críticas de arte.

Siguen los mismos musicólogos, Díaz y Galbis, (1996: 21) afirmando que las *Acuarelas Valencianas* se sitúan dentro del movimiento musical impresionista. Y, además, recogen las palabras de Joaquín Rodrigo, que piensa que dicha obra está influida por la pintura. El texto lo recoge Enrique Franco en las notas al programa del Disco Ensayo ENY–814, en el que la English Chamber Orchestra,

dirigida por Enrique García Asensio, interpreta obras de Toldrá, Rodrigo, Turina y Chavarri: “Son tres pinceladas escritas a comienzos de siglo, momento en el que la influencia de los pintores Sorolla y Rusiñol (amigos, por otra parte, del compositor), pesa muy directamente sobre la música del país valenciano”.

En segundo lugar, se comprueba que, en su composición musical, puso en práctica toda su creencia, en gran parte, heredada por parte de Felipe Pedrell. Igualmente, contribuyó, de manera incansable, en la difusión y propagación del **wagnerianismo** y de la **música valenciana**³³³. Efectivamente, hay un constante **predominio del folclore** y de los patrones wagnerianos. De hecho, Galbis (2012: 44) opina que: “la influencia de Pedrell fue determinante en su formación. Chavarri trabajó la armonización de las canciones populares directamente con Pedrell y, a la vez, el importante músico catalán le introdujo en la importancia de conocer la música histórica”.

Siguiendo con el análisis que hace el mismo musicólogo (Galbis 2012: 44), a Chavarri le preocupa “el predominio de una técnica compositiva internacional que impedía esa profundización en la música autóctona”. Aunque piensa que se debe implantar una “técnica de composición nacionalista propia”, basada en el conocimiento de la música tradicional.

De esta forma, López–Chavarri, pasará a formar parte de una serie de músicos que, bajo el impulso de Falla, se inspiran en el folclore y la temática popular, cultivando, de manera especial, la música sinfónica y la de cámara. Por otra parte, ello provocará el nacimiento de una moderna escuela valenciana, al amparo de las nuevas corrientes y vanguardias. Este nombre de *escuela valenciana*, no debe ser entendido según el sentido tradicional de “escuela”. En realidad, no hay una clara delimitación estilística que reúna a todos los compositores, sino que el único nexo común es la utilización del material folclórico propio y autóctono valenciano.

Acto seguido, transcribimos las palabras de los doctores Díaz y Galbis (1996: 29), en las que remarcan la gran relevancia y significación que alcanzó la música popular en nuestro autor: “Respecto al folklore, su inquietud por la música

³³³ Extraído del contenido del folleto que se incluye en el CD, *Obras para piano [grabación sonora]: Eduardo López–Chavarri Marco*, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla.

popular valenciana va unida a su propia vida. De hecho, los cantos tradicionales que asimiló en sus vacaciones infantiles y el interés de su hermano mayor, Julián, por esta música, influyeron en su acercamiento a ella”...

A principios del siglo XX, fueron implantándose las óperas de Wagner, representadas por Ricardo Viñas. Pese a esto, no logró establecerse el wagnerianismo, en Valencia, del mismo modo como se había hecho en Barcelona y Madrid. Como ya hemos mencionado anteriormente, se sabe que, López-Chavarri, fue divulgador, defensor y experto conocedor de la obra de Wagner. Por ello, se mantuvo en contacto con diversos difusores del wagnerianismo en otras partes de España. Tal es el caso de su relación con Félix Borrell, especialista sobre el compositor alemán, que se encargó de darlo a conocer en Madrid. Entre las epístolas que recibe López-Chavarri, encontramos algunas de Félix Borrell donde invita a nuestro compositor a un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid.

Precisamente, nuestro autor realizó una gran labor musicológica, al incluir la obra de este compositor alemán en España, del que fue un gran defensor y partícipe de su recepción en Valencia. De hecho, algunos musicólogos opinan que su faceta como investigador musical quizás sea todavía más relevante que la de compositor. Aquí debemos mencionar su libro *El Anillo del Nibelungo*, de 1902, donde se analiza la letra y música de la Tetralogía, teniendo en cuenta su pensamiento filosófico y el desarrollo de la obra. Así lo expone, en un artículo, Vicente Galbis (1997: 383):

Esta obra supone un estudio analítico de la letra y música de la tetralogía wagneriana, así como la base filosófica que la sustenta y las transformaciones que sufrió el desarrollo de la obra hasta su forma definitiva. La trascendencia de este libro es grande porque en esa época supuso una novedosa aportación en el naciente camino del wagnerianismo español.

Por otra parte, su fascinación por los principios wagnerianos y, al mismo tiempo, su rechazo a las influencias italianas, se manifiesta muy pronto en su vida. Es, en ese momento, donde se propone fijarse en la música tradicional (Díaz y Galbis 1996: 30–31):

Así, en fecha tan temprana como 1918, Chavarri afirmaba que para reanimar el espíritu del teatro valenciano habría que abandonar la ópera italiana y mirar a Wagner, es decir, el drama musical como síntesis de arte. Ese drama musical no se refiere a ópera u zarzuela, sino a una obra que sea verdaderamente valenciana y que tenga un carácter basado en la utilización de la música del pueblo.

También, autores como Federico Sopena (1976: 63, 277, 278, 362 y 390), hacen diversas alusiones a López–Chavarri, comentando su quehacer en contra del monopolio del italianismo y en pro del wagnerianismo.

5.2.3. Predominio de su música en compositores valencianos posteriores.

Dentro del capítulo 2, hemos abordado algunos de los músicos valencianos con los que convivió en el tiempo. Aquí, pasaremos a tratar los que le siguieron en la generación posterior. Muchos de ellos, ya han sido objeto de mención a lo largo de esta tesis.

Es indudable la influencia que López–Chavarri ejerció en muchos de los compositores que acudían a él, en busca de recomendaciones y consejos, ya sea en la vertiente musicológica como compositiva. Fue una persona que mantenía contacto con infinidad de gente en los múltiples ámbitos en los que desarrollaba sus actividades. A lo largo de su vida, tuvo presente los nuevos estilos que se iban produciendo y abordó, a nivel compositivo, casi todos los géneros musicales.

Efectivamente, estaba al corriente de los movimientos estilísticos más recientes y, a principios del XX, difundía obras de compositores europeos mediante reducciones de piano a cuatro manos o con las formaciones orquestales que él mismo creó. Al mismo tiempo, mantenía relaciones con los músicos más importantes de la música española, como Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, Joaquín Nin, Rogelio Villar, etc... Por otro lado, ayudó a que muchos de sus alumnos ampliaran estudios en el extranjero, sobre todo en París.

En esta sección, veremos diferentes músicos valencianos, compositores e intérpretes, que recibieron la influencia de López–Chavarri. En una gran mayoría, fueron antiguos alumnos y, por lo tanto, recibieron, de primera mano, sus conocimientos. Otros, aunque no fueron alumnos directos, encontraron la desinteresada ayuda de nuestro compositor, con sus críticas, con sus gestiones para conseguir pensiones e ir a estudiar por Europa, poniéndoles en contacto con personalidades relevantes, etc...

Como ya hemos relatado, al igual que López–Chavarri se vio influenciado por los estilos que iban sucediéndose, él también influyó sobre otros autores a los que formó en el amplio ejercicio de la docencia. En este sentido, lo comenta Vicente Galbis (1997: 377–378 y 2012: 40), en dos artículos en los que habla, en uno, de la relación de López–Chavarri con las entidades valencianas y, en otro, de su posible influencia en los compositores posteriores:

Su puesta al día en las nuevas corrientes musicales era demostrada en la práctica al presentar obras de autores como Debussy y Stravinsky mediante reducción de sus obras para piano a cuatro manos o a través de los diferentes grupos creados por él. En este descubrimiento de nuevas ideas influyó a los músicos valencianos más importantes del momento: Francisco Cuesta, Joaquín Rodrigo, José Inturbi, Leopoldo Querol, etc.

Su influencia directa también se puede constatar a través de una destacable labor como docente, orientador e impulsor de la formación de compositores e intérpretes valencianos... partiendo de su figura se puede explicar una gran parte de la composición e interpretación musical en Valencia durante sesenta años.

Por todos los ámbitos en los que se relacionó, Vicente Galbis (2012: 40–41) subdivide, en tres áreas, su campo de influencia. En primer y segundo lugar, sus actividades como músico práctico y teórico y, por último, y no menos importante, su ocupación pedagógica.

Al mismo tiempo, Galbis (2012: 54) valora la importancia que tuvieron ciertos intérpretes valencianos que difundieron y dieron a conocer los compositores autóctonos y su repertorio. De esta forma, contribuyeron a la evolución del estilo de los mismos.

5.2.3.1. Alumnos, jóvenes compositores e intérpretes apoyados por López–Chavarri.

En primer lugar, trataremos a varios de sus antiguos alumnos que, indudablemente, recibieron su influencia y ayuda, llegando a ser importantes compositores. Es el caso de Francisco Cuesta Gómez, Joaquín Rodrigo Vidre, Manuel Palau Boix, Leopoldo Magenti Chelvi, María Teresa Oller y, aunque no fue su alumno directo, José Moreno Gans. Después de éstos, nos dedicaremos a los antiguos alumnos que destacaron en el terreno de la interpretación, como José Inturbi Báguena y Leopoldo Querol Rosso.

Francisco Cuesta Gómez (*Valencia, 1890–†1921), joven compositor que fue discípulo de nuestro autor. Nació casi ciego, estudiando, de 1903 a 1909, en el Conservatorio de Valencia. Sus primeras composiciones son para piano, aunque, poco antes de morir, pidió que se destruyeran. Así, en su primer período, aparte de estas obras para piano, también compone para orquesta de cuerda. Más tarde, se dedicó al *lied*.

Se adelantó a los músicos de su tiempo al introducir recursos estilísticos propios del Impresionismo y del jazz, participando del nacionalismo musical de esta época. Sin embargo y, al igual que nuestro autor, empleó melodías originales de carácter valenciano, sin servirse de la copia directa de esos temas populares (Galbis 2000: 654). Además, Galbis (2012: 47) considera que Cuesta recibió la motivación e impulso de López-Chavarri en la vertiente compositiva y le ayudó a escribir obras de orquesta: “Chavarri fue la persona que abrió a Cuesta el conocimiento de los grandes compositores del nacionalismo avanzado” y, “en su faceta de director de una orquesta de cámara, impulsó al joven compositor para que compusiera para este tipo de formación”.

Otro de los jóvenes compositores, apoyados por López-Chavarri fue **Joaquín Rodrigo Vidre** (*Sagunto, 1902–†Madrid, 1999). Inició sus estudios musicales con 9 años, estudiando solfeo, violín y piano. Con 16 años, estudió en el Conservatorio de Valencia teniendo a López-Chavarri, como maestro. Sus primeras composiciones (*Suite para piano*, *Dos esbozos*, *suite para piano y violín* y *Siciliana*, para violonchelo) datan de 1923. También obtiene un diploma en un concurso nacional por la obra *Cinco piezas infantiles* que, más tarde, sería premiada también en París. Desde el principio de su carrera, Rodrigo escribía sus trabajos en *braille*, siendo, posteriormente, editados por un escribiente.

En 1927, siguiendo el ejemplo de sus antecesores, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados y Joaquín Turina, Rodrigo se traslada a París para inscribirse en la *École Normale de Musique*. Allí estudió, durante cinco años, con Paul Dukas. En esa ciudad, sería donde entabla amistad con Maurice Ravel, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Ígor Stravinsky y Manuel de Falla.

Al igual que López–Chavarri, Rodrigo prefiere obras de pequeño formato. En ellas, se ven sus características compositivas, como son la perfección formal y el empleo del material tradicional.

Tomás Marco (1983: 171), define así el estilo de Rodrigo: “Nacionalismo, formas neoclásicas, sencillez armónica y orquestal que se reducirá aún más en los años siguientes, y una sonoridad superficial pero atractiva”.

En 1940, tiene lugar en Barcelona el estreno mundial del *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, un ejemplo definitivo de su personalidad musical y una obra que le traería fama universal. Desde ese momento, Joaquín Rodrigo emprendió numerosas actividades artísticas, creativas y académicas. En 1943, es galardonado con el Premio Nacional de Composición por su *Concierto heroico* para piano y orquesta. Esta obra, posee un denso entramado orquestal y en la parte del solista está presente una gran dificultad de ejecución.

Cultivó especialmente la canción, entre las que se cuentan *Cántico de la esposa* o los *Cuatro madrigales amatorios*.

Hay que destacar, además, la aportación definitiva de Joaquín Rodrigo al repertorio para guitarra. Con su contribución, logró la dignificación y la consagración internacional de la guitarra como instrumento de concierto. Dentro de su producción para dicho instrumento, estaría su *Fantasia para un gentilhombre*, compuesta en 1954, sobre temas del compositor barroco Gaspar Sanz.

Según Vicente Galbis (2012: 48–49), Joaquín Rodrigo fue el músico valenciano de mayor fama que fue influido por Chavarri. Junto a López–Chavarri, un grupo de jóvenes músicos se reunían en casa de Leopoldo Querol, y Rodrigo llevaba diferentes composiciones. López–Chavarri animó a Joaquín Rodrigo que fuera a París para estudiar con Paul Dukas. Entre López–Chavarri y Joaquín Rodrigo surgió una relación de admiración, confianza y ayuda, que prosiguió en su estancia en París y en Madrid:

“Rodrigo presenta las obras de su profesor en una exposición de partituras en París y Chavarri, a su vez, consigue que el compositor saguntino publique unos reportajes en *Las Provincias*. ... Rodrigo solicitó consejo a Chavarri tras ser nombrado profesor de folclore del Conservatorio de Madrid, ya que conocía perfectamente su prestigio como etnomusicólogo”.

Manuel Palau Boix (*Alfara del Patriarca, 1893–†Valencia, 1967). Estudió en el Conservatorio de Valencia, del que fue después profesor de composición e instrumentación. A partir de 1951 fue director, teniendo una enorme influencia en sus alumnos. Fue considerado como uno de los más innovadores de la música valenciana. Recibió, en París, lecciones de Ravel y Charles Koechlin, percibiéndose, en su obra, esta influencia de los impresionistas franceses, que compensó con una inclinación por la lírica popular de la Comunidad Valenciana.

Coincide con López-Chavarri en su dedicación a la música para voz con distintos acompañamientos instrumentales, así como a la música sinfónica, convirtiéndoles en animadores del movimiento sinfónico en Valencia.

Francisco José León Tello (1956) lo definió como un compositor en el que se caracterizaba su universalidad: “Lejos de encasillarse en una técnica formulística caducada, ha seguido el desarrollo del arte de su siglo y ha sentido la necesidad de encontrar una técnica nueva que respondiese a su propia sensibilidad”.

Su labor de compositor fue extraordinariamente activa habiendo escrito un elevado número de piezas para diferentes géneros. Entre ellas, se encuentran obras de música de cámara, más de cien canciones, un concierto para guitarra y orquesta, dos para piano y orquesta, tres sinfonías, partituras corales y también para el ballet y el teatro lírico como la ópera *Maror*.

De este músico, influenciado por el impresionismo e involucrado en las melodías populares, dice Adam Ferrero (1988:189):

... abarca y cultiva todos los géneros musicales, desde el atonalismo pasando por el impresionismo hasta los modos antiguos, pronunciándose en todos ellos con una gran maestría. No obstante, su música, en gran parte, reviste una concepción folklórica con una clara influencia impresionista. Su capacidad técnica y sensibilidad (...) han influido en ese color orquestal que dominaba de forma tan singular en la concepción melódica y tímbrica de sus obras.

La labor de Palau, en el campo del ensayo y la investigación musical, fue importante, siendo director del Instituto Valenciano de Musicología y del Instituto Alfonso el Magnánimo de Valencia. Se encargó de desenterrar numerosas partituras, obras polifónicas del siglo XVII y más de 1.500 motivos folclóricos, entre ellos, la música completa del *Misteri d'Elx*. Esta actividad no le impidió

dedicarse a un constante estudio del fenómeno musical contemporáneo, atento a sus últimas realidades. Además de publicar muchos escritos sobre música antigua y actual, se ocupó de su problemática, pronunciando conferencias y publicando constantemente artículos periodísticos.

Palau también fue alumno de López–Chavarri en el Conservatorio de Valencia. La influencia que recibió de su maestro se puede observar en que fue el continuador de la investigación musicológica que, a su vez, transmitió a otros compositores valencianos (Galbis 2012: 49).

La predilección de Palau por la música tradicional se plasmó, en sus primeros años, a raíz de varios hechos (Galbis 2012: 50):

El interés de Palau por el folclore ya se puede constatar en 1924, al ser premiado en los Juegos Florales de la sociedad cultural “Lo Rat Penat” por su *Cançoner Valencià*, al que se debe añadir la publicación del artículo “Elementos folclóricos de la música valenciana”. Además, Palau desarrolló su interés por la gestión en el ámbito del folclore al crear, en 1948, el Instituto de Musicología y Folclore de la Institución “Alfonso el Magnánimo”. En este organismo inició una importante labor de recopilación de melodías del folclore valenciano, apoyado por discípulos de épocas anteriores como Ricardo Olmos, y nuevos como María Teresa Oller...

Según el anterior musicólogo (Galbis 2012: 50), los compositores que sucedieron y estuvieron influenciados por López–Chavarri, “no sólo trabajaban con el nacionalismo, sino que también presentan claras influencias del impresionismo y del neoclasicismo. Este sería el caso de Manuel Palau...”.

Los dos, López–Chavarri y Palau, sintieron mutua admiración por sus composiciones respectivas, lo cual se aprecia desde sus actividades como críticos musicales (Galbis 2012: 50–51).

Leopoldo Magenti Chelvi (*Alberique, 1894–†Valencia, 1969). La facilidad de Magenti en la interpretación pianística, sumada a su creatividad, hizo posible que debutara, a muy corta edad, como compositor de la obra para banda *La muntanyeta de Alberic*, también conocida como *Alberic*. Estudió en Valencia con Juan Cortés, en Madrid, con Joaquín Turina y, en París, con Joaquín Nin. Realizó, desde los 21 años, importantes giras por Europa, acompañando solistas de la talla de Cassadó, Costa o Segovia. Como pianista solista destacó en la interpretación de la obra de Chopin y Albéniz.

Su propósito era convertirse en pianista, instrumento con el que había demostrado sus condiciones de virtuoso. Desgraciadamente, una lesión en la muñeca derecha se lo impidió, derivándole a otras actividades como la de crítico musical.

Magenti vivió en Madrid desde 1931 hasta la Guerra, cuando, junto a su familia, volvió a Valencia para dedicarse a la composición y a la enseñanza, siendo catedrático de piano del Conservatorio de Valencia hasta el año 1964.

Su lenguaje resulta cercano al de López-Chavarri, destacando la utilización del material folclórico en el que abunda la expresividad evocadora basada en la luminosidad musical y el lirismo melódico.

A partir de 1946, se dedicó más a la música sinfónica, componiendo, entre otras piezas, *Estampas Mediterráneas*. En su última etapa, compuso también himnos muy populares: el de la Coronación de Nuestra Señora del Puig, el del Primer Marqués del Turia, o el del Artista Fallero.

María Teresa Oller Benlloch (*Valencia, 1924). Inició su aprendizaje musical, primero con su madre y después recibió clases de la ilustre clavecinista Amparo Garrigues. En su casa, había un ambiente musical favorable, que propició su vocación por la música. Su padre, que era doctor en derecho, tenía gran amistad con Eduardo López-Chavarri. Por esta razón, nuestro músico, se convertiría en uno de sus profesores.

Sus estudios musicales, los cursó en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, obteniendo el “Premio Extraordinario” en las disciplinas de Piano y Composición. Fue discípula predilecta del Maestro Palau, con quien completó sus estudios en Composición, Musicología, Dirección de Coros y Orquesta y Pedagogía Musical. Tras finalizar sus estudios, perfeccionó la dirección con los maestros Ernest Jamack y Rafael Benedito. Para Vicente Galbis: “la gran aportación de María Teresa Oller a la vida musical valenciana no se podría entender sin los precedentes de Chavarri y, sobre todo, de Palau (Galbis 2012: 54).

En 1954, obtuvo una pensión de la Diputación de Valencia, para perfeccionar sus estudios de composición. Ese mismo año, fundó la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia. Con ella, dio a conocer, por España y Europa, un

amplio repertorio vocal de autores valencianos como López-Chavarri, Manuel Palau y Ricardo Olmos (Galbis 2012: 54). En 1974, se hizo cargo de la dirección de la Coral Polifónica Valentina.

En su investigación, destaca la labor de recolección y de trabajo de campo, siendo autora y coautora de varios cancioneros de las diferentes comarcas de la Comunidad Valenciana. Ha sido ponente de temas de canción y danza popular en diferentes congresos. Conjuntamente, fue colaboradora del diario *Las Provincias*, donde publicó diferentes trabajos de investigación además de ejercer de crítica musical de conciertos y óperas celebrados en Valencia.

En 1960, se incorporó a la docencia como profesora numeraria de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde también ostentó los cargos de Vicesecretaria, Jefe de Estudios y Secretaria. Es Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1986.

Ahora, nombraremos un compositor que, aún no siendo alumno directo de López-Chavarri, fue apoyado por él. Este es el caso de **José Moreno Gans** (*Algemesí, 1897–†Mugía, 1976), considerado uno de los mejores compositores valencianos de la Generación del 27. Existe una tesis doctoral que trata a este autor: ARNAU GRAU, Eduardo. *José Moreno Gans en la música española*. Tesis Doctoral. València: Universitat de València, 2003.

Empezó los estudios de música en Algemesí para continuarlos en Madrid, donde cursó armonía y composición con Conrado del Campo. Entre otras distinciones, obtuvo el Premio Nacional de Música de España en 1928 y en 1943. Fue becado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ampliar estudios en el extranjero, concretamente en Viena, Berlín y París. En este período, conoció a Maurice Ravel, Paul Hindemith, Ottorino Respighi, Alfredo Casella y Pau Casals. Su música es emotiva a la vez que muestra un marcado sabor levantino con un colorido tímbrico extraordinario.

Al igual que López-Chavarri, compuso para diversos géneros, figurando la música para banda y orquesta, los conciertos para diferentes instrumentos solistas y orquesta, la música coral, la voz y piano, el piano solo, el arpa, la guitarra y, la música de cámara.

En el lado de los antiguos alumnos que brillaron especialmente por su faceta interpretativa, citamos a **José Iturbi Báguena** (*Valencia, 1895–†Los Ángeles, 1980). Este gran pianista, estuvo muy apoyado, desde temprana edad, por nuestro autor, convirtiéndose en uno de los mayores difusores de su obra. A los siete años, López-Chavarri lo presentó en público en Valencia, y le dio clases de Armonía y Contrapunto. En 1911, se trasladó a París para estudiar en el conservatorio, gracias a una beca concedida por la Diputación de Valencia. Algunos de sus maestros más relevantes fueron Joaquín Malats y Wanda Landowska. En 1918, fue profesor de piano en el Conservatorio de Ginebra, cargo que abandonó en 1923 para trasladarse a París y dedicarse de lleno a la carrera de concertista. Dio conciertos por Europa y América, destacando sus conciertos en la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Comienza una carrera musical plagada de éxitos que le llevará a ofrecer recitales en las principales salas de conciertos de Europa. Su fama se internacionalizó con su presentación, en 1929, en Estados Unidos. Allí decidió afincarse y consagrarse como director de orquesta. La Orquesta Iturbi, que él mismo fundó, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia, la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Orquesta Filarmónica de Rochester son algunas de las agrupaciones que tuvo a su cargo.

En 1942, amplió su trayectoria musical al ser reclamado por la productora *Metro Goldwyn Mayer* como pianista de comedias musicales.

Durante toda su vida, López-Chavarri e Iturbi se mantuvieron en contacto, como muestra su epistolario. Además, a su maestro delegó la educación musical de su hermana Amparo, que consiguió ser una gran pianista. De la misma manera, con esta última, López-Chavarri estableció una gran relación de amistad, tal y como puede apreciarse en su correspondencia.

Otro de sus relevantes antiguos alumnos, fue el también pianista **Leopoldo Querol Rosso** (*Vinaroz, 1899–†Benicasim, 1985) que, de forma similar a José Iturbi, difundiría su producción pianística. Existe una tesis doctoral sobre este músico: 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. Universidad Jaume I de Castellón, 2012.

Era alumno del Conservatorio de Valencia, estudiando con José Bellver y Eduardo López-Chavarri. Con este último, inició una fructífera relación de colaboración. En casa de Leopoldo Querol, López-Chavarri transmitió sus conocimientos e influyó sobre varios jóvenes compositores ya mencionados (Galbis 2012: 55). Se perfeccionó en Italia y París, ciudad en la que tomó lecciones de Francis Poulenc, Maurice Ravel y Ricardo Viñes.

Igualmente, se dedicó a difundir la música valenciana, incluyendo partituras de su maestro López-Chavarri, Francisco Cuesta y Manuel Palau, entre otros. Fue catedrático del Conservatorio Nacional de Música de Madrid, como también lo fue de francés, y profesor de música en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Desplegó una constante actividad como concertista, con un repertorio superior a dos mil obras. Su actividad discográfica se centró en la música española para piano. Obtuvo el doctorado de filosofía y letras, con premio extraordinario, con una notable monografía sobre el *Cancionero de Upsala*, titulada *La poesía del Cancionero de Upsala* (Anales de la Universidad de Valencia, Año X, Cuaderno 74). Esta investigación la llevó a cabo por consejo del arabista Julián Ribera.

Fue uno de los pocos músicos españoles que combinó la interpretación con la investigación musicológica (Galbis 2012: 55).

5.2.3.2. El “Grupo de los Jóvenes”.

Abordaremos, a grandes rasgos, este grupo por su relación con Manuel Palau. No obstante, para profundizar sobre este grupo, se recomienda ver: HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925–1960)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2010.

Como nos cuenta Pascual Hernández (1999–2002c: 254–255), a este grupo pertenecieron los siguientes compositores: Ricardo Olmos Canet, Vicente Garcés Queralt, Luis Sánchez Fernández, Vicente Asencio Ruano y Emilio Valdés Perlasia. Excepto Vicente Asencio, el resto fueron alumnos directos de Manuel Palau. Fue creado, en 1934, en Valencia, para renovar el panorama musical y cultural de la ciudad, con un marcado acento nacionalista. Firmaron un manifiesto

de creación del grupo. Dicho manifiesto, se publicó el 18-1-1934, en el diario La Correspondencia de Valencia, así como en el número de febrero de 1934, de la revista Musicografía (p. 20), donde declaraban:

Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, en la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifieste en todos los géneros, en la sinfonía, en la ópera, en el ballet....

Nuestro autor no dudó en apoyar a este grupo, desde su labor de crítico, el mismo año en el que se constituyeron como tal. Al igual que Palau, las partituras que escriben los integrantes del mismo, están en la línea del nacionalismo del siglo XX, aunque bajo el efecto del impresionismo o el neoclasicismo (Galbis 2012: 51-52).

Ricardo Olmos Canet (*Massamagrell, 1905-†Madrid, 1986). (Hernández Farinós 1999-2002d: 97). Estudió en el Conservatorio de Valencia con Manuel Palau Boix. En 1939, se trasladó a Madrid, donde fue profesor en la Escuela de Magisterio de Madrid. Este compositor, a diferencia del resto de compañeros, se ocupó de recopilar y estudiar la música tradicional. Así, recogió casi 2.000 melodías de algunas regiones españolas, como las *Canciones y Danzas de Onteniente y Bélgida* (1950) y, *Canciones y Danzas de Bocairent* (1952). Al mismo tiempo, pronunció conferencias donde la música popular estaba muy presente. También, Olmos Canet fue autor de varios libros sobre teoría de la música y miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ESCA). Como compositor, realizó un gran número de obras vocales y música para piano, donde se percibe la música tradicional.

Vicent Garcés Queralt (*Benifairó de les Valls, 1906-†Valencia, 1984). (Hernández Farinós 1999-2002b: 232). Nació en el seno de una familia con fuerte tradición musical. Después de realizar sus estudios de Filosofía y Letras en Barcelona, completó su formación musical con el maestro Manuel Palau, con quien estudió composición. A los veinticuatro años dio a conocer su primera obra, *Bocetos Líricos*. Recibió una beca para estudiar composición durante nueve meses en Francia, justo una semana antes de producirse la Guerra Civil española, en 1936, fastidiando su carrera musical. En medio del conflicto, en 1938, aceptó la Dirección del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, institución

donde permaneció hasta terminar el conflicto. Al terminar la guerra, comenzará su segundo período compositivo, con la influencia de Amparo Garrigues y la composición de un *Concierto para Piano y Trompeta* desaparecido. Como ideólogo del grupo, se relacionó con otros compositores que contribuyeron a transformar su estilo autóctono en una perspectiva más amplia, siguiendo a Falla (Hernández Farinós 1999–2002b: 232). Entre el año 1948 y 1953, residió en París, donde contactó con el *Grupo de los Seis*.

Luis Sánchez Fernández (*Valencia, 1907–†Málaga, 1957). (Hernández Farinós 1999–2002e: 185–186). Nació en el seno de una familia burguesa. Inició sus estudios musicales en 1917, en el Conservatorio de Valencia, con Amancio Amorós (solfeo y armonía) y José Bellver (piano). Hacia 1924, comenzó a tomar clases particulares de armonía con Manuel Palau Boix. Su carrera como compositor se inició muy pronto: la Banda Municipal de Valencia estrenó, en marzo de 1926, su obra *Ecos de la Alhambra*, de la que también hay versión orquestal, estrenada por la Orquesta Sinfónica de Valencia, en agosto de ese mismo año. El diario blasquista *El Pueblo* publicó (12–3–1926, p. 2) una semblanza del compositor novel firmada por “Ll. P.”, que sitúa a Sánchez entre los protagonistas de un “resurgimiento musical” valenciano. De esta obra, afirma el crítico que “posee una melodía fresca, original e inspirada, con una orquestación segura, orientada hacia las tendencias modernas”. Ésta sigue siendo una de las partituras que más éxito le reportó.

Para el desarrollo de su faceta orquestal fue decisiva la colaboración tanto de la Orquesta Sinfónica de Valencia, que dirigía José Manuel Izquierdo, como de la Orquesta Valenciana de Cambra, dirigida por Francisco Gil, alumno de Sánchez. Estas formaciones se caracterizaron por su atención preferente a la música valenciana. El estreno de varias piezas orquestales, siempre bien acogidas, consolidó a Luis Sánchez en el panorama de jóvenes compositores surgidos en la Valencia de los años veinte.

El año 1932 fue importante en su vida por sus primeras colaboraciones con la pianista Elena Cuñat, que tocó varias piezas suyas en diferentes conciertos y con la que iniciaría una relación que culminó con su matrimonio en 1936. Y debutó, del mismo modo, como crítico musical en *La correspondencia de*

Valencia, sustituyendo a Manuel Palau, quien seguramente lo recomendó. Siguió escribiendo, en ese diario, hasta mediados de 1933.

Sánchez, que había iniciado paralelamente estudios de medicina, los culminó en 1933, y enseguida empezó a ejercer. Dicha actividad, la compatibilizó durante mucho tiempo con la música, sobre todo en las épocas más difíciles, cuando la actividad cultural del país se redujo enormemente, por los efectos económicos y políticos de la Guerra Civil.

A Valencia regresó en 1934, donde retomó la crítica en *La correspondencia de Valencia* y firmó el citado manifiesto que lo hermanaba con cuatro de los más destacados jóvenes compositores del momento. En él, apuestan por una estética que “descansa en el arte popular del país”, adscribiéndose a la línea de Palau y Esplá, como predecesores de ese espíritu nacionalista. Reclaman la colaboración divulgadora de los medios de comunicación y el apoyo de instituciones que puedan crear infraestructuras y líneas de ayuda para el fomento de “un arte musical valenciano vigoroso y rico”.

La obra de Luis Sánchez, aunque no es abundante, sí que es diversa y rica. Combina la música camerística con la orquestal, tanto la orquesta sinfónica como la orquesta de cuerda, con y sin solista, e incluye también canciones, obras para coro y piezas para banda. Partió de un sinfonismo descriptivo de raíces decimonónicas, del que es muestra su obra *Ecos de la Alhambra*. Luego, cuando se convirtió en alumno de Manuel Palau, la influencia del maestro sería decisiva en la puesta al día de su lenguaje, tanto por la armonía como por las formas.

Nuestro compositor y crítico, apreció el “modernismo audaz” de la danza *Oriental* para piano y orquesta, estrenada en 1932 (*Las Provincias*, 21-5-1932). El uso de armonías modales, propio del legado impresionista, se mantendrá a lo largo de toda su trayectoria (Hernández Farinós 2010: 545). Sus piezas de juventud también participaron del nacionalismo musical español del momento, incorporando elementos propios de la tradición valenciana.

Vicente Asencio Ruano (*Valencia, 1908–†1979). (Hernández Farinós 1999–2002a: 54). Se inició en el estudio de la música con su padre. Tras estudiar violín en Castellón de la Plana con Emilio Bou, se trasladó después a Barcelona. En dicha ciudad, asistió a la Academia Marshall, estudiando con Enric Morera

Viura y el mismo Frank Marshall. Continuó su perfeccionamiento mediante fructíferos contactos con Joaquín Turina y Ernesto Halffter. En 1949, se trasladó a París, donde estudió dirección de orquesta con Eugène Bigot.

Es destacable que, a pesar de haber sido alumno de Turina, sea Manuel de Falla la influencia más decisiva en el principio de su carrera.

En 1943, se casa con la compositora Matilde Salvador, que había sido alumna suya, formando así una de las parejas artísticas más influyentes del panorama musical valenciano. Vicente Asencio, colaboró con ésta en la orquestación de alguna de sus obras, destacando la orquestación de la ópera *Vinatea*, estrenada en el Gran Teatro del Liceo, el año 1974.

Es destacable su tarea como pedagogo, habiendo fundado el año 1932, junto a Abel Mus, el Conservatorio de Música de Castellón de la Plana. Desde el año 1953, fue profesor del Conservatorio de Valencia. Ese año estrena, en el marco del II Festival de Música y Danza de Granada, su ballet *Elegía a Manuel de Falla*.

Según Tomás Marco (1983): “Asencio es un músico intimista y refinado, cuya calidad está exenta de cualquier duda en sus obras pequeñas y que es manifiesta también en las grandes, aunque con menor ambición formal”.

Igualmente, Amando Blanquer (1996: 13) dice que el estilo de Vicente Asencio está muy influenciado por Falla y Turina, además de seguir los principios del “Grupo de los Jóvenes”:

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

Emilio Valdés Perlasia (*Castalla, 1912–†1998). (Hernández Farinós 1999–2002f: 243). Estudió en el conservatorio de Valencia, cursando piano con Consuelo Lapiedra y, armonía y composición con Pedro Sosa y Manuel Palau. A partir de 1932, ejerció de crítico musical de varios periódicos y revistas musicales. Fundamentalmente, compuso obras para voz, orquesta y clave.

En la tesis sobre el “Grupo de los Jóvenes”, su autor, Hernández Farinós (2010: 671), nos cuenta la evolución estilística por la que discurre la música de Valdés:

Emilio Valdés se formó con Palau dentro de unas pautas nacionalistas, combinadas con una armonización impresionista, reflejadas en su *Tríptic: Cançons de batre* (1933). Pero ya desde sus primeras obras hay una continua referencia al neoclasicismo, como se aprecia en su *Minueto en sol* (1933), y sus transcripciones y arreglos para orquesta de cuerda de obras de Mattheson, Bach y Rameau (1935–1937). Este neoclasicismo se acentuó en sus obras inmediatamente posteriores a la Guerra Civil.

En esta última parte, hemos visto la evolución de la música valenciana a través de la creación musical de los compositores de finales del siglo XIX y primera mitad del XX.

A grandes rasgos, el estilo que presentan los compositores valencianos narrados, suele combinar el impresionismo francés con la inspiración de índole folclórica, fundamentalmente valenciana. Sin embargo, muchas veces, se recurre a otros folclores españoles. Por ejemplo, nuestro autor, utiliza el catalán y el andaluz, aparte del valenciano.

A partir de los citados compositores, se sucederán otros, que se adscribirán a diferentes tendencias compositivas, como la música atonal, serial y los movimientos vanguardistas, entre otras. Por tanto, no podemos hablar de una escuela valenciana porque la única característica común en ellos es el empleo de la música popular.

Al finalizar la Guerra Civil, todavía se tiene como referente a Manuel de Falla, aunque con ciertas diferencias. Hay un cierto retroceso y, el Neoclasicismo, dominante en los años veinte y treinta, se observa como restauración.

Todo cambiará una generación más tarde, en los compositores nacidos en torno a 1930, cuya producción más importante se produce a partir de los años cincuenta. Habrá una disolución con la herencia musical académica y una influencia de la música europea posterior a la Segunda Escuela de Viena (Ruvira 1992: 381–382).

**PARTE II: ESTUDIO DE LA MÚSICA PARA
PIANO SOLO DE EDUARDO LÓPEZ-
CHAVARRI MARCO.**

Capítulo 7. CONCLUSIONES.

Tras la realización de esta tesis, una de las primeras conclusiones que podemos extraer es que la figura de Eduardo López-Chavarri Marco resulta trascendental y todavía más importante de lo que se había afirmado hasta hasta ahora. Consideramos que Eduardo López-Chavarri Marco resulta engrandecido en el panorama cultural de su época, no sólo valenciano, sino también, a nivel nacional. Esto es debido a sus abundantes y fluidas relaciones con músicos e instituciones de muchas partes de España. Incluso podríamos decir que su proyección, llegó a ser, en determinados momentos de su vida, internacional. Podemos citar dos ejemplos de su relación con el extranjero. Por un lado, mantuvo correspondencia con importantes personalidades americanas y europeas, como Maurice Ravel, al mismo tiempo que envió antiguos alumnos a estudiar, principalmente, por Europa, a determinados centros musicales, como París. Éstos, le iban informando de los conciertos que se realizaban, las nuevas tendencias que iban surgiendo, le enviaban partituras..., sin olvidar su faceta de investigación musicológica, en la que intercambiaba y publicaba determinados artículos. Por otro lado, su vinculación con el extranjero, quedó marcada positiva y exitosamente con la realización de ciclos de conferencias y conciertos en diferentes instituciones de Londres, acompañando al piano a su mujer, la cantante Carmen Andújar, entre otras actividades.

A lo largo de estas páginas, hemos ofrecido la visión más completa y actualizada sobre la polifacética figura de nuestro músico. Así, hemos tomado como base los estudios ya realizados y aportado material inédito recabado en su archivo personal, conservado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, entre lo que destacamos su libro manuscrito *Vida de conferencias y conciertos Eduardo López-Chavarri*, que contiene gran cantidad de crónicas de prensa de toda su actividad realizada.

Hemos comentado las circunstancias por las que transcurrió su prolongada vida, ya que presencié momentos históricos muy relevantes y, no sólo por la cantidad de tendencias artísticas que pudo llegar a conocer en sus casi cien años de existencia. Así pues, relató, como corresponsal de guerra, la campaña del Riff,

en Marruecos, y vivió las dos guerras mundiales y la guerra civil española. Todos estos conflictos bélicos influyeron en su quehacer, truncando, en ocasiones, la continuidad y / o la realización de algunos de sus proyectos, como la Orquesta Valenciana de Cámara. Con ésta y otras orquestas, además de con diversas agrupaciones corales, tuvo la fortuna de estrenar, casi de forma inmediata, muchas de las obras que componía, además de contribuir a la difusión del repertorio de músicos contemporáneos a él, ya fueran valencianos, españoles o europeos.

Hemos resaltado por considerarla muy importante su gran formación académica universitaria, que llevó a nuestro músico a obtener el Doctorado en Derecho, algo bastante infrecuente en los músicos de su época. Hemos de destacar su incesante, duradera y activa mentalidad, con el deseo inquebrantable de alcanzar siempre un mayor conocimiento. Esta constante búsqueda por aprender le llevó a salir de nuestras fronteras y estudiar en Europa y convertirse en uno de los músicos más cultos de su época. Fruto de su preparación, concibió superar el italianismo imperante y europeizar la música valenciana continuando los ideales de Wagner, con la intención de elevar esa base regionalista existente. Ello le permitió relacionarse y conversar intelectualmente con insignes ideólogos y representantes del Nacionalismo musical español, como Felipe Pedrell, Manuel de Falla y Enrique Granados. Uno de los pilares básicos del Nacionalismo fue la recuperación del folclore y patrimonio musical español, algo que ya había comenzado Barbieri.

En este sentido, López-Chavarri escribió su libro *Música popular española*, que tuvo un reconocimiento internacional, siendo uno de los libros más consultados por ejemplo, por los investigadores musicales mexicanos. Igualmente, en él examina el concepto del nacionalismo musical del siglo XIX, describiendo su desarrollo, revelando sus insuficiencias y relatando las vertientes que tomará el nacionalismo a principios del siglo XX. López-Chavarri conectó intelectualmente el nacionalismo español con el valenciano. Esto se reflejó en el terreno de la composición por ejemplo en los poemas sinfónicos de Salvador Giner, considerados de gran transcendencia en el nacionalismo musical valenciano. El material folclórico servía de base e inspiración para la composición de obras nuevas, sin la necesidad de ser citado textualmente. Nuestro compositor alcanzó

tal destreza, en este ámbito, que fue elogiado por grandes musicólogos españoles como Adolfo Salazar e hispanistas como Gilbert Chase.

A lo largo de estas páginas hemos corroborado que su aportación fue clave y vital en el impulso y devenir de la vida musical valenciana. En este sentido, contribuyó desde su quehacer perseverante, en las diversas ocupaciones que desempeñó: crítico musical, docente, compositor, musicólogo, conferenciante, fundador de agrupaciones instrumentales y masas corales... entre otras, como también a través de su intensa vinculación con varias sociedades culturales. Debemos destacar que la aparición de distintas sociedades musicales y de conciertos, contribuyeron y apoyaron aún más la propagación de la música y de las nuevas tendencias. Las primeras salas y sociedades de conciertos dedicados, exclusivamente, a la música de cámara y sinfónica, surgieron en Valencia, con cierto retraso, respecto a otras del resto de España y Europa. Entre las muchas entidades que surgieron, destacó la Sociedad Económica de Amigos del País, donde en su sección de Bellas Artes, incluyó la música, promoviendo conciertos, certámenes y premios musicales. Al mismo tiempo, la burguesía organizó tertulias y reuniones donde no faltaba la música, representada principalmente por el piano, la guitarra o el canto.

Hemos podido apreciar también la incansable labor como difusor de la música de Eduardo López-Chavarri, especialmente de la valenciana, desde su faceta de crítico musical y conferenciante, entre otras. Esta última actividad era motivada por su deseo pedagógico de querer que la música llegase a ser entendida y conocida por el mayor número de personas. Es por ello que realizó una gran cantidad de conferencias–concierto a lo largo de toda su vida, en las que trataba, con ejemplos al piano, las diferentes etapas de la historia de la música, presentando grandes obras pianísticas, haciendo reducciones de piezas orquestales y acompañando a cantantes.

Al mismo tiempo, Eduardo López-Chavarri Marco, se involucró en el movimiento de la *Renaixença* este movimiento culturas y social significó. En esta dirección, podemos citar, su intento por recuperar y valorar la lengua propia, con la utilización del valenciano, sobre todo, en las composiciones vocales y, en el empleo e introducción de elementos folclóricos en el lenguaje musical. El renacer

de la literatura que recuperaba temas autóctonos, junto a obras divulgativas de la gramática valenciana, favoreció el uso de la lengua propia, creando una tendencia de revalorización de la tradición valenciana.

Así, por su interés en los cantos populares, se dedicó a recopilar música, fruto de los viajes que realizó por las comarcas valencianas, que él utilizaba transformándola en nuevas partituras basadas en un origen folclórico. Tal y como hemos reflejado en otras partes de nuestra tesis, no sólo su producción musical se vio invadida de estos aspectos. En sus libros y artículos, los mismos factores, el folclore musical valenciano junto al wagnerianismo, se subrayaron y fueron cruciales, especialmente, en la primera parte de su vida. La actividad de nuestro músico como investigador se manifestó de varias formas. En primer lugar, queremos destacar la publicación de diferentes artículos sobre la música tradicional, a través de publicaciones especializadas, como en la *Revista Musical Catalana* y en *Ritmo*. En segundo lugar, en las conferencias que ofreció, en ciudades como Valencia, Barcelona y Londres, entre otras. Y, por último, en la ayuda y opinión que le solicitaron diferentes personalidades como Higinio Anglés, Óscar Esplá o José Subirá. Su tarea, en este ámbito, sin lugar a dudas marcó el devenir de la etnomusicología en nuestras tierras, labor que continuaron otros compositores valencianos como Manuel Palau, Salvador Seguí o M^a Teresa Oller.

Fruto de todo lo anterior constatamos en la obra de nuestro compositor gran cantidad de características populares que representan -a nuestro parecer- a la perfección su carácter y esencia valenciana que marcó tendencia y que resultó un modelo a seguir por otros compositores valencianos.

Esta nueva toma de conciencia, ayudó a la recuperación del folclore, como expresión de la tradición popular, así como de todas aquellas manifestaciones tradicionales valencianas, en las que la música tenía un significado relevante, como en el caso de la fiesta del *Corpus Christi* de Valencia. En este sentido, la sociedad *Lo Rat Penat*, contribuyó enormemente en la restauración y recuperación de las tradiciones valencianas.

Por otro lado, López-Chavarri fue testigo, además de partícipe, de la transformación de la enseñanza musical en Valencia y llegó a ser catedrático del conservatorio de música de su ciudad natal, que se había fundado en 1879. Desde

su posición de docente en dicho centro, ejerció una poderosa influencia en gran cantidad de músicos posteriores, que alcanzaron fama y reconocimiento, en muchos casos, de forma internacional. En este sentido, podemos señalar tres casos: José Iturbi, Joaquín Rodrigo y Leopoldo Querol, entre otros, con los que, por otro lado, nunca perdió el contacto. Gracias a su gran labor de mediación, recomendación y apoyo, facilitó que muchos alumnos directos y algunos que no lo fueron, pudiesen estudiar en Europa.

Su larga vida, junto a la nutrida lista de corresponsales con quienes se carteaba, le hizo posible conocer, participar y estar al corriente de los diferentes movimientos estilísticos. De ahí que de la misma correspondencia puedan extraerse informaciones y documentación valiosísimas para poder valorar tanto su vida personal como profesional, además de las ocupaciones, no sólo suyas, sino también de los remitentes.

El legado personal de nuestro compositor forma parte del Legado familiar López-Chavarri Andújar, que agrupa el suyo propio, el de su esposa y el de su hijo. Este legado se conserva en la Biblioteca Valenciana y fue catalogado las documentalistas C. Costa y A. Reig. Solo están accesibles al público sus composiciones. Una parte de la correspondencia con una investigación previa fue editada por los doctores R. Díaz y V. Galbis. Estos trabajos han sido la base y punto de partida para nuestra investigación.

Tras analizar su producción musical general y su producción pianística en particular, hemos podido observar como ambas evoluciones estilísticas son semejantes y contienen muestras de varias tendencias compositivas que recorrieron Europa y España entre finales del s. XIX y primera mitad del s. XX. El estilo compositivo de López-Chavarri sintetiza de forma ejemplar su época. Lejos de abrazar un solo estilo, se interesó y experimentó con muchas de las tendencias de su época. Si bien, su producción musical partió del Romanticismo tardío y, sobre todo, del Nacionalismo renovador, con inspiración popular, pronto buscó apartarse de las influencias italianas y francesas. Así, López-Chavarri siguió la corriente modernista debido a la amistad que le unió a los líderes del movimiento en Madrid y Barcelona, como Apeles Mestres y Santiago Rusiñol. También se relacionó con Joaquín Mire, Enric Morera y Lluís Millet. En este

sentido, podemos decir que López–Chavarri fue uno de los grandes representantes españoles de dicha corriente musical, por los títulos de algunas de sus obras más importantes: *Acuarelas Valencianas*, *Sinfonía hispánica* o *Rapsodia valenciana*. Más adelante, participó del Impresionismo y del Neoclasicismo. Este último movimiento estará caracterizado, en sus creaciones, por la claridad, concisión y pureza de sus líneas, como también por la utilización de formas de pequeña dimensión. En sus últimas creaciones, su estilo evolucionó con el empleo de recursos como la polirritmia y la politonalidad, las modulaciones directas y sin preparación, algo que también hemos observado en el repertorio para piano solo analizado, como los pasajes de virtuosismo pianístico puro.

Esta investigación nos ha aportado un conocimiento más profundo de su repertorio pianístico, donde hemos transcrito varias obras con el programa informático *Finale*, incluyendo dos obras que no habían sido hasta el momento editadas.

Tras el estudio del repertorio dedicado al piano solista en la obra de López–Chavarri, nos detenemos en aspectos y elementos característicos en su *corpus*, a través del enfoque analítico que nos proporciona cada pieza musical. Después del análisis individual pormenorizado de cada una de las composiciones pianísticas de nuestro autor, podríamos sintetizarlo en lo siguiente:

- Aunque, en un principio, sus obras presentan una estructura formal clásica, con armonías bastante tradicionales y contención en el desarrollo técnico pianístico, poco a poco, pasó a utilizar estructuras musicales libres, escalas modales, uso de armonías por cuartas, politonalidad, polirrítmica, entre otros recursos.

- Tuvo preferencia por las pequeñas formas, muchas de ellas con una estructura flexible, dando casi la sensación de una improvisación.

- Utilizó folclore de diferentes lugares de España, no sólo el valenciano, sino también el catalán, aragonés y andaluz.

- Fue evolucionando, en dificultad, a medida que fue desarrollando su destreza compositiva, siendo su última obra compuesta para piano, la *Sonata Levantina*, de 1955, la que presenta mayor complejidad técnica.

Por estas razones, consideramos que la interpretación de sus piezas pianísticas requiere una buena técnica, sensibilidad, madurez, brillantez, fuerza y personalidad.

A través del conjunto de su composición pianística, hemos podido observar y valorar la propia evolución y eclecticismo de su lenguaje musical. Hemos constatado de forma razonada, mediante el análisis y valoraciones efectuadas, su importancia artística y su calidad compositiva. Consideramos que la aportación de su producción pianística, aún no siendo muy numerosa, resulta relevante.

Somos conscientes de que muchas de sus composiciones pianísticas han caído en el olvido y no se programan en los conciertos. Quizás un mayor conocimiento sobre ellas -a lo que esperamos haber contribuido- podría animar a los intérpretes y programadores a difundir y apreciar la obra pianística de E. López-Chavarri Marco.

Capítulo 8. BIBLIOGRAFÍA.

Ahora, citaremos las diversas fuentes a las que hemos recurrido para la realización de nuestra tesis, siguiendo el orden alfabético, según el primer apellido de los respectivos autores.

- ACKER, Yolanda y Javier SUÁREZ-PAJARES (1995). *Miguel Asíns Arbó*. Madrid: SGAE (Colección Catálogos).
- ADAM FERRERO, Bernardo (1988). *Músicos Valencianos*. Valencia: Promotora Internacional de Publicaciones (PROIP).
- ADAM FERRERO, Bernardo (1992). *1000 Músicos valencianos*. Valencia: Sounds of Glory.
- AGUETTANT, L. (1954). *La musique de piano des origines à Ravel*. París: Albin Michel.
- ALCALDE, Jesús (2007). *Música y Comunicación*. Madrid: Editorial Fragua.
- ALCOVER ALCODORI, Francisco y Rafael LAFUENTE AVEDILLO (2011). *La música y los instrumentos desde el barroco hasta el siglo XX*. Valencia: Uma Editores.
- ALEMANY FERRER, Victoria Eugenia (2007). *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia (1879–1916)*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- ALFONSO, Javier (1989). *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Madrid: Unión Musical Española.
- ALMELA VIVES, Francisco (2004). *Valencia y su Reino*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1998). “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Número 5, pp. 79–107.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2001). “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo–recreativas. Antecedentes de las sociedades burguesas: Sociedades Económicas de Amigos del País”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Números 8–9, pp. 19–20.

- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa; Julio ARCE y Teresa FRAILE (2011). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- ALTADILL, Julio (2013). *Memorias de Sarasate*. London: Forgotten Books.
- ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel (2006). *Aspectos pedagógicos de la obra para piano de los compositores de la Comunidad Valenciana*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- ÁLVAREZ CALERO, Alberto Jesús (2008). *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Ediciones Maestro.
- ANES, Gonzalo (1981). *Economía e Ilustración en la España del S. XV*. Barcelona: Ariel.
- ANGULO, Sonia (2003). “Moreno Gans, José”. En: AVIÑO A, Xosé (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. X, p. 83.
- ANGULO, Sonia (2006). “Moreno Gans, José”. En: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, vol. 2, pp. 129–130.
- ARAZO, M^a Ángeles (2004). *Semblanza de cuatro compositores valencianos. Eduardo López-Chavarri Marco / Joaquín Rodrigo / Francisco Llácer Pla / Matilde Salvador*. Castellón: Publicacions del Conservatori Superior de Música de Castelló–Quadern n^o 16.
- ARNAU AMO, Joaquín (1992). *La obra de Joaquín Rodrigo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ARRANDO, Sergi (1998). *El compositor Vicent Garcés i Queralt (1906–1984)*. Sagunt: Fundació Bancaixa.
- AULESTIA, Gotzon (1998). *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomo 1. Madrid: Editorial Alpuerto.
- AVIÑO A, Xosé (dir.) (2003a). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Volum III: Del Romanticisme al Nacionalisme, segle XIX. Barcelona: Edicions 62.

- AVIÑO A, Xosé (dir.) (2003b). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Volum IV: Del Modernisme a la Guerra Civil (1900–1939). Barcelona: Edicions 62.
- BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.) (1992). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, Prensa Alicantina y Prensa Valenciana.
- BARBIERI, Francisco A. (1988). *Documentos sobre Música Española y Epistolario. Legado Barbieri*. Vol. II. CASARES, Emilio (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior.
- BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Editorial Real Musical.
- BAS CARBONELL, Manuel (2003). “Conservatorio de Música de Valencia”. En: *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. Valencia: Fundación Bancaja. p. 137.
- BEJAR, María Dolores (2011). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELTRANDO–PATIER, Marie–Claire (dir.) (1996). *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa–Calpe.
- BENAVIDES, Ana (2010). *The piano in Spain*. Madrid: Bassus Ediciones Musicales.
- BENT, I. y DRABKIN, W. (1980). *Analysis*. Wiltshire: The Macmillan Press.
- BERENGUER, E. (1935). “Eduardo López–Chavarri y la música valenciana”. Madrid: *Ritmo*. nº 115. pp. 9–10.
- BERNAUD, Alain; DESPORTES, Yvonne (2000). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical.
- BLANES NADAL, Marisa (2005). *La obra pianística de Amando Blanquer*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- BLANQUER PONSODA, Amando (1971). “In Memoriam”. *Concierto–Homenaje a Eduardo López–Chavarri Marco por la Orquesta de Cámara de la H.C.F.* Valencia: J. Domenech.
- BLANQUER PONSODA, Amando (1989). *Análisis de la Forma Musical*. Valencia: Piles.

- BLANQUER PONSODA, Amando (1996). *Las estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- BLASCO MEDINA, Francisco Javier (1896). *La música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Imp. Sirvent y Sánchez.
- BLASCO, Ricard y José CLIMENT (2005). “Morales San Martín, Bernardo”. En: CERDÁ PÉREZ, Manuel (dir.). *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, vol. 10, p. 309.
- BLEIBERG, Germán (1979). *Diccionario de historia de España*. 3 tomos. Madrid: Alianza Editorial.
- BUENO CAMEJO, F. C. (1997). *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la Monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Valencia: Generalidad Valenciana (Consejería de Cultura, Educación y Ciencia) y Diputación de Valencia. S.A.R.C. / Federico Doménech.
- BURKHOLDER, Peter; Donald Jay GROUT y Claude V. PALISCA (2015). *Historia De La Música Occidental*. 8ª Edición. Madrid: Alianza Música.
- CALDERÓN, Mª Consuelo (2001). *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y la Educación*. Congreso de RRSSEEAAPP y el Espíritu Ilustrado. Sevilla: RSEAP.
- CAPLIN, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. S. l.: Oxford University Press, USA.
- CASARES RODICIO, Emilio (1986). *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CASARES RODICIO, Emilio (1987). “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En: *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura. v. II, pp. 291–295.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.) (1999–2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 10 vol.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002). “La generación del 27 revisitada”. En: *Música española entre dos guerras, 1914–1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

- CASARES RODICIO, Emilio (dir.) (2002–2003). *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.) (2006). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. 2 vol.
- CASARES RODICIO, Emilio y Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.) (1995). *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- CASELLA, Alfredo (1957). *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- CERDÁ PÉREZ, Manuel (dir.) (2005–2008). *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana. 18 vol.
- CERDÁ PÉREZ, Manuel (dir.) (2005). “Eduardo López–Chavarri Marco”. En: *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.
- CHASE, Gilbert (1943). *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1998). *Manuel de Falla. Catálogos de compositores*. Madrid: Fundación Autor.
- CLARK, Walter Aaron (2002). *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner.
- CLARK, Walter Aaron (2016). *Enrique Granados. Poeta del piano. Biografía*. CAICEDO, Patricia (trad.). Barcelona: Boileau.
- CLIMENT BARBER, José (1973a). “Conservatorio de Música de Valencia”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3.
- CLIMENT BARBER, José (1973b). “Garcés Queralt, Vicent”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3. vol. 5, p. 25.
- CLIMENT BARBER, José (1973c). “González Gomá, Enrique”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3. vol. 5, p. 131.
- CLIMENT BARBER, José (1973d). “Olmos Canet, Ricardo”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3. vol. 8, p. 68.

- CLIMENT BARBER, José (1973e). “Valdés Perlasia, Emilio”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3. vol. 10, p. 166.
- CLIMENT BARBER, José (1978). *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Soler.
- CLIMENT BARBER, José (1989). *Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Rivera Mota.
- CLIMENT BARBER, José (1991). “Una importante época musical catedralicia: Eduardo Soler Pérez”. En: *Cum vobis et pro vobis. Homenaje al Excmo. Y Rvdmo. Dr. D. Miguel Roca Cabanellas*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer.
- CLIMENT BARBER, José (1999a). “Báguena Soler, José Vicente”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 2, p. 48.
- CLIMENT BARBER, José (1999b). “González Gomá, Enrique”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 5, p. 773.
- CLIMENT BARBER, José (2005a). “Asencio Ruano, Vicente”. En: *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana. Vol. 2, p. 157.
- CLIMENT BARBER, José (2005b). “Garcés Queralt, Vicent” En: *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana. Vol. 7, p. 167.
- CLIMENT BARBER, José (2005c). “Valdés Perlasia, Emilio”. En: *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana. Vol. 16, p. 301.
- CLIMENT BARBER, José (2006). “Báguena Soler, José Vicente”. En: *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor. Vol. 1, pp. 81–82.
- COLLET, Henri. (1929). *L’Essor de la Musique Espagnole au XXe siecle*. París: Max Eschig Editeur.
- COMELLAS, José Luis (2000). *El último cambio de siglo. Gloria y crisis de occidente 1870–1914*. Barcelona: Ariel. p. 366.

- COOPER, G. y MEYER, L.B. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- CORTIZO, M^a Encina, y SOBRINO, Ramón (2001). “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8–9. p. 12.
- CORTOT, Alfred (1934). *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- COSTA, Clara y Alida REIG (2007). “El fondo Eduardo López–Chavarri Marco en la Biblioteca Valenciana”. *Boletín DM*. Año 11. pp. 84–86.
- COSTA, Clara y Alida REIG (2014). *Archivo Familia López–Chavarri Andújar: inventario*. Valencia: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Consulta disponible en: http://bv.gva.es/documentos/arch_pers_inst/f_pers_fam/Familia%20Lopez-Chavarri%20Andujar_val.pdf
- CRAFT, Robert (2003). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza.
- CUERVO CALVO, Laura (2012). *El piano en Madrid (1800–1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- CURBELO GONZÁLEZ, Oliver (2013). *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas*. Tesis Doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- DAHLHAUS, Carl (2013). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Música.
- DART, Thurston (1978). *Interpretación de la música*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- DAVICINO, Carola (2009). “Europa en el período de entreguerras”. En: MARCAIDA, Elena. *Historia económica mundial contemporánea*. Buenos Aires: Dialectik. pp. 180–206.
- DE PERSIA, Jorge (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Colección Clave.
- DESCHAUSSEÉS, Monique (1982). *El pianista. Técnica y Metafísica*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim.
- DESCHAUSSEÉS, Monique (1996). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp.

- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (1997). “El legado cultural de la familia López–Chavarri”. En: GARCÍA ALONSO, María (coord.). *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898–1936)*. pp. 41–54.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (2000). “Llácer Pla, Francisco”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 6, pp. 934–935.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (2001). “Olmos Canet, Ricardo”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 8, pp. 71–72.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (2006a). “Llácer Pla, Francisco”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. Vol.2, pp. 10–13.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (2006b). “Martínez Báguena, Juan”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. Vol. 2, pp. 75–77.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1994). “Homenaje a la familia López–Chavarri: figuras de la historia musical valenciana”. En: *Anales de la Real Sociedad Económica del País Valencia, 1993–1994*. pp. 344–346. Artículo disponible en Internet: http://seap.webs.upv.es/Anales93_94A/Homenaje_a_la_familia_Lopez-Chavarri.pdf.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1996). *Eduardo López–Chavarri Marco / Correspondencia*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 2 volúmenes.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1997). “Nuevas aportaciones sobre la figura de Eduardo López–Chavarri Marco en el conjunto de la música española”. *Revista de musicología*. Vol. 20, núm. 1, (Ejemplar dedicado a: *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. La investigación musical en España (I)*), pp. 683–688.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1999). “La educación musical española en el siglo XIX: el caso valenciano”. *Eufonía: Didáctica de la música*. nº 17, pp. 79–88.

- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (2000). “López–Chavarri Marco, Eduardo”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 1043–1048.
- DÍAZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (2006). “López–Chavarri Marco, Eduardo”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. Vol.2, pp. 39–45.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (2010). “La música nacionalista valenciana a través de los escritos de Eduardo López–Chavarri”. *Etno–Folk: revista galega de etnomusicología*. nº 16–17, pp. 75–94.
- DIBELIUS, Ulrich (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- DIEGO, Gerardo, RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico (1949). *Diez años de música en España, Musicología, Intérpretes, Compositores*. Madrid: Espasa–Calpe.
- DUGAST, J. (2003). *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.
- ESTEBAN MATEO, L. (1990). *El krausismo, la institución libre de enseñanza y Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- FALGUERAS, Ignacio (1988). *Ideas filosóficas de la Ilustración*. RSE Matritense de Amigos del País.
- FERNÁNDEZ CASTELLÓ, Luis (2010). *Los inicios del clarinete valenciano: música para clarinete de Eduardo López–Chavarri*. Trabajo Fin de Máster. Universitat Politècnica de València.
- FERNÁNDEZ–CID, Antonio (1949). *Panorama de la Música en España*. Madrid: Editorial Dossat.
- FERNÁNDEZ–CID, Antonio (1963). *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica.
- FERNÁNDEZ–CID, Antonio (1967–11–02) “Homenaje a Eduardo López–Chavarri”. Madrid: ABC.
- FERNÁNDEZ–CID, Antonio (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March.

- FERNÁNDEZ–CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875–1975)*. Madrid: Real Musical.
- FERRANDO MORALES, Angel Lluís (2012). “Wagner a l'ombra: referències i context musical dins la narrativa d' Eduard López–Chavarri Marco”. *Itaca: revista de filologia*. nº 3, pp. 253–289.
- FERRIZ, José (2004). *Sesenta años de vida musical: Memorias*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- FLORI LÓPEZ, Ana María (2003). *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y cultural en la ciudad*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2 vols.
- FOLDES, Andor (1958). *Claves del teclado*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- FONTESTAD PILES, Ana (2005). *El Conservatorio de Música de Valencia, antecedentes, fundación y primera etapa (1879–1916)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- FRANCO, Enrique (1987) “Generaciones musicales españolas”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 35–37.
- FUBINI, Enrico (1990). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- FURIÓ, Antoni (2001). *Història del País Valencià*. València: Biblioteca d'estudis i investigacions.
- FURTWÄGLER, Wilhelm (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.
- FUSTER, Joan (1976). *La Decadencia en el País Valenciano*. Barcelona: ediciones Curial.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1992). “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, 1992. p. 275.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1996–97). “La zarzuela en el área mediterránea”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 y 3: *La zarzuela en España e*

Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800–1950. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). pp. 327–349.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1997). “Eduardo López–Chavarri Marco y las entidades culturales valencianas”. *Revista Saitabi*. nº 47, pp. 377–391.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1998). *La música escénica en Valencia: 1832–1868. Del Modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1999). “Garcés Queralt, Vicente”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 5, pp. 381–382.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2001). “Oller Benlloch, María Teresa”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 8, pp. 62–63.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2002). “Valencia: de 1800 a 1939”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 652–658.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2004). *Orquesta de Valencia: 60 años de vida sinfónica*. Valencia: Palau de la Música–Ajuntament de València.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2006). “Crítica musical”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, vol.2, p. 271.

- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2012). “Eduardo López–Chavarri y su influencia en los compositores valencianos de la primera mitad del siglo XX”. En: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (coord.). *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del patrimonio y la oralidad en España*. Pontevedra: Dos Acordes, pp. 40–59.

- GALLEGO, Antonio (1990). *Manuel de Falla y el amor brujo*. Madrid: Alianza.

- GALLEGO, Antonio (2003). *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

- GALIANO ARLANDIS, Ana (1992a). “La Renaixença”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 301–320.

- GALIANO ARLANDIS, Ana (1992b). “La transición del s. XIX al XX”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 321–340.
- GARCÍA ALCÁZAR, Emiliano (1993). *Óscar Esplá y Triay: (Alicante, 5–8–1886, Madrid, 6–1–1976): estudio monográfico y documental*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil–Albert: CAM, Fundación Cultural.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (1992a). “La generación musical de 1890”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 341–360.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (1992b). “La música del siglo XX anterior a la guerra civil”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 361–380.
- GARCÍA FRANCO, M. (1992). “El apogeo de la zarzuela”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 281–300.
- GARCÍA LABORDA, José María (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, José María (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J.
- GARCÍA MARTÍNEZ, María Victoria (1950). *El regreso de Óscar Esplá, análisis del proceso de inserción de la figura y obra del compositor en la vida musical y cultural tras el exilio*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil–Albert.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín (2009). *Leopoldo Magenti y su aportación a la música escénica*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín (2011). *Leopoldo Magenti: vida y obra*. Valencia: Editorial UPV.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (1984). *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.) (2015). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (1997). *Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE (Colección Catálogos).
- GOURDET, Georges (1985). *Debussy*. Madrid: Espasa Calpe.
- GRIFFITHS, Paul (1978). *Modern Music*. Londres: Thames and Hudson.
- GUARNER, Lluís (1936). *Cançons de terra i de mar*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- GUINOVART, Albert (1997). *Enric Granados. Goyescas o los majos enamorados*. Barcelona: Tritó Edicions.
- HEINE, Christiane (1990). *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002a). “Asencio Ruano, Vicent”. En: AVIÑO, XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. IX, p. 54.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002b). “Garcés i Queralt, Vicent” . En: AVIÑO, XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. IX, p. 232.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002c). “Grup dels Joves”. AVIÑO, XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. IX, pp. 254–255.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002d). “Olmos Canet, Ricard”. En: AVIÑO; XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. X, p. 97.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002e) “Sànchez i Fernàndez, Lluís”. En: AVIÑO, XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. X, pp. 185–186.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (1999–2002f). “Valdés Perlasia, Emili”. En: AVIÑO, XOSÉ (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62, vol. X, p. 243.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2006a). “Palau Boix, Manuel”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, vol. 2, pp. 224–226.

- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2006b). “Salvador Segarra, Matilde”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, vol. 2, pp. 389–391.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2006c). “Sánchez Fernández, Luis”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, vol. 2, pp. 394–395.
- HERNÁNDEZ, José Pascual (2006d). “Valdés Perlasia, Emilio”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, vol. 2, p. 523.
- HESS, Carol (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*. Chicago: University of Chicago.
- HIDALGO MONTOYA, Juan (1974). *Folklore musical español*. Madrid: A. Carmona.
- HINDEMITH, P. (1937). *The craft of musical composition*. New York: Associated Music Publishers, Inc.
- HONEGGER, Marc (1993). *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa–Calpe.
- IGLESIAS, Antonio (1965). *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Madrid: Ediciones del Conservatorio de Música de Orense.
- IGLESIAS, Antonio (1973). *Óscar Esplá*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Educación y Ciencia. Secretaría Técnica.
- ISUSI-FAGOAGA, Rosa (2014). ”Música y diálogo cultural en la Valencia de la *Renaixença* entre los siglos XIX y XX”. *Revista Quadrivium*, 6 (2015), 1-19.
- JAUME BAUZÁ, Bartomeu (2005). *La música para piano de Joan María Thomas*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- KÁROLYI, Ottó (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- KATZ, Israel J. (1980). “López–Chavarri y Marco, Eduardo”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, pp. 227–228.
- KATZ, Israel J. (2004). *A closer look at Eduardo Martínez Torner's bibliographic survey of Spain's traditional music and dance*. *Revista CSIC Anuario Musical*, vol. 59, pp. 243–289.

- KRAUSE, K.C. (1883). *Compendio de Estética*. GINER DE LOS RÍOS, Francisco (trad.). Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- KÜHN, Clemens. (1998). *Tratado de la forma musical*. Cooper City: SpanPress.
- LA RUE, Jan (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1956). *La obra pianística de Manuel Palau*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología–Institución Alfonso el Magnánimo–Diputación Provincial de Valencia.
- LESTER, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- LEVAILLANT, Denis (1990). *El Piano*. Barcelona: Editorial Labor.
- LLOBET LLEÓ, Enrique (2012). *Recepción wagneriana en Valencia: 1874–1914*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- LLOMBART, V. (1979). *Absolutismo e Ilustración: La génesis de las Sociedades Económicas de Amigos del País*. RSEAPV.
- LÓPEZ CARRANZA, M^a Cruz (2001). “Palau Boix, Manuel”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 8, pp. 388–389.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1973). “Asencio Ruano, Vicente”. En: MAS, Manuel (dir. y prod.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3, vol. 2, p. 14.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1979). *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1982). “Manuel Palau y Vicent Garcés, antagonistas del sinfonismo valenciano”. En: *Antología de la Música Valenciana*. Valencia: *L’ Ànec*. pp. 41–48.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1984). “Eduardo López–Chavarrí Marco. Vida y obra”. *Ritmo*. Año LV, n^o 548, pp.103–104.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1987). *Breviario de historia de la música valenciana*. Valencia: Piles.
- LÓPEZ–CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1991). “Últimas experiencias líricas en Valencia”. En: BARCE, Ramón (coord.). *Actas de las jornadas Actualidad y futuro de la zarzuela*, pp. 345–350.

- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1992). *Compositores valencianos del Siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo y José DOMÉNECH PART (1978). *100 años de música valenciana: 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1900?). *Armónica*. Madrid: Rodríguez Serra.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1906). *Les Escoles Populars de Música*. Barcelona: Tip. L' Avenç.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1907). *Cuentos Líricos*. Valencia: F. Domenech.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1916-31-01). *Cincuenta años de teatro Principal*. Valencia: *Las Provincias*.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1945). "Joaquín Rodrigo antes de marcharse a París". Revista *MÚSICA*. Madrid, nº 16, p. 7.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1947). *Estampas del camino y del lar: cincuenta años de periodista*. Valencia: *Las Provincias*.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1981). *Col·lecció de Cançons Folkloriques Valencianes. Per a 2, 3 i 4 veus blanques*. LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (prol.). Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo y Eduardo LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR (1987). "La vida breve de un moderno compositor valenciano. Francisco Cuesta (1890-1921)". *Estudios Musicales*, 5. Valencia: Conservatorio Superior de Música, Semestre I.
- LÓPEZ LERDO DE TEJADA, Fernando (1966). "Del homenaje nacional en honor del decano de la crítica española, maestro Eduardo López Chavarri y Marco". *Ritmo*, vol. 36, nº 364, p. 9.
- LÓPEZ-MORILLAS, J. (1980). *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*. México: Fondo de Cultura Económica.

- MACHLIS, Joseph (1975). *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (1970). *La música de la España Contemporánea*. Madrid: Publicaciones españolas.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (1983). *Historia de la música española, vol. 6: Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (1993). *Spanish Music in the Twentieth Century*. Harvard University Press.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (1995). *Historia general de la música: el siglo XX*. Tomo 4, 9ª edición. Madrid: Ediciones Istmo.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (2002a). *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, S.A.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (2002b). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- MARCO ARAGÓN, Tomás (2002c). *La música española del s. XX*. Madrid: Alianza editorial.
- MARÍAS, Álvaro (2001). “Joaquín Rodrigo, el cielo luminoso”. En: SUÁREZ–PAJARES, Javier (ed.). *Centenario. Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*. Madrid: Ediciones Sinsentido.
- MARTÍNEZ RICHART, Luis (1975). “Valencia, V Concurso–Memorial Eduardo López Chavarri Marco”. *Ritmo*. Vol. 45, Nº 455, p. 54.
- MAS, Manuel (dir. y prod.) (1972–1973). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3. 12 vol.
- MATTHEWS, Dennis (1986). *La música para teclado*. Madrid: Taurus Ediciones.
- MEDINA, Ángel (1985). “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”. En: *Actas del Congreso Internacional. “España en la Música de Occidente”*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 375.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: La Editorial Católica, vol.2.
- MESTRE, A. (1976). *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Ariel.

- MICHELS, Ulrich (2003). *Atlas de la música*. Madrid: Alianza, 2 vols.
- MICÓ TEROL, Elena (2011). *Amancio Amorós Sirvent (1854–1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona.
- MILLET, Lluís (1909). “La Llegendà d’ Eduard López Chavarri”. *Revista Musical Catalana*. a. VI, pp. 250–253.
- MIRALLES, Remei i SIRERA, Josep Lluís (1993). *Teatre dramàtic de començaments del segle XX*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- MONTSALVATGE, Xavier (1996). *Introducción sobre la obra de Óscar Esplá*. Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Óscar Esplá. Madrid: INAEM.
- MONTESINOS COMAS, Eduardo (2004). *Análisis Musical de la Obra para Piano de Vicente Asencio*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- MOORE, Douglas (1982). *Guía de los estilos musicales*. Madrid: Taurus.
- MORÁN, Alfredo (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- MORENO SÁEZ, Francisco (ed.) (1995). *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera (1923–1931)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil–Albert.
- MORGAN, Robert P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MORGAN, Robert P. (2000). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- NECTOUX, Jean–Michel (1991). *Gabriel Fauré – A Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NIETO LÓPEZ, Albert. *Francisco Llácer Plá. Su obra pianística: un piano sugerente*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- OLIVERA ZALDÚA, María (2010). *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina. Análisis documental: Inventario y catalogación*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- OLMOS GIL, Manuel (2011). *Leopoldo Magenti Chelvi, retrospectiva musical de un hombre polifacético*. Tesis Doctoral. Universitat Catòlica de València.
- OLTRA, Francisco (1988). *Estrategia de la RSE Valenciana de Amigos del País*. RSEAPV. Santa Cruz de Tenerife: Litografía Romero S.A.

- OMBUENA, José (1970–10–29). “López Chavarri ha muerto”. Valencia: *Las Provincias*.
- ORTIZ DE URBINA, P. (2003). *La recepción de Richard Wagner en Madrid*. Tesis doctoral, Universidad Complutense.
- PAHISSA, Jaime (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- PALACIOS NIETO, María (2002). “Rodríguez Albert, Rafael”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 9, pp. 280–282.
- PALACIOS NIETO, María (2003). *Rafael Rodríguez Albert: Canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- PALACIOS NIETO, María (2006). “Rodríguez Albert, Rafael”. En: *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, vol. 2, pp. 358–361.
- PALACIOS NIETO, María (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923–1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- PALOMARES ATIENZA, María Eugenia (2015). *La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.
- PÂRIS, Alain (1989). *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Madrid: Turner Música.
- PENA, Joaquín e Higinio ANGLÉS (1954). *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1980). *El Universo de la Música*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1982). *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1985). *Comprende y ama la música*. Madrid: Sociedad General de Librería, S.A, sexta edición.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (2002). “Conservatorios. I. España”. En: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- PÉREZ LLOPIS, Antonio; RIPOLLÉS, José Vicente (1989). *Daniel Fortea, la guitarra*. Castelló de la Plana: Diputació.
- PÉREZ MORAGÓN, Francesc (1983). *Introducció a Proses de Viatge*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- PERIS SILLA, M^a del Mar (2006). “Francisco Peñarroja Martínez”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música valenciana*. Vol. II. Madrid: Fundación Autor, pp. 249–250.
- PERSICHETTI, Vincent (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel (2004). “La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez”. *Revista de musicología*. XXVII (1): pp. 288–294.
- PISTON, Walter (1995). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- POLANCO OLMOS, Rafael (2009). *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912–1923*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- PUCHE, F. P. (2007–02–11). *Un joven redactor de 99 años. Se cumplen 40 años del homenaje nacional al maestro López–Chavarri*. Valencia: Las Provincias.
- RAMÍREZ BENEYTO, Ramón (2004). *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la liturgia de l'ordinarium: “Missa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdus Magnus” (1786)*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- REIG ARMERO, R. (1982). *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895–1906*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- REIG, Jordi (2011). *La música tradicional valenciana*. València: Clau tradicional.
- RETI, Rudolph (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp S. A.
- REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO ANDRÉS, Víctor. “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien canciones en cien años”, *Revista de Musicología*, 14 (1991), pp. 356–358.
- RIERA, Ticià (2000). *Evolución del arte musical: Historia, estilos y formas*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

- ROCA PADILLA, Ricardo Jesús (2008). *Aportaciones de Juan Martínez Báguena a la música valenciana*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- ROSEN, Charles (2007). *El piano: notas y vivencias*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROSS, Alex (2009). *El Ruido Eterno*. Barcelona: Seix Barral. p. 425.
- RUIZ DE LIHORY, José (1903). *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Doménech.
- RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. “La generación musical de 1930”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, 1992. pp. 381–382.
- S. A. (1941). “López–Chavarri, se jubila”. Valenpedia. *Las Provincias*.
- S. A. (1967–02–11). “Concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a Eduardo López–Chavarri Marco, por su labor en pro de la cultura”. Madrid: ABC.
- S.A. (1970). “Defunción de Eduardo López–Chavarri Marco”. Valenpedia: *Las Provincias*.
- S. A. (1970). “Ha muerto Eduardo López–Chavarri Marco”. *Ritmo*, vol. 41, nº 407, p. 63.
- S. A. (1973–06–14). “Concurso Memorial Eduardo López–Chavarri”. Madrid: ABC.
- SALAZAR, Adolfo (1982). *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930. Oviedo (reed.): Universidad de Oviedo.
- SALAZAR, Adolfo (1994). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música.
- SALDONI, Baltasar (1880). *Diccionario biográfico–bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dudrull.
- SALVETTI, Guido (2009). *Historia de la música: 10. El siglo XX, parte I*. Madrid: Turner.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Luis (1948). *Introducción a la Estética de la Música*. Valencia: Jaime Piles.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Belén (2005). *Análisis del Epistolario de Eduardo López–Chavarri Marco*. Trabajo de Investigación tutelado. Universidad de Valencia.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1968). *Renaixença en el País Valencià. Estudio por generaciones*. Valencia: Ediciones 62.

- SANCHIS GUARNER, Manuel (1978). *El sector progresista de la Renaixença valenciana*. Valencia: editorial IFV.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1983). *La ciutat de València*. Valencia: Ajuntament de València.
- SANCHO GARCÍA, Manuel (2002). *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*. Valencia: Ajuntament de Valencia.
- SANCHO GARCÍA, Manuel (2003). *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878/1916)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- SAPENA MARTÍNEZ, Sergio (2007). *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911–1945): origen y consolidación*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- SCHOENBERG, Arnold (2005). *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books.
- SCHONBERG, Harold Charles (1990). *Los grandes pianistas*. Javier Vergara Editor.
- SEGUÍ, Salvador (1973). *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial.
- SEGUÍ, Salvador (1980). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- SEGUÍ, Salvador (1996). *Vicente Asencio*. Madrid: SGAE (Colección Catálogos).
- SEGUÍ, Salvador (1997). “La música en los compositores valencianos del período modernista”. En: *El Modernismo en la Comunidad Valenciana* (Catálogo de la Exposición). Valencia: Generalitat Valenciana. pp. 345–352.
- SEGUÍ, Salvador (1998). *Manuel Palau*. Madrid: SGAE (Colección Catálogos).
- SEGUÍ, Salvador (1999). *Manuel Palau (1893–1967)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- SEGUÍ, Salvador (2002). “Valdés Perlasia, Emilio”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, p. 642.
- SESTELO, Esther (2007). *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor.
- SERRALLET GÓMEZ, Rafael (2004). *Manuel Palau y la guitarra. La llamada inapelable de la música. Concierto Levantino. Praxis interpretativa*. Du Musique.

- SIMBOR ROIG, Vicent (1980). *Los Orígenes de la Renaixença Valenciana*. Valencia: Instituto de Filología Valenciana.
- SIMBOR ROIG, Vicent (1988). *La Renaixença en el País Valencià*. Valencia: Revista Caplletra 4, ed. Publicaciones de la Abadía de Montserrat. pp. 9–43.
- SOLBES, Rosa (2007). *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem Edicions.
- SOLSONA BERGES, Fernando; LORAS VILLALONGA, Roberto (2010). *Francisco Cuesta y su obra para piano*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- SOPEÑA, Federico (1958). *Historia de la Música Contemporánea*. Madrid: Rialp.
- SOPEÑA, Federico (1976). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp.
- SOPEÑA, Federico (1987). “Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 43–46.
- SOPEÑA, Federico (1988). *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.
- STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2001). *Centenario Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*. Madrid: Sinsentido.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2002). “El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española”. En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras 1914–1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SUBIRÁ, José (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- SUBIRÁ, José (1959). *La Musique espagnole, “Que sais-je?”*. Paris: Presses Universitaires de France.

- TAYLOR, Philip S. (2007). *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington: Illinois University Press.
- TENA MELIÁ, P. Vicente Javier (s. f.). *Biografía de Eduardo López-Chavarri Marco. Manuscrito*. Valencia: Biblioteca Musical Valenciana, Plaza Maguncia.
- TORRELLAS, Albert (dir.) (1952). *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona: Central Catalana de publicaciones.
- TORRES, Jacinto (1991). “La prensa musical en el siglo XIX”. En: *Actas del III Congreso Nacional de Musicología “La música en la España en el siglo XIX”*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. p. 35.
- TRANCHEFORT, François-René de (dir.) (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000). *La España del siglo XIX [1960]*. Madrid: Akal.
- VALLRIBERA, Pere (1992). *Manual de ejecución pianística y expresión*. Barcelona: Quiroga.
- VALLS GORINA, Manuel (1962). *La Música Española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente.
- VALLS GORINA, Manuel (1971). *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- VAÑÓ BACETE, María Pilar (2014). *La creación operística valenciana en la segunda mitad del siglo XX: Maror y El triomf de Tirant*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- VILLAR, Rogelio (s. f.). *Músicos españoles*. Madrid: Ediciones Mateu. p. 167.
- VIVES RAMIRO, José María (1987). *Rafael Rodríguez Albert: el compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.
- VIVES RAMIRO, José María (1999). “Asencio Ruano, Vicente”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. vol. 1, p. 790.
- WAGNER, Richard (2000). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- WHITTALL, Arnold (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press.

- ZAMACOIS, Joaquín (1990). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.
- ZAMACOIS, Joaquín (1997). *Tratado de Armonía*. Barcelona: Idea Books.