



La nostra música

Autors, gèneres, estils i recerca
de les comarques de Castelló

Antoni F. Ripollés
(ed.)

Dades catalogràfiques

ANUARI de l'Agrupació Borrianea de Cultura: Revista de recerca humanística i científica. - 1 (1990).

- . - Borriana: Agrupació Borrianea de Cultura, 1990;

v. ; 23 cm

Descripció basada en: n. 24 (2013)

ISBN: 978-84-87776-21-2

I. Agrupació Borrianea de Cultura (Borriana).

10

Director: Joan Verdegal (Universitat Jaume I)

Delegat editorial: Joan Garí

Consell de redacció

Iván Cabrera (Universitat Politècnica de València)

V. García Edo (Universitat Jaume I)

Antoni Gil (Universitat Jaume I)

Amanda Meliá (Universitat de València)

Eugenia Moliner (Roosevelt University, Chicago)

Joan R. Monferrer (Universitat Jaume I)

Joan L. Monerde (Universitat de València)

Juan S. Pérez (Universitat Jaume I)

Philippe Reynés (Université de Picardie-Jules Verne)

Carmen Ripollés (Metropolitan State University of Denver)

Antoni Roig (Universitat Jaume I)

Roser Sabater (Universitat Politècnica de València)

Joan Verdegal (Universitat Jaume I)

Consell assessor

Matilde Alonso (Université Lumière-Lyon 2)

Lola Badia (Universitat de Barcelona)

M. Carmen Irlés (Universitat d'Alacant)

Jacek Karwowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Torun)

Louis Groarke (St. Francis Xavier University, Antigonish)

Josep Marco (Universitat Jaume I)

Tomàs Martínez (Institut d'Estudis Catalans, Universitat Jaume I)

Josep Planelles (Universitat Jaume I)

Vicent Salvador (Universitat Jaume I)

Edita: Agrupació Borrianea de Cultura <<http://www.borriana.com/>>

Encarnació, 45, entresòl - Apartat 155. 12530 Borriana (País Valencià)

Assessorament lingüístic: Servei de Llengües i Terminologia (Universitat Jaume I)

Coberta: Variació sobre un original d'Andreu Alfaro

Fotocomposició i impressió: Imprenta Sichert, S.L.

DL: CS-355-1993

ISSN: 1130-4235

PRINTED IN SPAIN

L'*Anuari* està indexat en: ISOC-CCHS, CBUC, MIAR, ULRICH'S, MLA, COPAC, SUDOC, ZDB.

La versió electrònica de l'*Anuari* es publica el 23 d'abril de l'any posterior a la impressa i pot consultar-se en:

<<http://www.raco.cat/index.php/AnuariABC>>

<<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/4033>>

<<http://www.borriana.com/>>

Cap part d'aquesta publicació (inclosos els elements gràfics) no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja siga electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes sense el permís previ i per escrit de la casa editora.

A N U A R I

DE L'AGRUPACIÓ BORRIANENCA DE CULTURA

REVISTA DE RECERCA HUMANÍSTICA I CIENTÍFICA
NÚM. 24 • ANY 2013

La nostra música

*Autors, gèneres, estils i recerca
de les comarques de Castelló*

Antoni F. Ripollés (ed.)



Objectius

L'*Anuari* és una publicació creada per l'Agrupació Borriana de Cultura que compta amb la col·laboració de la Universitat Jaume I. Amb la vocació de servir de complement de formació o de manual universitari, i des d'una perspectiva divulgadora, pluralista i de rigor científic, l'*Anuari* pretén promoure el debat i oferir temes monogràfics als lectors de llengua catalana, però sempre des d'una orientació universalista.

Normes per a la redacció d'articles

Els articles que es proposen a l'*Anuari* seran originals, inèdits i s'ajustaran a les normes següents:

1. La llengua vehicular serà la catalana, en qualsevol de les seues variants diatòpiques.
2. Es presentaran en paper i en suport informàtic, amb el processador de textos Word o compatible.
3. Extensió màxima: 5.000 paraules o 10 pàgines, inclosa la Bibliografia.
4. Tipus de lletra: Times New Roman 12 pt. Interlineat senzill.
5. La primera pàgina inclourà, per aquest ordre i en línies successives: Títol del treball (centrat i en negreta), seguit de dues línies en blanc de separació. Nom i cognoms de l'autor o autors (versaletes i alineat a la dreta) i correu electrònic (entre parèntesis). Centre de procedència (alineat a la dreta). Dues línies en blanc. Resums de l'article en català, castellà, francès i anglès (màxim 100 paraules cadascú). Paraules clau (cinc màxim) en les llengües dels resums.
6. Els apartats de l'article es numeraran en negreta: 1., 1.1., 1.2., 2., 2.1., 3., etc.
7. Els paràgrafs començaran amb la primera línia a 1 cm.
8. Les notes aniran numerades amb xifres àrabiques consecutives i disposades a peu de pàgina. Cal reduir-les al màxim, ja que les referències bibliogràfiques han d'anar incorporades al text, segons el format (Autor, any: pàgines); exemple: Badia, 1999: 9.
9. Els títols dels llibres i els noms de revistes o altres publicacions periòdiques, així com les paraules estrangeres (a excepció de les llatines d'ús convencional) han d'anar en cursiva.
10. Els títols de capítols de llibres, de poemes o contes que formen part d'un volum superior, així com els d'articles inclosos en revistes o recopilacions, s'han de posar entre cometes angulars («»). Igualment han d'anar entre cometes angulars les citacions curtes (de menys de tres línies). Les citacions més llargues aniran en paràgraf a part i sagnades (en Times New Roman 10 pt.).
11. Els elements gràfics que, ocasionalment, puguin acompanyar els treballs han de ser enviats tal com han d'aparèixer publicats, sense requerir elaboracions ulteriors.
12. La Bibliografia (en Times New Roman 10 pt.) anirà al final i només inclourà les referències citades en l'article. S'ordenarà alfabèticament per cognom i any; segons es tracte de monografies, articles en revistes o pàgines web, la presentació seguirà els exemples següents:

GENETTE, G. (1972): *Figures III*, París, Seuil.

MIRÓ, A. (2004a): *La filla del Ganges*, Barcelona, La Magrana.

— (2004b): *Les dues cares de la lluna*, Barcelona, La Magrana.

RINCÓN, J.M. i altres (1994): «Reciclado de residuos industriales como ecoproductos vitrocerámicos: parte I», *Técnica cerámica*, abril, 222, 220-229.

STAPLETON, K. i J. WILSON (2004): «Gender, Nationality and Identity: a Discursive Study», *European Journal of Women's Studies*, 11, 45, <<http://ejw.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/1/45>>.
13. Tots els articles han de fer constar, en full a part, el nom, adreça electrònica, currículum complet de l'autor i nota biogràfica (màxim 300 paraules).
14. El termini per a l'enviament d'originals serà el 30 de setembre, a l'adreça anuari@borriana.com.
15. La direcció de l'*Anuari*, segons els informes dels assessors i avaluadors, comunicarà als autors la decisió raonada sobre l'acceptació dels articles.
15. En enviar el seu treball a la redacció de l'*Anuari*, l'autor cedeix a l'editor els drets de reproducció, publicació i comunicació, tant per a l'edició impresa en paper com per a una versió electrònica accessible per mitjà de la xarxa Internet.

SUMARI

Preludi	
Antoni F. Ripollés.....	5
1. <i>Què significa la música? Una aproximació a la dimensió comunicativa de l'experiència musical</i>	
Alberto Cabedo Mas.....	9
2. <i>Els espais de difusió musical a la ciutat de Castelló: 1850-1880</i>	
Ramon Canut Rebull	23
3. <i>El moviment coral a la província de Castelló</i>	
Arantxa Martínez Gavara.....	35
4. <i>La música per a piano composta per autors castellonencs fins a 1936</i>	
Óscar Campos Micó	47
5. <i>Leopoldo Querol i el seu lloc en el pianisme espanyol del segle xx</i>	
Mario Masó Agut.....	63
6. <i>El Conservatori de Música de Castelló durant la Segona República. El camí frustrat cap a l'oficialitat</i>	
Daniel Gil Gimeno.....	77
7. <i>El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos</i>	
Joaquín Ortells Agramunt	97
8. <i>Jazz made in Castelló: catàleg i arxiu discogràfic</i>	
Jose María Peñalver Vilar.....	109
Resums	129

PRELUDI

Un preludi és una peça instrumental, generalment interpretada per un solista que serveix de preàmbul a una obra musical més complexa. Tot i que el preludi ha variat i evolucionat segons l'estil i l'època musical, sempre ha conservat aquest aspecte introductor. Tot i això, en els seus orígens el preludi era realment una presa de contacte dels llaütistes i violistes de mà amb l'instrument, per afinar-lo, escalfar els dits, sonoritzar la tonalitat... Tenia un caràcter lliure on s'utilitzaven ornamentacions, "rasguejats", escales, en definitiva elements interpretatius improvisatoris que evidenciaven les destreses de l'interpret i posaven en situació a l'oient.

Aquesta introducció, a mode de preludi, utilitzarà per escalfar i afinar i de manera lliure, elements que puguen posar en situació al lector en la sèrie d'articles que presentem en aquest monogràfic.

Aquest monogràfic, permet reunir una sèrie d'articles al voltant de la música i la musicologia de la província. Suposa un estudi sense precedents d'alguns aspectes contextuals, institucionals, musicals i biogràfics de les nostres comarques.

Trobem antecedents a l'Historia de Músics de Castelló, de Benito Traver o els estudis de Vicent Ripollés; també als volums de Músicos Valencianos d'Adam Ferrero trobem pinzellades d'algunes biografies o als dos volums del Diccionari de la Música Valenciana amb una sèrie d'entrades tant d'autors com d'institucions o estils tractats amb rigor. La música del XVIII a la Catedral de Sagorrb de Capdepon i altres, els estudis de Francesc Tàrraga per Emili Pujol, revisats per Adrià Rius, el meu mateix sobre Vicent Garcia Julbe, el d'Abel Mús per Daniel Gil, són entre altres fites aïllades en mig d'un gran solar que és la historiografia musicològica a la província de Castelló.

Que no tinguem estudis musicològics no vol dir que no haguem tingut música. És impensable plantejar-se una societat sense música. Però... és possible una societat sense Educació Musical? La societat des del punt de vista de la Formació Musical s'estructura institucionalment en amateur i professional per edats. L'Escola i els instituts s'encarreguen des dels 3 anys fins els 18, de la formació musical i (com dirien Les luthiers) d'altres matèries exòtiques com matemàtiques, llengua, ciències experimentals, etc.

De manera paral·lela tenim les Escoles de Música, on podem trobar que es pot començar als 3 anys amb experiències premusicals, i els conservatoris on comencen de manera professional als 8 anys i es pot allargar fins els 24 com a mínim. En aquest últim cas, Conservatori i Universitat solapen les edats per a una Formació Superior Reglada. Als conservatoris es forma instrumentistes, directors, compositors, etc., professionalment i a la Universitat... mestres, musicòlegs i doctors. Aquells que només volen aprendre per aprendre, els Conservatoris els submergeixen dintre d'una bassa de metodologies, programes, continguts i avaluacions orientades a la professionalitat que ofega qualsevol diletant.

En canvi, són les Escoles de Música les que, ben plantejades, compleixen perfectament aquest buit formatiu musical que reclama la Societat. Amb plantejaments allunyats d'Escoles d'Educands de Banda, encallades en el segle XIX i que monopolitzen de manera

esbiaixada la formació musical dels més petits, les Escoles de Música poden donar cabuda a la formació musical de qualsevol edat i fins i tot qualsevol música i formació no convencionals; aquelles que no estan contemplades de manera reglada als conservatoris, per exemple el flamenc, el rock, el pop... Mireu al vostre voltant aquells pobles que han superat el monopoli de la música de vent i trobareu una gran i variada activitat i riquesa musical entre els seus habitants.

Aquests conceptes amb els que estic preludiant és refereixen sempre a l'expressió musical; però... i la percepció?, qui s'encarrega de formar en l'escolta musical? Reformularé la qüestió: qui s'encarrega de formar al públic que, com diu Christopher Small, «és el que al final paga l'entrada dels concerts»? Una vegada més, trobem una bona resposta en les Escoles de Música on els que no volen o no poden tocar, cantar o ballar, i només gaudir del que fan altres, podran formar-se en aprendre a escoltar i descobrir en la música un món de continguts i sensacions quasi infinits.

Quant a l'ensenyament reglat a l'educació primària, la LOGSE en l'any 1991, ens va portar una Educació Musical a l'Escola amb els mestres dedicats a aquests ensenyament; han sigut 20 anys aproximadament de democràcia musical per a unes generacions de xiquets i xiquetes. Ara el pla Bolonya, primer suprimint l'especialització dels mestres en el grau i després esbiaixant algunes Universitats (entre elles la nostra) amb una pseudomençió al títol que garantiria no sabem ben bé què, ja que els especialistes sembla que desapareixeran de les Escoles, entrarem en una nova espiral. Una nova espiral que jo mateix vaig viure en altres temps, primer com a xiquet a l'escola i després com a mestre en la meua formació. Una espiral en la que els mestres tindran una educació musical insuficient que mai no transmetran als xiquets i xiquetes que passaran per les seues aules i que novament formarem generacions i generacions d'analfabets musicals. Una espiral que sembla que continuarà enrosquant-se, o millor involucionant amb una nova reforma educativa que, amb l'excusa de l'actual crisi econòmica i financera, obrirà de nou la porta a l'analfabetisme musical. Només cal que busqueu en les hemeroteques els casos recents de la desaparició de l'Aula de Música de la Universitat d'Alcalà d'Henares, o el comunicat del 5 d'octubre de les Escoles Superiors Artístiques de Catalunya contra la regressió dels ensenyaments artístics per veure com entren en conflicte els termes rendibilitat econòmica i rendibilitat social.

Fins ara hem preludiat per afinar sobre els estudis amateurs de música. Què passa amb els professionals? Quan parlem d'integrar els estudis professionals de música a la Universitat s'ha de pensar més enllà que un títol tinga el mateix valor que un altre. I és en aquest punt on crec que està el major problema. No estem parlant del producte final, sinó del procés. Integrar uns estudis vol dir compartir problemàtiques d'horaris i aules amb altres titulacions; vol dir compartir cues de reprografia i cafès amb altres estudiants; vol dir professorat que forme part de Juntas de Facultat, de Claustres; vol dir grups d'investigació i projectes d'innovació educativa; vol dir tantes i tantes coses més enllà d'un simple paper equivalent a un altre... . — «No!!, és que els estudis de música són especials!!; els seus continguts, la seua metodologia, els seues espais requereixen un tracte a banda!». Pregunteu als psicòlegs, al enginyers, als químics, als metges, als de comunicació audiovisual... a la resta de titulacions si no es creuen especials, o importants o imprescindibles... Aquesta sí que seria una verdadera integració.

Amb els articles que es presenten en aquest monogràfic, volem no sols traure a la llum les investigacions que estan portant a terme els seus autors, sinó sensibilitzar la societat de les nostres comarques del patrimoni musical que ens envolta. Un patrimoni que ens enriqueix com a societat i que hem de transmetre a través dels nostres musicòlegs, intèrprets, directors, compositors i professorat de tots els àmbits i nivells. Cadascú en la seua passió i la seua contribució.

En el primer article, el doctor Albert Cabedo reflexiona sobre el significat de la música i el seu paper en la societat, presentant-nos un marc referencial en el qual poder desenvolupar des d'un punt de vista sociològic la música. Estils, intèrprets, compositors, llocs... tots formen part d'un context social i cultural, en aquest cas el de la província de Castelló, del qual no es poden desvincular i que influeix directament en la producció i la recepció dels processos i el productes musicals que ens trobarem en la resta d'articles.

El professor Ramon Canut descriu els espais de difusió musical a Castelló durant la segona meitat del segle XIX. Uns escenaris i un període tan complicat com ric, del qual es desprèn les conseqüències de la pròpia producció musical d'aquests anys i dels posteriors.

Arantxa Martínez, cantant professional, ens porta per un recorregut del moviment coral a la província. Des dels seus orígens fins a l'actualitat. Ens aporta una sèrie de plantejaments que ens ajuden a entendre l'herència del moviment coral d'avui.

El professor i concertista Óscar Campos ens desglossa i analitza en el seu article amb profunditat l'estil dels pianistes de la província de Castelló durant un període de glòria per a aquest instrument. Les composicions camerístiques i la Salon Music tenen un espai i un públic a tot Europa i aquests intèrprets-compositors compromesos amb l'estil de l'època arriben a desenvolupar fins i tot un estil personal, tal i com ens descobreix l'autor de l'article.

Aquests pianistes seran el precedent d'un Leopoldo Querol que portarà la interpretació al llarg del segle passat a uns nivells internacionals tal vegada irrepetibles. El doctor Mario Massó sintetitza en el seu article una biografia perfectament contextualitzada que no sols ens explica la trajectòria d'aquest intèrpret vinarsenc sinó que ens ajuda a entendre el context musical interpretatiu a l'Espanya de la dictadura.

El professor i violinista Daniel Gil, deixa al descobert amb el seu article les circumstàncies i els protagonistes d'uns principis de l'Educació Musical a la capital de la Plana en la Segona República i evidència i ens ajuda a entendre el buit musical institucional de 40 anys a Castelló i la generació òrfena que deixarà.

El professor i director Joaquín Ortells analitza la música d'un compositor i intèrpret sense precedents no sols a la nostra província sinó internacionalment: Carles Santos. El seu llenguatge innovador portat a la pràctica en les seues "accions musicals" és marcadament un punt d'inflexió i modernitat que hauria de servir d'exemple i senyera a la nostra generació.

El doctor José María Peñalver tanca aquest monogràfic amb una descripció i una anàlisi de la producció jazzística, enregistrada a la nostra província. La música de jazz té un espai rellevant que ens sembla massa desatès en general en tots els àmbits, figurant en el nostre país com un apartat de altres músiques minoritàries.

*Finalment, només em queda afegir un sincer agraïment a l'**Agrupació Borriana de Cultura** i en especial al professor Joan Verdegall per la seua sensibilitat cap a la cultura*

musical i per aquest escenari en el qual poder preludiar i posar en el faristol —per poder interpretar— l'obra musicològica que es presenta a les nostres comarques.

Antoni F. Ripollés Mansilla (antoni.ripolles@uji.es)
Universitat Jaume I

Què significa la música? Una aproximació a la dimensió comunicativa de l'experiència musical¹

ALBERTO CABEDO MAS (cabedo@uji.es)
Universitat Jaume I

La necesidad de crear y escuchar música es el rasgo más misterioso y admirable de la humanidad. Es la forma de poner en contacto el mundo real con el mundo de los recuerdos, con la magia, las emociones y los sueños (Hormigos Ruiz, 2008: 20).

1. Introducció

Les persones tendim fàcilment a naturalitzar el fet que en qualsevol context geogràfic a què fem al·lusió, l'home sent la necessitat de ser partícip de fets artístics. Assumim com a normal que, diàriament, milions de persones escolten música, llegeixen un llibre o observen o pinten un quadre (Fischer, 2001: 10). Podríem pensar que el fet artístic únicament forma part de la variable de l'oci d'una persona, i que, d'aquesta manera, resulta un fet a primera vista improductiu. Però en aquest cas, es fa un tant peculiar el fet que les nostres vides estiguen pràcticament envoltades d'art. «La música está por doquier, es omnipresente. Su espacio natural no se limita ni mucho menos a las convencionales salas de conciertos. Su presencia invade nuestras casas, los largos corredores del metro, el interior de nuestro automóvil, las iglesias, los grandes almacenes...» (Martí i Pérez, 2000: 13).

Per què, doncs, un fet que en principi pugà parèixer tan banal, com l'activitat ociosa d'escoltar música, pot de vegades estar tan present en les nostres vides?

En el següent article pretenc fer un recorregut pels corrents de pensament més rellevants que han abordat la dimensió social del fenomen musical. Concretament, amb això busque il·lustrar arguments en referència a la música en la seua dimensió comunicativa, i la influència que aquesta pugà tenir en la construcció social de col·lectius. Per això, exploraré algunes de les principals tendències que teoritzen sobre els processos de significació derivats del fet musical. Finalment, defensaré la influència de la dimensió relacional i col·lectiva de l'ésser humà per tal de transmetre i entendre el fenomen de la música. Des d'aquestes mirades defensaré la noció de la música com un element important en la construcció ideològica i identitària de persones i pobles.

¹ Traducció del castellà de Cristina Martínez Ortuño (UJI).

2. La dimensió comunicativa de la música: música, llenguatge i significat

Si ens aturem a pensar detingudament en la quantitat de vegades que al llarg d'un dia atenem, conscients o no, al fenomen musical, ens adonarem que, efectivament, la música no és en absolut aliena a les nostres realitats. La música està contínuament present en les nostres vides, i nosaltres, com a productors o com a receptors, no som de cap manera aliens a aquest fet. Cantussegem o taral·legem una cançoneta, o tenim en la ment una melodia que durant diversos dies no ens podem treure del cap. Escoltem músiques en concerts, però també en enregistraments i en mitjans audiovisuals. Al seu torn, sense presumir de grans coneixements musicals, podem asseverar quines músiques ens resulten agradables i quines no; fins i tot podem destacar amb quin estil musical ens sentim més identificats. Aquests fets ens converteixen indefectiblement en subjectes musicals. Sovint creiem que som totalment incapaços per al fet musical, i que manquem per complet de la coneguda oïda musical. No obstant això, s'encerta en pensar que si podem discutir de manera argumentada quina música ens agrada, és perquè necessàriament tenim un cert criteri musical que ens converteix en susceptibles a la dimensió expressiva de la música. Som, per tant, subjectes amb determinades destreses musicals.

Podem assegurar que la gran majoria d'éssers humans tenim capacitats naturals per a reaccionar davant d'un fenomen musical. Sens dubte, la manera en què actuem davant la música és certament multidimensional i, fins i tot, particular. Tenim centenars de maneres diferents d'afrontar un fet musical i, al seu torn, cada persona respon de formes molt diverses. Però en essència, aquesta capacitat de reacció davant del fet musical que posseeixen les persones és un factor decisiu perquè la música siga veritablement transcendental en les nostres vides. Sentim enyorança quan escoltem les cançons d'*aquells meravellosos anys passats*, i també quan escoltem aquella cançó que associàvem amb aquell company estimat que ja no hi és. Riem quan sona la música d'aquest fragment tan còmic de la pel·lícula amb la qual vam passar bons moments, i ens emocionem en sentir les notes de l'escena final d'aquell musical que tant ens va agradar. Sentim complicitat amb el nostre company quan sona la cançó del grup musical que compartim com a favorit, ens quadrem davant el nostre himne, però ens enfadem quan escoltem la música representativa de l'equip de futbol que ens va vèncer en l'últim partit.

Efectivament, tenim aptituds per a reaccionar davant de la música, encara que en moltes ocasions ni tan sols en siguem conscients. En definitiva, aquesta reacció davant del fenomen musical rau en la majoria d'ocasions en la manera com les persones perceben, consumeixen o gaudeixen de la música. Aquest fet anima a centrar interès i atenció en el procés de *l'escolta musical*.

2.1. Escolta musical: connexió entre subjecte i música

Les persones no sempre escoltem la música de la mateixa manera. La recepció de material sonor variarà en funció del procés auditiu que en fem, i aquest, al seu torn, condicionarà la resposta i la reacció davant de cada música. És complicat tractar de classificar els diversos tipus d'escolta i, sens dubte, qualsevol dissociació dels factors que

condicionen l'audició musical és parcial i incompleta. En qualsevol cas, en l'anàlisi del discurs musical com a factor de comunicació resulta interessant tractar d'aclarir el concepte d'escolta musical. Per a això, ens acostem a les definicions dels diversos tipus d'escolta que el compositor Aaron Copland (1988) presenta.

La manera d'afrontar el fenomen musical comporta en molts casos una *escolta passiva*. En moltes ocasions, sentim la música, ni tan sols l'escoltem, o apliquem una manera d'enfrontar-nos-hi que respon principalment a allò que Copland (1988: 17) anomena el *pla sensual*.

El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ése es el plano sensual. Es el plano en el que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. [...] El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.

Aquesta capacitat de la música de produir una sensació de benestar, de vegades fins i tot anestèsica, fa que, segons l'autor, l'atmosfera d'un lloc determinat canviï completament únicament fent sonar unes lleugeres notes. Aquest efecte converteix el fenomen musical en un agent poderós i misteriós. Podem emprar l'efecte plaent derivat del fet musical com a consol o evasió. Fins i tot, sense arribar a prestar massa atenció a les característiques purament musicals de l'obra que s'escolta, aquesta ens pot portar a un estat de somni, desconnectat de la realitat (Copland, 1988: 17-18).

Si centrem ara la nostra atenció en el mateix fenomen musical, ens adonem que existeix una determinada producció —o reproducció— de música que pot tenir com a finalitat principal generar en l'oient aquest determinat tipus d'escolta. Aquí rauria la base dels eslògans i de les músiques comercials que semblen buscar el foment del consumisme en el receptor. També s'inclouen totes aquelles músiques ambientals que aparentment no pretenen tenir altra funció que ser part d'una millora estètica d'un producte, situació o esdeveniment determinat. Fer que sone música omple el buit incòmode que produeix el silenci, oculta els sorolls ambientals, i, si aquesta és estèticament bella per a la nostra concepció, desperta en l'oient una millora en l'estat de benestar. Fem referència a les anomenades músiques de fons —*background music*— que ocupen espais públics com ara comerços, botigues, magatzems, gimnasos, ascensors, etc.

El segon dels plans d'escolta fa referència a la capacitat expressiva de la música. Fa referència, per tant, al *pla expressiu*. És probablement el nivell d'escolta més controvertit, ja que desencadena fàcilment una reflexió sobre la capacitat de la música de generar certs sentiments o expressions en l'oient (Copland, 1988: 18-19).

Bien sabe Dios cuán difícil es precisar lo que quiere decir una pieza de música, precisarlo de una manera terminante, precisarlo, en fin, de modo que todos queden satisfechos de nuestra explicación. Más eso no debe llevarnos al otro extremo, al de negar a la música el derecho a ser “expresiva”.

Resulta extremadament difícil tractar de descriure amb paraules què vol dir-nos una música en particular. Més encara quan es busca transmetre què em diu, expressa o suggereix

aquesta música a mi en comparació amb allò que suscita en altres persones. Perquè no dubtem de la capacitat de la música d'evocar alegria, tristesa, vivacitat o fins i tot d'il·lustrar un ocell, un tren o una tempesta. Alguns podrien opinar que com més fàcil siga connectar una música amb el llenguatge parlat, més expressiva serà.

Siga com siga, estem d'acord amb Copland (1988: 21) quan afirma que «la música té en realitat un significat expressiu, però no podem dir en unes quantes paraules quin és aquest significat». Tanmateix, assumim que aquesta expressió no ha de seguir un únic patró vàlid per a totes les persones, i hi ha múltiples factors que poden determinar l'audició musical.

L'últim dels plans a què l'autor fa referència és el *pla purament musical*. Aquest al·ludeix a l'escolta del material estrictament musical que una peça o fragment posseeixi. En una metafòrica adaptació actual podem caracteritzar aquest concepte de la següent manera (Malbrán, 1997: 44):

En la *escucha profunda*, esto es en la audición comprensiva de la música en tiempo real, nuestra mente opera como un veloz procesador on line. Con él vamos incorporando emociones por el placer de la escucha y pensamientos en intenso avance y retroceso en base a relaciones sucesivas y simultáneas.

La quantitat d'informació que l'oient rep d'aquest pla varia segons la seua experiència prèvia amb aquesta música determinada. La destresa en un tipus determinat de música acreix la focalització de l'oient cap a aquest model particular d'escolta; per contra, un oient inexpert en un determinat estil musical rep una informació pràcticament nímia d'aquest pla de l'escolta.

Un cop més, es ressalta la limitació que suposa tractar de diferenciar diversos plans d'escolta. No obstant això, coincidim de nou amb Copland (1988: 22) en advertir que la recepció de la música no es fa de manera dissociada, sinó que és un mecanisme més global. «En realitat, mai s'escolta en aquest pla o en aquell altre. Allò que es fa és relacionar-los entre si i escoltar de les tres maneres alhora. Això no exigeix cap esforç, ja que es fa instintivament».

Sembla que aquesta afirmació contradiu la reflexió sobre la falta d'informació obtinguda per l'oient inexpert en escoltar en el pla estrictament musical. Si bé la recepció d'elements purament musicals varia, en efecte, en funció de l'experiència prèvia que l'oient tinga amb un determinat estil musical, pràcticament totes les persones tenim capacitat per a rebre algun tipus d'informació de tipus essencialment musical, partint de la base que considerem allò que escoltem com a música. Si bé la nostra imperícia en un determinat gènere musical dificultarà la comprensió de materials sonors propis d'aquest gènere, tendirem a relacionar-lo amb elements musicals característics de l'estil musical en el qual som destres o ens resulta familiar d'alguna manera.

Efectivament, les persones escoltem la música de maneres diferents. La recepció d'informació que el fenomen musical aporta, així com la reacció que les persones tenim davant del material sonor, no segueix un patró o esquema rígid de comportament, sinó que varia en funció de particularitats personals i culturals. Però aquesta informació possibilita que la música siga un element comunicatiu per a les persones i que, per tant, tota música, i no només aquella a la qual se li annexa un text, siga portadora de *significat*.

2.2. Formalisme, referencialisme y expressionisme com a punts de vista complementaris sobre el significat musical

La música comunica, és un mitjà a través del qual les persones poden expressar-se, transmetre i rebre missatges que, tot i no formar part necessàriament del llenguatge convencional, són portadors de significats.

La capacitat de la música de ser portadora de significats ha suscitat innumbrables debats i estudis que, des de perspectives molt diverses, han tractat d'analitzar el procés comunicatiu que es produeix a través del fenomen musical. En aquest espai és interessant fer al·lusió a diferents punts de vista sobre els significats continguts en la música i com descodifiquen les persones els missatges que provenen de discursos musicals. En emprar el terme *discurs*, es fa referència a la seua acceptió quotidiana, obviant les seues connotacions més tècniques. Discurs s'utilitzarà com un terme genèric d'intercanvi de significats, que incorporarà aquells més trivials o profunds, els obvis i els recòndits, els nous i els vells, els tècnics i els vernacles (Swanwick, 1999: 2).

Efectivament, les maneres en què s'ha entès el significat de la música són molt diverses. Probablement, la raó fonamental rau en el fet que la transferència d'informació a través de la música es produeix d'una forma diferent a la del llenguatge convencional. Per açò, la música és un element comunicatiu propi, i la seua funció comunicativa ha estat analitzada per músics intèrprets, compositors, psicòlegs, estetes, filòsofs i altres teòrics que han focalitzat el seu interès en aquest fenomen. Tot i que, com diem, els enfocaments sobre què i com es comunica a través de la música són nombrosos i, de vegades, veritablement dispersos, la tesi que la música té, en certa mesura, significats és defensada per la majoria d'estudiosos. Aquesta argumentació ha estat sustentada, entre d'altres, a través de les teories del compositor i filòsof Leonard B. Meyer (2001) qui, en el seu tractat *La emoción y el significado en la música* sobre la psicologia de la percepció musical, realitza un estudi exhaustiu sobre la naturalesa de l'experiència musical. Meyer (2001: 26), que recull en la seua obra les experiències d'autors com Cazden, Farnsworth i Langer, analitza les diferents perspectives del funcionament i mecanismes de la ment per tal de percebre i entendre la música, partint de la idea que, efectivament, la música és portadora de significació (Meyer, 2001: 23).

Los compositores e intérpretes de todas las culturas, los teóricos de las diversas escuelas y estilos, los especialistas en estética y los críticos de tendencias muy diferentes están de acuerdo en que la música posee un significado y en que dicho significado se comunica de algún modo a los que toman parte en ella y a los oyentes. Esto es algo que, al menos, podemos dar por sentado.

Podem dir que quan escoltem música rebem una determinada informació i aquesta és la mateixa que perceben totes les persones? Els éssers humans no entenem la música seguint un esquema o patró absolut de descodificació, sinó que la informació que rebem varia en funció de múltiples factors, tant personals com culturals. Aquest fet ha portat a diversos autors a qüestionar-se la capacitat de la música de *significar*. Paul Hindemith i Ígor Stravinski, per citar dos compositors de reconegut prestigi, van reflexionar sobre la significació en la música. Hindemith defensava que la música no té la capacitat d'*expressar*

els sentiments del compositor, mentre que Stravinski enuncitava que la música manca de poder per a *expressar* res en absolut (Swanwick, 2001: 13) —el terme *expressar* s'entén en aquest context com *comunicar*.

Aquesta afirmació del mestre Stravinski pot resultar curiosa, i més encara quant tantes persones s'han delectat i han reconegut el valor expressiu de *La consagració de la primavera* o *L'ocell de foc*. Això ens porta necessàriament a tractar de concretar què s'entén per comunicar a través de la música. El mestre Stravinski, per exemple, aborda l'ús compositiu de la dissonància dictant la lliçó sobre les seues idees en la creació musical (Stravinski, 2006: 38-39).

La disonancia, en este caso, tiene el valor de la alusión. Todo esto supone un estilo en el que el uso de la disonancia estipula la necesidad de una resolución. Pero nada nos obliga a buscar constantemente la satisfacción en el reposo. [...] La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad.

S'assumeix en aquestes afirmacions la capacitat de suggestió que, almenys en la música occidental dels segles XVIII i XIX, implica la dissonància. Sembla doncs que Stravinski explica que una dissonància indica una inestabilitat i, al seu torn, requereix d'una consegüent consonància, que aporte la desitjada distensió. En aquest cas, podem afirmar que la dissonància, dins d'un context d'anàlisi determinat, porta una informació implícita que, sota uns determinats pressupostos, pot ser entesa com a significat. Així mateix, Stravinski descartava la necessitat que actualment la dissonància implique una posterior consonància, per a diferenciar clarament la música del passat de la tradició contemporània —en la veu del mestre, l'emancipació de la dissonància. Efectivament, aquesta afirmació reforça la tesi que històricament s'havien atorgat unes determinades connotacions significatives a la dissonància que el progrés musical necessita relegar, per tal de construir una subsegüent assignació de significat que es consolidarà amb l'atribució de valor.

Per això, el debat se centra principalment en *què* i *com* es comunica a través de la música. L'anàlisi de quines implicacions comporta la transmissió de significats musicals, i de mitjançant quins processos la música es converteix en un element comunicatiu, resulta un fenomen complex, perquè allò que la música expressa, en la majoria d'ocasions, és difícil reflectir-ho en paraules; els missatges tampoc es produeixen d'una única manera ni són unidireccionals, sinó que cada persona pot entendre de diverses maneres el mateix fragment musical, en funció de la naturalesa del referent que s'associa a una música.

Existeixen clares divisions d'opinió entre els estudiosos de la significació musical. Alguns teòrics defensen la tesi que els significats musicals al·ludeixen únicament al context de la música mateixa: aquests són coneguts com *absolutistes*. D'altra banda, molts estudiosos afirmen que la música, a més d'aquests significats exclusivament musicals, té la capacitat de referir significació més enllà de la música mateixa: aquests, que són considerats *referencialistes*, defensen que «la música comunica també significats que d'alguna manera es refereixen al món extramusical dels conceptes, de les accions, dels estats emocionals i del caràcter» (Meyer, 2001: 23).

Ambdues postures, segons l'opinió de Meyer, no són excloents, sinó més aviat complementàries, ja que tots dos significats coexisteixen i fins i tot es complementen

en una mateixa peça musical. La simultaneïtat d'ambdues significacions pot afavorir la vivència d'una experiència musical molt més completa.

No hem de confondre aquest debat amb el dels corrents d'estètica musical que defensen posicions com la *formalista* i l'*expressionista*. La naturalesa de l'experiència musical comporta una determinada significació en l'oient. Però aquesta percepció i comprensió pot ser fruit d'una resposta enterament intel·lectual, resultat de les relacions intramusicals, tal com defensen els formalistes, o poden adquirir la capacitat de despertar una reacció principalment emocional, com argumenten els expressionistes (Meyer, 2001: 24-25). Per bé que tot referencialista serà principalment expressionista, no hem d'assumir el cas invers, ja que la resposta expressionista pot ser argumentada des d'una naturalesa bàsicament absolutista. Potser, com Meyer (2001: 25) indica, la no diferenciació entre aquestes postures és el que porta a Stravinski, des de la seua posició formalista, a defensar la incapacitat d'expressió de la música, assumint que aquesta deriva únicament del significat referencial.

Una visió *formalista* del significat musical caracteritza la música com un art enterament autònom, sense cap significat més enllà de la música en si mateixa. Aquesta postura, amb la qual naturalment concorden Stravinski i Hindemith, va ser defensada principalment pel teòric Eduard Hanslick (1824-1904). Hanslick argumenta que la música és fonamentalment *autoreferencial*, ja que tant el contingut significatiu com el seu valor resideixen en el moviment de les formes tonals. Així mateix, Hanslick —i també Nietzsche— emfatitzen que la música no té capacitat per a contenir un significat definit. La dimensió estètica de la música resideix, des d'aquesta perspectiva, en els conceptes i accepcions de forma i tema, i per tant, la bellesa del fenomen musical en depèn. «Allò bell no té cap finalitat en absolut, perquè és pura forma, la qual, encara que pot ser utilitzada per a les finalitats més diverses, segons el contingut amb què s'omple, no té cap altra finalitat que ella mateixa» (Hanslick, 1957: 5).

Una postura oposada a la formalista és la mirada *referencialista*, defensada, entre d'altres, per Deryck Cooke (1919-1976). Per als referencialistes, la música té la capacitat de representar objectes o material extramusical, bé siga a través de la seua imitació directa, d'una imitació aproximativa o mitjançant la suggerió o simbolització d'aquests objectes o materials. Per aquesta raó, l'anàlisi dels elements musicals —sons, intervals, harmonies, etc.— proveeix d'informació sobre la forma que la música expressa les emocions. Afirmacions com «la nostra tercera major s'ha establert naturalment per sí mateixa com una expressió de plaer o d'alegria» (Cooke, 1959: 55) demostren que la música és un llenguatge que, tot i diferir en el contingut, té una estructura i un fons semblants al llenguatge convencional. Per tant, es pot establir un llenguatge musical d'una manera similar al llenguatge convencional, de tal forma que la música s'entenga com un llenguatge de comunicació d'emocions i sentiments. Des d'aquesta perspectiva, el compositor té la capacitat de transmetre a l'oient una sèrie d'informació, bé siga objectiva o purament emocional, ja que la música —el seu significat— expressa directament un referent determinat segons un patró natural d'assumpció d'elements sonors regit per unes regles sintàctiques (Marrades Millet, 2000: 6).

Hay un orden objetivo en la experiencia emocional que puede ser representado en la música mediante el establecimiento de una relación figurativa entre elementos del lenguaje musical y

elementos del mundo de las emociones. Y puede serlo, en virtud de que los elementos musicales representan naturalmente sus objetos.

Una visió referencialista assumeix que la música és expressiva, sempre des d'una perspectiva d'anàlisi de les regles segons els patrons concrets de la música clàssica occidental.

El tercer dels punts de vista sobre el significat dels discursos musicals fa referència a la visió expressionista de l'estètica musical, i és defensat, entre d'altres, per Susanne Langer (1895-1985). Per als expressionistes —igual que per als referencialistes— la música és un mitjà capaç de transmetre sentiments. Vegem com Langer (1966: 6) defineix l'obra d'art (traducció de l'anglès original):

Art, en el sentit aquí al·ludit —és a dir, el terme genèric que inclou pintura, escultura, arquitectura, música, dansa, literatura, teatre i cinema — pot ser definit com la pràctica de crear formes perceptibles de l'expressió de sentiments humans. Dic formes “perceptibles”, més que “sensuals”, perquè algunes obres d'art estan destinades a la imaginació, més que als sentits externs.

Però la comunicació i l'expressió s'articulen d'una manera notablement diferent al llenguatge referencial. L'autora defensa que el procés comunicatiu no es produeix mitjançant una referència convencional, ja que la música manca d'estructura gramatical i, per tant, no s'assembla en absolut al llenguatge comú. «En consecuencia, Langer rechaza el análisis como método para la comprensión de la música, desvincula la semanticidad de la música de su capacidad para referirse a objetos y niega la posibilidad de traducir la música al lenguaje convencional» (Marrades Millet, 2000). Considera la música com un *símbol* de la vida emocional, capaç de *revelar* emocions. Per tant, hi ha una analogia lògica entre la música i les emocions, però la idea de la naturalesa veritable de la música, la significació de la qual es dóna de forma immediata, lliure d'un pensament verbalitzat, reforça que aquesta analogia es produïska sense necessitat d'una sèrie de convencionalismes. Per tant, desvincula la referencialitat de la música a objectes o sentiments base d'un patró sintàctic històricament construït i après (Green, 2008: 169-170). En el seu tractat *Sentimiento y forma*, Langer ofereix una visió clara de la naturalesa de l'expressió en la música. Des d'una perspectiva centrada en el sentiment, l'autora marca la clara diferència entre la seua tesi i el pensament referencialista (Langer, 1967: 36).

Nuestro interés en la música surge de su íntima relación con la importantísima vida del sentimiento, sea cual fuere esta relación. Después de mucho debatir las teorías en boga, la conclusión alcanzada en *Nueva clave de la filosofía* es que la función de la música no es la estimulación del sentimiento, sino su expresión; y más aún, no la expresión sintomática de los sentimientos que acosan al compositor, sino una expresión simbólica de las formas de la sensibilidad tal como él las comprende. Expresa lo que imagina de los sentimientos más que su propio estado emocional, y expresa lo que él *sabe acerca* de la llamada “vida interior”; lo que puede exceder su caso personal, porque música es para él una forma simbólica a través de la cual puede aprender así como también expresar ideas sobre la sensibilidad humana.

Hay muchas dificultades implícitas en el supuesto de que la música es un símbolo, porque estamos tan hondamente impresionados por el modelo de la forma simbólica, a saber, el

lenguaje, que con toda naturalidad trasponemos sus características a nuestras concepciones y expectativas de cualquier modo. Con todo, la música no es una clase de lenguaje. Su significado es en verdad algo diferente de lo que tradicional y propiamente se llama “significado”. Quizá los lógicos y los filósofos positivistas que se han opuesto al término “significado implícito”, a partir de que la base de que el “significado” propiamente dicho es siempre explicable, definible y traducible, estén impulsados por el deseo perfectamente racional de mantener tan difícil término libre de complicaciones ulteriores y de fuentes de confusión; y si esto puede hacerse sin excluir el concepto mismo que yo designo como “significado implícito”, parece del todo sensato aceptar sus observaciones críticas.

Per citar un exemple, Langer no dóna suport a la necessitat que en ocasions tenen mestres, crítics o fins i tot compositors musicals de convertir cert discurs musical en *música programàtica*. Segons Langer, un *programa* és una manera d'encasellar, d'*avançar amb una crossa o un suport*, el discurs musical, assumint que l'oient no és suficientment musical com per a pensar en termes musicals, mentre es retenen els sentiments de la imaginació i es neguen, com ja hem dit, la veritable naturalesa de la música, sense convenció i lliure de verbalització (Langer, 1957: 196-197).

Aquests tres corrents de pensament ofereixen diferents mirades sobre el que es transmet a través de l'experiència musical. Tot i que cap d'elles pot explicar de manera inequívoca els mecanismes a través dels quals es produeix la comunicació en la música, les perspectives mostren visions sobre l'experiència musical que, en compte de considerar-se excloents, es poden articular com complementàries. L'experiència musical no és un procés mecànic que segueix la directriu d'un patró comunicatiu i emocional determinat. Qualsevol intent de simplificar la vivència musical en un receptari de respostes determinades, tot i contenir informació de gran interès sobre la música i la seua recepció, oferirà sempre una visió limitada o esbiaixada dels processos musicals, com també de la complexitat de les persones en la seua capacitat de reacció davant del fet musical.

Però tant Hanslick, Cooker com Langer entenen el fet musical com un fenomen a través del qual les persones ens comuniquem. La música té una significació i això li concedeix un valor indiscutible en la dimensió comunicativa de les persones. «Después del habla, la música es el sonido más importante generado por el ser humano. Es una estructuración de sonidos que constituye un lenguaje imaginario con un valor expresivo propio» (Hormigos Ruiz, 2008: 175). És probablement per aquesta raó per la qual la música persisteix en totes les cultures i és una part important del procés educatiu de les persones. No únicament perquè és un tipus de so agradable ni, fins i tot, perquè és capaç de facilitar l'experiència estètica, sinó perquè és una forma simbòlica. «La música és un discurs tan antic com l'espècie humana, un mitjà a través del qual s'articulen, en formes sonores, idees sobre nosaltres mateixos i sobre els altres» (Swanwick, 1999: 2).

3. La construcció social del significat musical

Aquest apartat pretén articular les teories al voltant del significat i de l'afecte en l'experiència musical, que fins a aquest moment han estat abordades des de les perspectives més formals o mecanicistes de l'expressió musical, per tal d'incorporar la influència del

context social en matèria musical, fins ara pràcticament oblidada. Finalment, en parlar de significat musical, la influència del context social resideix en l'origen més primitiu de l'experiència musical, ja que la mera distinció entre soroll i música té el seu fonament en consideracions que poden formar part de la dimensió social de les persones.

Efectivament, l'origen de l'experiència musical té un component de naturalesa social. Per això, la música pot i ha de ser analitzada des d'una perspectiva que considere el context social i cultural en què té cabuda. En primer lloc, perquè l'activitat musical és una activitat eminentment humana; per tant, la música, en considerar-se una pràctica social, és susceptible de considerar-se com a objecte d'escrutini sociològic (Martin, 1995: 14; Ramírez Hurtado, 2006: 69; Swanwick, 2006: 6).

Com a activitat essencialment humana —a més de ser única i exclusiva de l'espècie humana— la música és social. Així mateix, no és una activitat que ocasionalment es done en el marc d'algunes societats determinades, sinó que «totes les cultures i societats que fins ara coneixem tenen una música pròpia» (Elliott, 1989: 11; Green, 2003: 263). Aquesta afirmació no pretén altra cosa que destacar que la música resideix en els havers culturals de cada societat, i que la necessitat d'expressar-se a través d'una o d'altra forma musical es dona en tota societat coneguda fins ara. Com Eugenio Trías (2008: 102) afirma: «Hay culturas musicales siempre y ahí donde hay cultura. La música acompaña al hombre desde que es hombre». Per tant, concordem amb Swanwick (2006: 6) quan, en al·ludir a l'activitat musical, descriu els productes que són conseqüència de la mateixa com a propis de qualsevol entitat cultural. D'aquesta manera,

[...] los productos musicales son una prueba de la necesidad que siente cada individuo de crear e interpretar el mundo mediante unos procesos simbólicos compartidos. Esta necesidad biológica y psicológica trasciende la raza, la nacionalidad y las tendencias culturales. En esta empresa específicamente humana, la música —como una de las grandes formas simbólicas— desempeña su papel.

Swanwick (1999: xii) argumenta així mateix que la major part de les persones en la majoria de les cultures comparteixen aquesta propensió a la música —de la mateixa forma que comparteixen també la propensió al llenguatge—, i denoten que aquesta propensió existeix, tot i les diferències musicals i la funció social de la música que es donen arran de les pròpies diferències personals i culturals.

Però en afirmar que totes les cultures i societats fins ara conegudes posseeixen una determinada música podríem pretendre demostrar que la música és un fenomen universal. L'existència d'un món sonor de determinades característiques en cadascuna de les societats que es configuren com una realitat cultural subratlla la importància de la música entre els sabers i els valors de cada forma d'organització de les persones. La música, des d'aquest punt de vista, es converteix en un tret fonamental en el reconeixement d'una identitat cultural, per a aquell que contempla una determinada realitat social des de fora. Podem doncs construir un imaginari que ens permeta identificar i caracteritzar una cultura a través dels seus trets musicals. D'aquesta forma, la música es converteix en un fenomen de diferenciació entre les persones i que els diferents col·lectius adaptin com un element propi de la identitat de la realitat cultural i de cadascun dels seus membres. La música,

des d'aquesta perspectiva, té la capacitat tant d'unir les persones com de diferenciar-les (Elliott, 1989: 12).

No obstant això, el fet que *fer música* siga una característica universal de totes les societats no vol dir que siga compartida per tots els membres de la societat (Green, 2003: 263). No tots els membres d'una societat prenen necessàriament part en la vida musical ni en el procés de producció i distribució de les *seues* músiques en cada context. Tampoc la vivència, l'entesa i el gaudi de la música són fenòmens que formen naturalment part de la nostra condició com a subjectes; per contra, són processos enterament apresos. Els éssers humans no necessàriament entenem, apreciem, gaudim o compartim d'una manera innata i immediata músiques que provenen de realitats culturals que ens són completament alienes. Per aquesta raó, «no podem afirmar que la música és un llenguatge universal» (Elliott, 1989: 11).

Per tant, necessitem un procés d'aprenentatge mitjançant el qual obtenim la capacitat de caracteritzar un determinat fenomen sonor com música —què es considera com a música. És així, a través d'aquest procés d'aprenentatge, que en la majoria dels casos respon a un episodi d'enculturació, com adquirim les destreses per a codificar i posteriorment entendre els diferents significats que la música pot fer emergir en l'individu. Per aquest motiu, com Green (2005: 78) indica, per tal que un oient reconega la música com a música, o entenga una concatenació de sons en particular com un discurs musical, ha d'estar immers en un complex entramat de convencions socials. Aquestes convencions determinaran no només l'organització i significació que l'oient donarà als sons, sinó també els significats dels contextos socials que envolten la producció, distribució i recepció d'aquesta música.

4. Consideracions finals

Conscientment o inconscientment, la producció musical s'allunya, en la nostra cultura occidental, de la quotidianitat dels individus, però la distribució i, sobretot, la recepció musical estan pràcticament presents en tots els membres de la nostra societat. Avui en dia, la música il·lustra gran part de les nostres activitats quotidianes. Fins i tot l'activitat específica d'audició de música *per se* ha estat, en la majoria de les ocasions, substituïda o iniciada per una escolta musical associada a una imatge determinada. La recepció musical en la nostra societat actual es produeix generalment, de manera més immediata, a través d'un mitjà audiovisual, en particular la televisió i el cinema; un mitjà digital, principalment en les pàgines d'internet; o associat a activitats quotidianes, lúdiques o de consum, en magatzems, botigues, gimnasos, discoteques, etc. Per això, els espais naturals de distribució musical, a diferència dels d'antany, ja no es concentren en les sales de concerts. Si bé la sala de concerts continua sent un mitjà a través del qual es distribueixen determinades músiques, contempla únicament la difusió i recepció de músiques molt específiques.

L'auge en els processos de distribució fruit d'aquests avenços tecnològics ha afavorit que la música arribe a tots els estrats de la societat i que la recepció d'una gran diversitat musical es convertisca en un fet quotidià per a la major part de la població. Això afavoreix que l'obra musical estiga sotmesa a un judici ampli i, en principi, que concorde amb les característiques de la societat en la qual és produïda. La música pretén, en major mesura,

ser difosa i, per tant, tracta d'apropar-se a un espectre ampli de la societat. L'altra cara de la moneda és la transformació de l'art, en particular de la música, en una mercaderia subjecta a les lleis de mercat de cada societat en particular (Hormigos Ruiz, 2008: 120). Alguns autors han criticat amb vehemència la capacitat que la indústria ha mostrat d'influir, de regir i de modificar els gustos musicals d'una determinada societat a partir d'interessos econòmics (Bourdieu, 2000: 159).

La exaltación de los artistas del pasado guarda relación con la aparición de una cultura musical basada en el disco, más que en la práctica de un instrumento y en la asistencia asidua a conciertos, y en la banalización de la perfección instrumental que imponen la industria del disco y la competencia inseparablemente económica y cultural entre los artistas y los productores.

Fins i tot aquest aparell de construcció i dinamització dels gustos musicals en la societat en funció d'interessos industrials ha portat els sociòlegs a plantejar-se qüestions sobre el rol dels gustos musicals en referència a la construcció de diferències socials. Qüestions en matèria de gust musical com a mecanisme d'exclusió social són sovint portades a debat (DeNora, 2003: 167).

Sens dubte, aquesta creixent activitat de distribució musical ha aportat a la societat l'increment dels estils i subestils musicals que estan presents diàriament en les nostres vides. L'augment en la producció musical, la difusió de músiques d'altres cultures, la influència de la mateixa societat en les activitats musicals, la pluralitat estilística, etc., suposen necessàriament una contínua redefinició dels *significats musicals*.

Efectivament, des d'aquesta perspectiva, el significat en matèria musical és creat en els processos d'interacció social que configuren la nostra experiència del món en general. És a partir d'aquesta experiència prèvia com s'entrellacen significats amb patrons sònics (Martin, 1995: 63).

Això no ha d'oblidar de cap manera l'experiència prèvia, individual o social, per a la construcció i per a la redefinició dels significats musicals i, per tant, necessàriament al·ludeix de nou a la incidència social en aquesta significació. Atès que l'experiència prèvia comporta el sediment d'un residu que, conscientment o inconscientment, incidirà en futures representacions o situacions. Aquests esquemes d'experiències passades són fonamentals per a la significació de nous moviments, pensaments o sentiments que s'esdevenen en el nostre context i que referenciaran i articularan experiències futures semblants (Swanwick, 1999: 20).

No obstant això, en l'experiència musical, els processos de significació individuals i col·lectius se succeeixen i s'organitzen condicionant la resposta que cada persona obté d'un determinat estímul musical. Per tot això, la dimensió relacional de l'ésser humà és clau per a entendre tot procés musical a què es faça al·lusió. És des d'aquest punt de vista on la música passa a formar part rellevant de la dimensió ideològica de les societats, com també de la construcció identitària de persones i de pobles. Si la sociologia de la música oblida la influència d'aquesta construcció social en matèria de significació musical, obviarà una de les característiques més importants i determinants en la definició d'aquests significats.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, P. (2000): *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo.
- COOKE, D. (1959): *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- COPLAND, A. (1988): *Cómo escuchar la música*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
- DE NORA, T. (2003): «Music sociology: getting the music into the action», *British Journal of Music Education*, 20 (2), 165-177.
- ELLIOTT, D.J. (1989): Key concepts in multicultural music education, *International Journal of Music Education*, 13(1), 11-18.
- FISCHER, E. (2001): *La necesidad del arte*, Barcelona, Península.
- GREEN, L. (2003): «Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity», en CLAYTON, M. i altres (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*, Nova York, Routledge, 263-283.
- (2005): «Musical Meaning and Social Reproduction: A Case for Retrieving Autonomy», *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1), 77-92.
- (2008): *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*, Bury St Edmunds, Arima.
- HANSLICK, E. (1957): *The beautiful in music*, Nova York, Liberal Arts Press.
- HORMIGOS RUIZ, J. (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor.
- LANGER, S.K. (1957): *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- (1966): «The cultural importance of the arts», *Journal of Aesthetic Education*, 1 (1), 5-12.
- (1967): *Sentimiento y forma*, Mèxic, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MALBRÁN, S. (1997): «Música y metaudición: Algunas reflexiones para su estudio», *Orphetrion*, 2, 40-46.
- MARRADES MILLET, J. (2000): «Música y significado», *Teorema*, XIX (1), 5-25.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (2000): *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona, Deriva.
- MARTIN, P.J. (1995): *Sounds and society: Themes in the sociology of music*, Manchester, Manchester University Press.
- MEYER, L.B. (2001): *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza Música.
- RAMÍREZ HURTADO, C. (2006): *Lenguaje y educación. La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*, València, Tirant Lo Blanch.
- STRAVINSKI, I. (2006): *Poética musical*, Barcelona, Acantilado.
- SWANWICK, K. (1999): *Teaching music musically*, Londres, Routledge.
- (2001): *A Basis for Music Education*, Oxon, Routledge.
- (2006): *Música, pensamiento y educación*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Ediciones Morata.
- TRÍAS, E. (2008): «El canto de las sirenas», *EN-CLAVES del pensamiento*, II (4), 101-111.

BIONOTA

Albert Cabedo Mas

Professor de l'Àrea de Música del Departament d'Educació de la Universitat Jaume I. Va obtenir el títol Superior de Música, especialitat de Violí, al Conservatori Superior de Música "Salvador Seguí" de Castelló i el Màster en Música per l'Acadèmia Estoniana de Música i Teatre, a Tallin. Posteriorment va cursar el Màster en Estudis de Pau, Conflictes i Desenvolupament a la Universitat Jaume I. En aquesta mateixa Universitat va obtenir el seu doctorat. Té diverses publicacions en revistes científiques tant nacionals com internacionals. Els seus interessos d'investigació inclouen l'educació musical, el patrimoni musical, la convivència, la interculturalitat i el procés de transmissió musical al si de les cultures.

Els espais de difusió musical a la ciutat de Castelló: 1850-1880

RAMON CANUT REBULL (ramonc717@gmail.com)

Universitat Jaume I

Associació Valenciana de Musicologia

1. Introducció

Per a entendre la música del segle XIX a Espanya, és important conèixer els espais on els músics vuitcentistes van desenvolupar la seua feina (Casares, 1995: 39). Durant el període decimonònic, es van produir dos fets decisius per a la professió musical: d'una banda, el procés de desamortització que va afectar l'església va fer que aquesta institució deixara de ser la principal patrocinadora de la música; d'altra, el progressiu ascens de la burgesia va comportar l'aparició d'un nou tipus de públic el qual es feia necessari captar. Per tant, al segle XIX els músics ja no estaran supeditats a les exigències d'un mecenatge nobiliari o religiós (Plantinga, 1992: 19), sinó que per assegurar-se la seua subsistència hauran de crear música per a ser interpretada als teatres públics, als cafès, als salons, etc.

Pel que fa a la ciutat de Castelló, cal destacar la seua conversió en capital provincial l'any 1833. Això va suposar per a la població la centralització administrativa i burocràtica de la província, així com l'increment dels càrrecs oficials. A més, la capitalitat va comportar també beneficis a nivell econòmic en convertir-se en el centre comercial i de serveis de la província (Aguilera, 2011: 54). En pocs anys, Castelló de la Plana va passar de tindre 14.280 habitants el 1847, a 25.193 el 1887 (Chust, 1998: 273-283). L'any 1862 arriba el primer ferrocarril i sis anys més tard es construeix el Parc Ribalta per donar la benvinguda als viatgers (Ortells, 1999: 164). Serà a partir dels anys 80 quan Castelló començarà a emergir com una ciutat important, amb un creixement econòmic basat sobretot en el sector agrícola.

Potser a causa de la presa de consciència d'aquesta capitalitat i al seu creixement demogràfic i econòmic, es crearà la necessitat i la demanda de millors infraestructures per part dels ciutadans. Entre aquestes, com veurem a continuació, la necessitat de la construcció d'un teatre digne per a la ciutat o d'una major activitat cultural i musical que ampliarà l'oferta d'espais de socialització i d'entreteniment per a l'emergent burgesia castellanenca.

2. La música al teatre públic

Al llarg del segle XIX la construcció de teatres a Espanya s'accelera progressivament. A mitjans d'aquest període, tota ciutat mitjanament important havia de tindre un teatre en condicions on poder oferir als seus habitants els espectacles de moda: «A mesura que avança el segle, a totes les poblacions d'importància proliferaren els edificis teatrals i els jardins dotats d'espais teatrals; s'hi oferien fonamentalment els dos productes principals: el teatre declamat, en gran auge durant el s. XIX, i el teatre cantat» (Aviñoa, 2000: 58). Com

comenta Solà, aquest fet va ser possible per l'esforç dels ajuntaments en la construcció i millora de locals teatrals i a l'ocupació d'edificis desamortitzats (1984: 15).

Tanmateix, la ciutat de Castelló no disposarà d'un teatre adient fins la inauguració del Teatre Principal el 15 de febrer del 1894. El local que realitzava les funcions de teatre era una casa situada al carrer Major que feia cantó amb el carrer Salinas (Mundina, 1873: 195). Bernardo Mundina ens diu que era conegut com el Teatre Vell encara que també s'anomenava Teatre del Casino Antic perquè comunicava a través d'un hort amb aquell edifici (Carreras, 1920: 38). El mateix Mundina ens fa una breu descripció i diu que: «[...] té una dolentíssima façana; el seu interior es xicotet i de regular decoració [...]».

Per aquesta causa, com bé afirma Olucha (1986: 526), en la premsa del període estudiat apareixen repetidament articles reclamant la construcció d'un teatre digne d'una capital. Un exemple d'això és l'article publicat a *La Revista Castellonense* el 26 de gener de 1865:

Lo mas escogido de la sociedad castellanense se encontraba reunido en aquel antiguo templo del arte. No pudo menos de ocurrirnos al observar esto, la grandísima necesidad que tiene esta capital, de un punto de reunion donde se pasen agradablemente las veladas, al mismo tiempo que sirva de un medio de instruccion del pueblo; la necesidad en una palabra de un teatro digno.

A mesura que avança el segle XIX s'observa com allò que era considerat com una distracció passa a ser un tema d'utilitat pública que ha de contribuir a l'augment i la difusió de la cultura. Aquesta tendència no era ignorada pels castellanencs i es troben alguns articles en la premsa que incideixen en la necessitat d'un teatre per qüestions culturals i socials. Un d'ells va ser el publicat a *La Revista Castellonense* el 5 de febrer de 1865:

¿Y cuando todo avanza en Castellón siguiendo el impulso civilizador actual, podía quedar estacionario y aun retrogradar en su afición al Teatro que es una de las manifestaciones mas importantes de las civilizaciones de los pueblos? ¿No es un contrasentido admitir que progresa nuestra Ciudad en toda serie de mejoras materiales, en ilustración, educación; que no va en zaga, bajo este aspecto, de poblaciones importantes de la Península, y que sólo en su afición á las funciones lirico dramáticas queda parada?

Tot i la precarietat de l'edifici, tal i com es remarcava al *El Eco de Castellón* del 18 de gener de 1857, el teatre públic era el local més important del que disposava la ciutat i s'utilitzava com un espai multiusos que s'habilitava per a realitzar tot tipus d'esdeveniments i espectacles:

Al entrar en prensa este número, bailan que se las pelan en el Teatro de la calle mayor; bien que no hay otro en la capital. –Diremos á aquellos de nuestros lectores que han preferido entregarse a los brazos de *Morfeo*, – ¡dichosos ellos!– lo que de notable encontremos en esta diversión.

No obstant, l'activitat teatral castellanenca es basava sobretot en les representacions dramàtiques i líriques que oferien les empreses que decidien establir-se a la ciutat. Encara que podien arribar algunes companyies especialitzades, el més habitual en aquesta època era que una mateixa companyia duiguera a terme tant actuacions dramàtiques com cantades.

En aquest sentit, l'anunci de funció publicat per *La Alborada* el 10 de gener de 1878 ens il·lustra sobre l'estructura que solien tindre aquestes representacions:

TEATRO PRINCIPAL
 Funcion para hoy. 1.º El drama en dos
 actos; titulado
 LA CARETA VERDE
 Y la zarzuela bufa en un acto,
 ARTISTAS PARA LA HABANA
 A las siete y media

Com hem dit abans, tot i no ser el més habitual en aquest període, també podem trobar-nos ocasionalment l'arribada de companyies de sarsuela. En el *Diario de Castellón* del 4 de novembre de 1876 es publicava la crònica d'una representació d'una d'aquestes companyies: «La compañía de zarzuela y que hace algunos dias digimos habia de llegar á nuestra poblacion, dió su primera funcion anteanoche en el local del teatro, poniéndose en escena *La gallina ciega* y *Un caballero particular*». El mateix article ens dóna informació sobre el tipus de companyies que solien vindre a la ciutat en aquells moments: «La concurrencia al teatro fué mediana, como muy mediano tambien el desempeño de las piezas».

A banda de la música lírica, el teatre públic acollia també altres tipus d'esdeveniments relacionats amb la música. Un d'ells eren els concerts instrumentals i en un article de *El Centinela* publicat el 18 maig de l'any 1879 s'anunciava el programa del concert en tres parts —tal i com era habitual a l'època— que va interpretar al teatre públic el guitarrista Julián Arcas:

De paso por esta capital el acreditado guitarrista don Julian Arcas dará hoy domingo en el teatro principal un concierto, ejecutando las piezas siguientes:

Primera parte.— 1.º Obertura por la orquesta. 2º Gran sinfonia de la ópera *Norma*; arreglo del señor Arcas. 3º *El Paño*, ó el gracioso tema popular llamado Punto de la *Habana* y las *perteneras*; del mismo.

Segunda parte.— 1.º Piezas por la orquesta. 2º *Miserere del Trovador*, con el final del segundo acto. 3º Tanda de walses dedicados al maestro Arrieta, y pieza de sociedad.

Tercera parte.— 1.º Piezas por la orquesta. 2º Serenata y marcha marcial de la ópera *Fausto* 3º y último. Dando fin con *Los panaderos*, motivos flamencos y aragoneses.

Un altre tipus de concerts que es duïen a terme en el teatre públic eren els concerts benèfics, com el que es va fer a la ciutat l'any 1865 per ajudar els afectats de la riuada del Xúquer. En aquest cas, és el periòdic *La Crónica de Castellón* del 4 de gener el que ens dóna informació al respecte, i diu que es va realitzar una vetllada dramaticolírica que en la vessant musical va comptar amb la participació d'alguns aficionats locals: «Seguidamente se presentaron en escena la señorita Doña Cristina Vera de Giner y D. Ambrosio Chillida á cantar el duo de la *Traviata* [...]»; al final de la vetllada es va interpretar el cor de tiples de *Macbeth*. En aquest període era molt difícil accedir a audicions d'òpera a la ciutat ja que

les companyies que arribaven a Castelló només oferien sarsuela. Per això, tot i tractar-se només de fragments, aquests esdeveniments eren una bona oportunitat per escoltar aquest tipus de gènere.

3. Les societats instructorecreatives

Les societats instructorecreatives van ser durant aquest període un element indispensable en la vida social i cultural espanyola. No obstant, encara manca una monografia o visió de conjunt que confirme la importància d'aquestes entitats com a espais de sociabilitat musical (Alonso, 1997: 18).

La seua oferta lúdica i cultural era molt variada. Les societats instructorecreatives eren, a més de llocs de reunió i socialització, espais on es realitzaven una gran diversitat d'activitats. Ruiz de Liory (1903) recalca la importància en la dinamització musical d'aquest tipus de societats en una ciutat com València:

Contribuyó también á reaccionar las aficiones filarmónicas en la capital en los promedios del pasado siglo, la formación de una sección lírico-dramática en la sociedad titulada «El Liceo», que puso en moda las audiciones musicales é instaló un teatro en los salones de la casa social, donde se cantaron algunas óperas y zarzuelas, entre las primeras dos españolas tituladas *D. Alfonso de Ojeda* y *La Esmeralda*, compuestas por D. José Valero [...].

Entre els anys 1850-1880 hem identificat a la ciutat de Castelló quatre entitats que van dur a terme una activitat musical. El Liceu, la primera de les societats que hem constatat que va oferir als seus associats una programació musical, va desaparèixer abans de l'any 1860. En les dècades dels anys 60 i 70 del segle XIX, la ciutat va gaudir del dinamisme, la diversitat i la proposta cultural de quatre entitats. Així, el 15 de desembre de 1864, *La Revista Castellonense* treia una crònica de la inauguració del Casino Castellonense on es nomenaven les altres societats en actiu que tenia la ciutat en aquells moments:

CASINO CASTELLONENSE.- Con el competente permiso de la autoridad, procediose el domingo pasado, al nombramiento de la junta representativa de este casino. Mas de cien socios llenaban los salones de la casa en que va á instalarse la sociedad; comenzose por leer en alta voz el reglamento que ha de regir; á seguida se leyó la lista de los señores sócios componentes, resultando ser hasta la fecha, 180. Sorteáronse luego las décimas, y cada uno nombró su individuo que á su vez debe formar parte de la junta representativa. Probablemente en las próximas fiestas de Navidad tendrá lugar la inauguracion del Casino Castellonense, que vendrá á aumentar el número de centros de reunion y de recreo de esta capital. Segun tenemos entendido, mas adelante; cuando las condiciones del local lo permitan, se abrirán cátedras nocturnas, en las que se darán lecciones de diferentes ramos de ciencias con aplicación á las artes é industria.

Celebramos muchisimo este pensamiento, deseando llegue pronto la hora de ponerse en egecucion. Con este casino, contamos ya cuatro en esta capital, todos compuestos por un numero muy considerable de sócios, y que segun el orden de antigüedad son los siguientes: Casino Antigo, Casino Nuevo, Casino de Labradores, y Casino Castellonense.

Uns anys més tard s'inaugurava el *Círculo de Artesanos* amb una gran festa (*La voz*, 4 de setembre de 1869). Amb el *Círculo*, es completa el nombre d'entitats que van dinamitzar la societat castellanenca mitjançant les seues activitats lúdiques, polítiques i socials entre els anys 1850 a 1880. No obstant això, només el Liceo, el Casino Antiguo, el Casino Nuevo i el Casino Castellonense van incloure activitats relacionades amb la música.

Com hem vist anteriorment, la ciutat no disposava d'un espai apropiat per satisfer les seues necessitats culturals i musicals. Així, la creació d'aquestes entitats va fer possible l'accés a un repertori instrumental i vocal que no oferia el teatre públic. Pel que fa a la seua activitat musical, podem equiparar-la a la del teatre tant des del punt de vista qualitatiu —no n'hi ha gaire diferència entre l'oferta privada i la pública— com quantitatiu. Podem posar com exemple les representacions de sarsuela: d'un total de 171 representacions completes, 54 van ser oferides pels casinos de la ciutat. Tanmateix, si ens centrem en els anys 1850-1870, es van representar 49 funcions al teatre públic, mentre que les societats culturals van realitzar-ne 41.

Quant al tipus d'espectacles, ens trobem els mateixos en un espai que en un altre. De la mateixa manera que passava amb el teatre, ens trobem a les societats recreatives tot tipus d'actes socials amb la presència de la música: «El Domingo y el martes, habrá bailes de máscaras en el Casino Nuevo, los que se espera que estarán tan concurridos y brillantes como en los años anteriores» (*El Faro*, 20 de febrer de 1873).

Pel que fa a les representacions de sarsuela, les societats recreatives complementaven l'oferta existent i, fins i tot, podien arribar a ser l'única possibilitat d'acudir a una representació. En un article d'un periòdic de l'època s'escribia sobre la possibilitat de convertir el teatre en un magatzem de palla i garrofes, tal i com ja havia passat en altres ocasions (*La Alborada*, 14 de febrer de 1877). Dos dies després el mateix periòdic deia el següent: «Estamos sin compañía en el teatro principal. Gracias a que el Nuevo Casino suple ventajosamente aquella falta» (*La Alborada*, 16 de novembre de 1877).

La capacitat d'aquestes entitats privades per captar companyies de sarsuela es pot observar a través de l'article publicat en *La Voz del Pueblo* el 29 d'abril de 1869: «La del Nuevo Casino ha contratado á la compañía que actuaba en el Teatro público. Se ha abierto un abono de 6 funciones, y ya se han agotado la mayor parte de las localidades».

No obstant, va ser en l'oferta concertística on més van destacar les societats culturals castellanenques en comparació al teatre públic. Si als anys 60 començava a Madrid la instauració d'unes societats que impulsarien la música simfònica i de cambra a Espanya, l'any 1863 es creava la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros y Mutuos* que tenia com a objectiu la celebració de vetllades musicals per a recaptar fons i destinar-los als músics més necessitats (Vidal i Torrent, 2006). Pel que fa a Castelló, *El Centinela Federal* de l'11 d'abril de 1873 parla d'una Societat Filharmònica: «La Sociedad Filarmónica dedicada por ahora á dar conciertos, vé aumentar de dia en dia sus listas de suscripcion, habiendo tenido necesidad su Junta directiva, de suspender la admision hasta despues del próximo concierto, que será el segundo de su programa».

No hem trobat més informació al respecte d'aquesta societat durant el període 1850-1880. El que sí que apareix reflectit a la premsa són els concerts que van oferint els diferents casinos ubicats en la ciutat, els quals col·laboren en la dinamització de l'activitat musical de Castelló fent arribar un repertori d'obres instrumentals al públic castellanenc. Un exemple

del que acabem de comentar és el concert de piano que es va dur a terme el 30 de setembre de l'any 1876 (*Diario de Castellón*) al Casino Antic:

Hace dias anunciamos á nuestros lectores, la próxima llegada á esta capital del reputado concertista de piano D. Oscar Camps y Soler, y hoy podemos comunicarles que se halla entre nosotros, y que esta noche dará un concierto en los salones del casino Antigo.

Ejecutará las siguientes piezas:

- 1.º Gottschalk.- Parafrahis de conciertos sobre el Miserere del Trovador.
- 2.º Ketlerer.- Gran galop de concierto.
- 3.º Camps.- Gran fantasia sobre Rigoletto.
- 4.º Herz.- Sexto concierto.
- 5.º Prudent.- Transcripcion de conciertos sobre Puritanos.
- 6.º Goria.- Gran fantasia sobre Lucrezia.

Tot i que trobem altres concerts instrumentals, com el realitzat al Casino Nou pel fagotista Nereo Agostini (*La Voz del Pueblo*, 4 d'abril de 1869), els arranjaments de fragments d'òpera en versió concert eren els més habituals. Per a veure una representació d'òpera, els castellanencs s'havien de desplaçar a València; per tant, l'única forma d'accedir al gènere operístic per part del públic aficionat de la població era amb el format de concert com el que s'anunciava a *La Revista Castellonense* el 9 de novembre de 1865:

CONCIERTO.- Esta noche cantará en el Casino Castellonense, el artista italiano D. Juan Bautista Garully, las piezas siguientes:

- 1.º Aria de *Hernani*, del maestro Verdi.
- 2.º Romanza de la ópera *Marta*, de Flottou.
- 3.º Gran aria final de *Lucía di Lamemoor*, de Donizetti.
- 4.º Ballada de *El Rigoletto*, de Verdi.
- 5.º Romanza de *El Faust*, de Gounod.
- 6.º Romanza *Un addio*, compuesta espresamente para el mismo Garully.

4. La música domèstica

La música de saló, hereva del segle XVIII i amb un clar perfil aristocràtic, constitueix un model a imitar per la burgesia en un intent d'eleva la seua categoria social (Casares, 1995: 41). En realitat es tractava de reunions —la música era una activitat més juntament a altres activitats com la tertúlia o el joc de cartes— que pretenien distraure els assistents durant unes hores a la nit.

Pel que fa a Castelló, i a causa de la dificultat per trobar aquest tipus de fonts, no podem afirmar que es tractava d'una pràctica habitual. Tot i això, trobem alguns articles com l'aparegut el 9 de gener del 1870 a *El Hermano Bartolo* on es va publicar una crònica d'una reunió que es va dur a terme en casa dels senyors Martí:

Se ejecutaron varias y escojidas piezas, entre las que recordamos una fantasia al piano, sobre motivos de Roberto el Diablo de Ascher, por el Sr. Martí (D. Antonio); trio fantástico sobre

motivos de la Lucia, de violín, violoncello y piano, por el distinguido profesor D. Francisco Gonzalez Chermá, y Segarra. Brillante fantasía del maestro Leybach sobre motivos de la Norma, por la señorita Enriqueta Milian. Galop al piano de Kettener, por la señorita Margarita Lacy, Rondó final del Relisario por doña Adela Galindo de Casaes.

La Pepita Madramany tocó al piano una magnífica fantasía de Ascher. Es esta preciosa niña una profesora, á quien se oye siempre con mucho gusto.

Las señoritas que asistieron a la reunion cantaron unos coros romanza y concertante, composición del Sr. Martí, que causaron mucho efecto y que fueron ejecutados con mucha precision é inteligencia.

No és un fet casual la presència femenina en aquestos concerts: estava ben considerat que les filles de les classes acomodades, alliberades de les tasques domèstiques, reberen una formació musical que els aportava un reconeixement i un protagonisme dins de l'alta societat.

5. Els cafès

Si el saló és l'espai reservat de les classes acomodades, el cafè és la seua variant oberta destinada a l'aficionat socialment més baix. Per tant, el cafè és un lloc on s'anava, a més de consumir, a escoltar a relacionar-se, participar en alguna tertúlia i escoltar música. A l'Espanya decimonònica ens trobem tres variants de cafès: el cafè cantant, el cafè teatre i el cafè líric (Casares, 1995: 45).

Una de les variants que ens trobem a la ciutat de Castelló és el cafè teatre. Quina podria haver estat la tipologia d'aquests llocs és descrita per Solà-Morales (1984: 77) en un article sobre l'arquitectura teatral espanyola: «La seua entrada arriba a coincidir amb el propi portal de la finca i la necessitat de proporcionar salons per al públic obliga a situar-los en primera i segona plantes, ocupant la baixa amb un cafè que fa les tasques de lloc de descans i espera».

Així, amb un espai potser semblant a la descripció anterior i amb la funció de donar accés a la música als sectors socials menys benestants de la ciutat, el teatre cafè castellanenc va tindre una bona acceptació per part del públic castellanenc: «El café-teatro continua llamando la afluencia del público. La compañía se esfuerza presentando funciones nuevas á la par que muy bien desempeñadas [...]» (*El Centinela* Federal, 26 de maig de 1872).

Un altre dels locals que ofería periòdicament concerts al públic assistent era el Cafè del Progreso. En la secció *Diversiones Públicas* de la *Revista Castellonense* del 22 de gener de 1865 apareixia el següent anunci: «Hoy de 7 á 10 de la noche, el profesor de guitarra don José Díaz, ya ventajosamente conocido del público, dará en el mismo, una pequeña funcion en la que tocará en dicho instrumento las piezas siguientes [...]».

6. La música a l'aire lliure

Un dels espais on era més igualitari l'accés a la música eren els passejos. Convé recalcar la importància d'aquests concerts, ja que per a una part de la població castellanenca, i en tractar-se d'una interpretació en un espai obert i públic, aquesta era l'única forma que tenien d'accedir a una audició musical.

Ja hem comentat anteriorment que durant el segle XIX la burgesia busca crear espais propis de socialització. Així, el passeig, a més d'un lloc físic, esdevindrà una manera de relacionar-se entre iguals sota unes normes definides, mostrar-se davant la societat i començar el joc de relacions entre els joves de diferent sexe (Ferrer, 2012). La funció de la música era amenitzar el passeig aportant la banda sonora de l'esdeveniment social. A la premsa del període estudiat podem trobar molt sovint anuncis de programa com el següent (*La Alborada*: 15 de juliol de 1877):

A la reconocida galanteria del señor. M. Guiraoz, músico mayor del regimiento infantería de Burgos debemos el siguiente programa de las piezas que ejecutará su música durante las horas de paseo esta noche en Ribalta.

- 1.º Radames: Paso – doble sobre motivos de la ópera Aida
- 2.º Contradanzas americanas
- 3.º Los cantares de España: Gran poutpourri de aires españoles
- 4.º Schotis con variaciones de bombardino y saxofón.

En el darrer terç del segle XIX Castelló inicia el seu camí cap a la industrialització. L'any 1862 arriba el ferrocarril a la ciutat amb la inauguració del tram València-Sagunt-Castelló. Dos anys després es construeix el Parc Ribalta: «És al 1868 quan l'Ajuntament decideix al solar que ocupà l'antic cementiri municipal del Calvari, un passeig que portaria el nom del pintor Ribalta, [...]» (Vidal, 1996: 164). A partir d'aquest moment, el lloc on es realitzaran la major part de concerts de les diferents bandes militars o civils serà el temple d'aquest parc. Sobre la popularitat que va anar assolint el nou passeig Ribalta entre les classes altes de la ciutat s'escriu a *La Alborada* (22 de juliol de 1877):

Cada noche se ve mas concurrido el paseo de Ribalta, siendo en la actualidad, el punto donde la buena sociedad castellanense parece darse cita los jueves y domingos para disfrutar del fresco y aromático ambiente, oyendo tocar las brillantes músicas de los cuerpos de la guarnicion de esta capital. El programa de las piezas que en las horas de paseo ejecutará esta noche la música del regimiento de Burgos, es el siguiente:

- 1.º Paso-doble aleman: Muthig Voran: Voran.
- 2.º Quadrile: Le Pere Simon.
- 3.º Aria de tenor de la ópera: I Due Foscari.
- 4.º Tanda de walses sobre motivos de la zarzuela Barba Azul.
- 5.º Mazurca de lira: Consuelo.

Encara que el Parc Ribalta esdevindrà el passeig més important de la ciutat, *La Protesta* (24 de maig de 1871) ens parla d'un altre espai amb la mateixa funció:

El jueves y domingo tuvimos la satisfaccion de oír en el paseo del camino del mar los armoniosos acordes de la brillante música del regimiento de Granada, que se halla de guarnicion en esta ciudad. Damos las gracias á sus oficiales por la galanteria y amabilidad con que accediendo á nuestros deseos, proporcionan al público castellanense ratos de solaz y recreo, mucho mas agradecidos por la carencia de distracciones.

Esporàdicament, trobem també concerts oferts per la banda municipal. En el següent anunci publicat el 9 de juliol de 1865 a *La Revista Castellonesa* podem observar també la classe de repertori que es solia interpretar en aquest tipus de concerts: d'una banda, la música de ball de moda en l'època, i d'altra, arranjaments d'òpera o sarsuela.

MÚSICA.- La banda municipal tocará esta noche en la plaza de la Constitucion, las piezas siguientes:

- 1.º Paso doble.
- 2.º Terceto de Hernanni.
- 3.º Polka alemana.
- 4.º Polka el Beso.
- 5.º Cuarteto de Rigoletto.
- 6.º Tanda de walses.
- 7.º Polka de los ruiseñores.
- 8.º Habanera.
- 9.º Otra habanera.
- 10.º Batalla de Peracams.

7. Conclusions

Una de les claus per a entendre la música del segle XIX són els espais on es van desenvolupar les actuacions musicals. El procés desamortitzador i l'ascens de la burgesia van provocar la desaparició dels espais on la majoria de músics exercien la seua professió. Així, la ciutat de Castelló, immersa en les transformacions socioeconòmiques per eixir de l'Antic Règim, també va patir canvis en la vessant cultural i musical.

Pel que fa als llocs on es desenvolupaven les actuacions musicals, la població va comprendre des del començament la necessitat de disposar d'un teatre digne que cobri les necessitats culturals i de socialització de l'emergent burgesia castellonenca. Tanmateix, Castelló de la Plana no disposarà d'un teatre en condicions fins a l'any 1894 i el que havia de ser l'espai musical més important de la ciutat no era més que un edifici precari i insuficient.

Igual que passava en altres ciutats d'Espanya, a més del teatre, Castelló comptarà també amb uns espais molt importants: les societats instructorecreatives. Aquestes societats adquiriran un gran protagonisme ja que en molts casos eren les que complementaven l'escassa oferta del teatre públic.

Pel que fa a la música de saló, tot i la dificultat de trobar fonts en aquest sentit, tenim constància de la realització d'alguns concerts en cases privades. En aquest cas, interpretar i escoltar música era una de les activitats lúdiques que es realitzaven a primeres hores de la nit per part de la burgesia local.

Un altre dels espais públics que van dur a terme una activitat musical a la ciutat van ser els cafès. Cal remarcar la importància d'aquests locals ja que era un dels pocs on les classes menys benestants podien tindre accés a la música.

Finalment, ens trobem amb el passeig, que a més d'una activitat social era també un lloc físic on les diferents bandes de música militar o civils interpretaven concerts amb la funció d'amenitzar aquest esdeveniment social.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, J. (2011): *El nacimiento de la sociedad burguesa: Castellón, 1833-1843*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- ALONSO, C. (1997): *Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas*, dins ENCINA, M. i R. SOBRINO (dir.)(1997): *Sociedades Musicales en España*, Madrid, Fundación Autor.
- AVIÑOÀ, X. (2000): «II Àmbit de creació i consum», dins AVIÑOÀ, X. (dir.)(2006): *Història de la música catalana, valenciana i balear: III Del Romanticisme al Nacionalisme*, Barcelona, Edicions 62.
- CARRERAS, R. (1920): «Crónicas y recuerdos del Castellón ochocentista», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura I*, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura.
- CASARES, E. (1995): «La Música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», dins CASARES, E. i C. ALONSO (1995): *La música española en el siglo XIX*, Gijón, Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, Universidad de Oviedo.
- CHUST, M. (1998): «La época contemporánea. La ciudad de Castellón durante el siglo XIX », dins ORTELLS, V. (dir.)(1998): *La ciudad de Castellón de la Plana*, Castelló de la Plana, Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana.
- FERRER, I. (2012): «Passejos, pistes i plaques: els balls a l'Horta Sud durant el primer franquisme», *Quadrium*, 3, 2012, <http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero3_indice.html>.
- MUNDINA, B. (1873): *Historia, Geografía y Estadística de la provincia de Castellón*, Castelló de la Plana, Imprenta Rovira Hermanos.
- OLUCHA, F. (1986): «Unas notas sobre el Teatro Principal de Castellón», Castelló de la Plana, Estudis Castellonencs.
- ORTELLS, V. (1999): «Geografía comarcal», dins GIMENO SANFELIU, M.J. (dir.)(1999): *La provincia de Castellón*, Castelló, Diputació de Castelló.
- PLANTINGA, L. (1992): *La música romántica*, Madrid, Akal.
- RUIZ DE LIORY, J. (1903): *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y crítico*, València, Establecimiento Tipográfico Doménech.
- SOLÀ-MORALES, I. (1984): «L'arquitectura teatral» dins *Arquitectura Teatral en España*, Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU.
- VIDAL, E. (dir.)(1996): *Guia d'arquitectura*, Castelló, Servei de publicacions de la Diputació de Castelló.
- VIDAL, A. i V. TORRENT (2006): «Sociedades Musicales», dins CASARES, E. (dir.)(2006): *Diccionario de la música valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales.

HEMEROTECA ARXIU MUNICIPAL DE CASTELLÓ

Alborada, La
Hermano Bartolo, El
Centinela, El
Centinela Federal, El
Crónica de Castellón, La
Diario de Castellón
Eco de Castellón, El
Faro, El
Revista Castellonense
Revista Castellonense, La
Voz, La
Voz del Pueblo, La

BIONOTA**Ramon Canut Rebull**

Llicenciat en Història i Ciència de la Música per la Universitat Autònoma de Barcelona i Professor Superior de Saxofon. Funcionari de carrera del cos de Professors de Secundària, especialitat de Música. Diploma d'Estudis Avançats, actualment realitza la tesi doctoral sobre la vida musical castellenca en la segona meitat del segle XIX. Ha publicat els articles: *La difusión de la música escénica en Castellón de Plana (1850-1880)*; *La importancia de las sociedades instructorecreativas* (Congrés Internacional Ruperto Chapí); *El fonògraf en València: 1898-1902 (Quadrivium)*; *Al Tall i la renovació de la música tradicional valenciana* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Ha participat com a ponent en les Jornades sobre el Patrimoni Immaterial Valencià (Universitat Jaume I), Al Tall, 35 anys. Música valenciana i mediterrània de base tradicional (Universitat d'Alacant) i en les VIII Jornades de Musicologia (Associació Valenciana de Musicologia).

El moviment coral a la província de Castelló

ARANTXA MARTÍNEZ GAVARA (arantxamg76@gmail.com)
Cor de la Generalitat Valenciana

1. Introducció

L'home, com a espècie social que és, ha sentit sempre, des dels temps de la prehistòria, la necessitat de cantar en grup. Fa molts segles que el cant col·lectiu existeix, associat tant a actes profans com religiosos, i en aquest sentit es pot considerar una de les primeres manifestacions socials. Les reunions corals tenien lloc ja a l'antiga Grècia, no eren com les coneixem hui en dia però sí s'entenien com a mitjà d'expressió i es donaven amb un propòsit social.

També les agrupacions corals modernes tal com les coneixem cometen aquesta necessitat social de cantar col·lectivament. En principi, al seu naixement, de caràcter civil amb uns propòsits més concrets i que amb el temps s'han diversificat sobretot en forma i naturalesa, també amb unes finalitats diferents. Això sí, sense perdre l'essència socialitzant que les ha caracteritzat des de sempre.

No en tots els nuclis demogràfics i socials ha experimentat el cant coral la mateixa projecció i divulgació. En el cas que ens ocupa, el de la província de Castelló, no ha tingut aquest moviment l'estímul ni el pes social que ha tingut, per exemple, a Catalunya o el País Basc. Però, poc a poc, aquest tipus d'expressió artística ha anat calant en els membres d'aquestes comunitats fins a ser un acte social ben important.

2. Origen del moviment coral

Al llarg dels segles la música religiosa a Europa ha afavorit, d'una manera o d'una altra, el desenvolupament de la pràctica coral. Amb el naixement de nous valors socials i culturals es crea també un nou concepte per a la pràctica coral a Europa. A principis del segle XIX, primer a Anglaterra amb agrupacions de veus masculines i després a Europa central, ja van sorgir les primeres agrupacions corals de caràcter no professional i profà al compàs dels nous moviments democràtics i liberals, l'associacionisme, els moviments obrers i la revolució industrial.

Aquest moviment coral d'aficionats es propaga ràpidament per tot Europa. Cobra especial importància a França amb el mètode d'aprenentatge de solfeig a través del cant coral introduït per Bocquillon-Wilhem, que al 1833 va fundar un cor obrer d'aficionats amb components només masculins anomenat *Orphéon*. Aquest tipus d'agrupació es propagarà ràpidament per tota França i també als països veïns. A l'Estat Espanyol tindrà el seu reflex ja a la segona meitat del segle XIX i cobrarà especial importància a Catalunya.

A la primera meitat del segle XIX es produeix a l'Estat Espanyol un èxode de les zones rurals a les ciutats degut als canvis que la industrialització provoca en la societat. Aquestes transformacions no només afecten als processos de producció sinó també a les formes de

vida. La Revolució Industrial va derivar en unes condicions de vida i laborals deplorables per als obrers. S'inicien mobilitzacions obreres en defensa de millores laborals i polítiques. L'educació entre la classe obrera era pràcticament nul·la i la taxa d'analfabetisme molt elevada. En aquest context històric és en el que naixen i es propaguen les primeres societats corals.

La figura de Josep Anselm Clavé¹ també naix i creix enmig de totes aquestes circumstàncies socials. A Barcelona els llocs d'oci per a les classes populars eren cafès i tavernes on acudien després de les llarguíssimes jornades laborals. Allí s'interpretaven cançons considerades immorals i de mal gust per part de les classes socials més benestants. Clavé compartia la baixa estima i el menyspreu que tenien aquestes cançons i considerava que aquesta situació anava lligada a la precària situació en la que es trobava la classe obrera. Va pensar que era necessari canviar aquesta situació i ell mateix escriu a *El Metrónomo*² al 1863 (Poblet, 1973: 11):

Aleshores vaig girar els ulls al meu voltant i vaig preguntar-me quins entreteniments s'oferien a l'obrer en les hores de descans, i es presentà a la meua vista l'espectacle repugnant del cafetins, catau de dones de bordell i de dropos, que amb l'esquer de les cançons lascives atreïen els incauts a la degeneració i a la misèria. Vaig fixar-me en aquells cants tan en voga entre el poble, i de moment em semblà impossible reformar tot allò corromput. Però la fe i la perseverança inseparables de totes les accions de la meua vida van donar-me el triomf, momentani si voleu, però d'una immensa transcendència per als meus projectes ulteriors.

La seua idea era millorar les condicions de vida de la classe treballadora, així com la formació cultural, mitjançant la música i més concretament la pràctica coral, sempre amb un esperit de reivindicació social. Així es va crear la primera societat coral de l'Estat Espanyol.³

Al 1845 Clavé i un grup de joves formen una rondalla, *L'Aurora*, que serà el ferment de la societat coral *La Fraternitat*⁴ fundada el 2 de Febrer de 1850 (Carbonell, 1994: 70; Carbonell, 1999a: 28; Gargallo, 2007: 17; Guansé, 1966: 31; Nagore, 1999: 23; Poblet, 1973: 75; Soriano, 1865: 34; Trenc, 1994: 81). Al 1857 *La Fraternitat* canvia el seu nom pel de *Sociedad Coral de Euterpe* (Carbonell, 1994: 72; Gargallo, 2007: 17; Guansé, 1966: 57; Nagore, 1999: 24; Poblet, 1973: 121; Trenc, 1994: 83). Un dels biògrafs de Clavé, Domènec

¹ Josep Anselm Clavé i Camps naix el 21 d'abril de 1824 a la Plaça de Medinaceli, barri de la Mercè. És fill d'un magatzemista de fustes i té dos germans, Francesc i Antoni. Sa mare, Agnès Camps i Camps era una persona culta que tocava el clavecí i dominava el francès.

² Setmanari publicat durant els anys 1863-1864 per l'*Asociación Euterpense*, primera entitat federativa que reunia a les societats corals claverianes, fundada el 1860 i presidida pel mateix Clavé. Aquest setmanari era el portaveu de l'*Asociación Euterpense* i de totes les societats corals associades. Clavé ja va iniciar la publicació, el 15 de maig de 1859, d'una revista setmanal de quatre pàgines que s'anomenava *El Eco de Euterpe* abans de la fundació d'*El Metrónomo* que va tindre molt curta durada, des de gener de 1863 fins a desembre del mateix any.

³ Al 1863 es va produir un dur enfrontament entre Josep Anselm Clavé i els germans Tolosa respecte a quina va ser realment la primera agrupació coral de tot l'Estat Espanyol. Clavé va fundar la societat coral *La Fraternitat* al 1850. Joan i Pere Tolosa van crear al 1853 l'*Orfeón Barcelonés* seguint els mètodes de Wilhem.

⁴ *La Fraternidad* és la primera societat coral obrera de l'Estat Espanyol a imitació de les ja existents a la resta d'Europa. Hem de tindre en compte que ja existien formacions religioses i vinculades al teatre de caire professional.

Guansé, a «Josep Anselm Clavé: apòstol, agitador i artista» (Guansé, 1966: 30) ens explica les intencions de Clavé:

El contacte amb els minyons de “L’Aurora”, l’experiència que realitzava amb ells, van fer comprendre aviat a Clavé tot el que podria ésser fet per millorar la condició moral, i àdhuc material, dels treballadors si empenia aquella obra més en gran, i es va prometre a ell mateix de consagrar-hi la vida.

3. Implantació del moviment coral i expansió a la província de Castelló (1850-1870)

Dins d’aquest període podem diferenciar dues etapes, una que coincideix amb la primera dècada i que anomenem d’implantació i una altra durant la segona dècada que seria de difusió.

La Fraternitat serà la primera societat coral obrera de tot l’Estat Espanyol; debuta el 14 d’agost de 1850 al carrer Sant Miquel de la Barceloneta. En aquesta societat el cant coral i la música eren més bé un mitjà; la finalitat i la intenció amb la que Clavé va fundar *La Fraternitat* era sense dubte una altra, la instrucció i l’educació moral dels obrers per tal de dignificar les condicions en les que vivien. El musicòleg Mariano Soriano Fuertes escriu sobre la figura de Clavé (amb qui mantenia una forta amistat) a *Memoria sobre las sociedades corales en España* (Soriano, 1865). En aquesta obra remarca els aspectes socials i organitzatius de les societats i incideix en la importància de la pràctica del cant coral com a forma de lleure i cultura (Soriano, 1865: 41):

Las sociedades corales son útiles al desarrollo civilizador de los pueblos, y las deseo para mi patria. En Clavé encuentro genio, entusiasmo y honradez, y con honradez y entusiasmo le he defendido y le defiendo. Si criticado soy, la crítica no me asusta cuando mi conciencia está tranquila, y los resultados favorables al objeto civilizador y bueno que defiendo, son la causa de tan envidiable tranquilidad.

Al 1857, després d’una sèrie d’incidents, *La Fraternitat* es transforma en la *Sociedad Coral de Euterpe*. La forta incidència social de les entitats claverianes va fer que es propagaren ràpidament més enllà de la ciutat de Barcelona. Clavé estava en contacte amb totes elles i aquestes, malgrat que es negava a fer política dins els seus cors; a més de cantar les seues lletres i la seua música, seguien també els seus ensenyaments morals: «El que ell pretenia com a suprem ideal era ben senzill: fer que l’estament treballador prengués consciència de la dignitat i noblesa del treball i que no prosseguís privat dels beneficis de la civilització i de la cultura» (Guansé, 1966: 58)

Però van existir altres fenòmens corals contemporanis a aquest i totalment independents.

Paral·lelament al moviment creat i organitzat per Clavé es va oposar el dels germans Joan i Pere Tolosa⁵ que van fundar al 1853 l’*Orfeón Barcelonés* seguint el mètode Wilhem.

⁵ Joan Tolosa naix a Barcelona al 1818. Després d’estudiar solfeig i violí a la seua ciutat natal va marxar a Marsella i a París on va estudiar harmonia i contrapunt.

Al 1863 es va produir una forta polèmica entre Clavé i els germans Tolosa sobre qui va ser el primer a introduir el cant coral a Barcelona, ja que tots dos s'atribuïen el mèrit d'haver fundat la primera entitat coral de la Península. Darrere d'aquesta lluita trobem amagat un enfrontament estètic i ideològic. Mentre per a Clavé allò fonamental era l'aspecte social i humanitari de l'acció, o siga, la funció educativa i moralitzant del cant coral on el resultat musical i tècnic es convertien en secundaris, per als germans Tolosa era totalment el contrari amb una concepció més tècnica i professional en la que primaven els resultats artístics.

Entre 1860 i 1870 la xifra d'entitats corals a Catalunya es dispara i comença a expandir-se cap a altres indrets geogràfics. Es possible que en alguns llocs de l'Estat l'origen del moviment coral haja estat independent del català.

A diferència de Catalunya on molts dels cors ja s'havien format en la dècada anterior, al País Valencià és en aquest període on van aparèixer els primers cors i orfeons. Al 1864 l'*Asociación Euterpense* de cors de Clavé estava formada per 85 societats corals, totes elles catalanes menys dues: una a Saragossa i una altra a Vinaròs, la *Sociedad Coral El Maestrazgo*, la primera societat coral del País Valencià fundada el 22 de setembre de 1862 (Soriano, 1865: 93).

La polèmica Tolosa-Clavé es va projectar en certa manera a terres valencianes amb la creació d'*El Maestrazgo* a Vinaròs (seguidora dels postulats de Clavé) i l'*Orfeón Valenciano* a València (que seguia el model de l'*Orfeón Barcelonés* i el mètode Wilhem), el mateix any (Carbonell, 2000a: 182).

4. Crisi (1870-1890)

El moviment coral espanyol experimenta una recessió a partir de 1865, justificada per la inestabilitat política i econòmica. Fins al 1875 la creació de societats corals és quasi inexistent. Malgrat les dificultats, Ernesto Villar Miralles va fundar al 1882 a Vinaròs un cor de 40 veus. Al llarg de la dècada de 1880 ens trobem amb una recuperació que va culminar en una etapa de total esplendor a la dècada dels 90.

Al 1873, dues setmanes després de la proclamació de la República, el nou règim va designar Clavé Governador Civil de Castelló de la Plana, càrrec que va exercir prop de cinc mesos. A l'Arxiu de la Diputació de Castelló a la *Gaceta de Madrid* es troba el nomenament del càrrec: «El Gobierno de la República ha tenido a bien nombrar Gobernador civil de la provincia de Castellón a D. José Anselmo Clavé. Madrid veinticinco de Febrero de mil ochocientos setenta y tres». Firma el president del Govern executiu Estanislau Figueres.⁶

Sabem que Clavé va escriure en aquesta ciutat la seua última composició coral, *Goigs i planys*, possiblement la seua obra mestra. Des del començament de la República, Clavé va caure greument malalt i va morir el 24 de febrer de 1874 (Vinyes, 1999: 54). El seu pas per Castelló podria haver anat lligat a alguna activitat coral però no va ser així.

Malgrat la poca activitat coral, pràcticament nul·la, d'aquest període es va crear un cor a Vinaròs. Ernesto Villar Miralles (1852-1916) (Adam, 2003: 832) el va fundar i dirigir, a més de la Banda i una orquestra, de 1882 a 1887. Aquest cor, de 40 veus, va fer una actuació a Vinaròs al 1884 (Albiol, 2006: 17).

⁶ *Gaceta de Madrid*, [Madrid], any ccxii, tom 1, n. 58 (27/02/1873), 675.

5. Consolidació (1890-1900)

L'associacionisme, i en part el moviment coral, està vinculat en gran mesura a la societat industrial. A diferència d'alguns països europeus, a l'Estat Espanyol la industrialització i el capitalisme no seran una realitat fins ben entrat el segle xx. Només alguns territoris, com és el cas de Catalunya, van experimentar aquests canvis en la societat i la economia. Però a finals del segle XIX Espanya era encara una societat predominantment agrària i aquest era també el cas de la província de Castelló.

Entre 1890 i 1900 trobem un període de consolidació: a nivell nacional es produeix una autèntica eclosió del moviment coral, sobretot a les zones on el nacionalisme-regionalisme i el moviment obrer tenien més força; podríem estar parlant d'una edat d'or del coralisme (Nagore, 1999: 26).

Després d'un període de decadència de les societats claverianes a la mort del mateix, es va experimentar al 1890 un nou ressorgiment amb els mateixos valors i sentiments però amb un canvi en quant a la qüestió artística que començava a prendre més valor. A València va començar a valorar-se la figura de Clavé en contraposició a la de Tolosa i es va fundar l'*Asociación de Coros de Clavé*. Encara que més tard, al 1896, es crearia, en oposició a la institució claveriana, l'*Asociación coral de la Región Valenciana* (Galbis, 2006: 254-255)

Al 1895 existien, a la província de Castelló, associacions corals a Castelló, Sogorb i, per suposat, a Vinaròs. Uns anys després, debutava l'*Orfeón Republicano*, també de Vinaròs. En trobem aquesta mostra a *Boletín Musical*:⁷

Hace ya más de dos años que en las columnas de este periódico, empezamos la propaganda de nuestros ideales y aspiraciones en pró de la institución coral de la región valenciana, [...]

Durante este transcurso de tiempo, han quedado definitivamente constituídos los orfeones de Valencia, Requena, Buñol, Segorbe, Castellón, Vinaroz, [...]⁸

Concretament al 1899, debutava a Vinaròs, al Festival musical de la plaça de bous, l'*Orfeón Republicano*.⁹ Aquesta agrupació pertanyia al *Centro Instructivo Republicano* que s'havia fundat recentment i en el saló d'actes del qual va actuar aquest orfeó a les fires de 1901.

6. Des de l'inici del segle xx al final de la dictadura (1900-1975)

Amb el canvi de segle les associacions corals es van diversificar tant en la composició (es crearen més cors mixtos) com en el repertori, la tendència política, religiosa, popular, ... (Nagore, 1999: 28). El moviment coral del que hem parlat va ser molt important pel moment en el que es va instaurar i pel caràcter associatiu, socialitzant i educador, a més de musical. Però aquest tipus d'agrupacions no van ser ni molt menys les més nombroses. A Castelló va predominar l'activitat coral de caire religiós per damunt de les agrupacions civils.

⁷ *Boletín Musical* és una revista valenciana que va començar a publicar-se al 1992. La podem considerar una font important per a conèixer l'activitat coral durant aquest període.

⁸ *Boletín Musical*, [València], n. 62 (30/07/1895), 473.

⁹ *Diario de Castellón: Periódico político, de noticias y anuncios*, [Castelló], (10/06/1899); (28/06/1899).

Cal destacar la figura de Vicent Ripollés,¹⁰ un dels pilars més forts al nostre país de la reforma del *Motu Proprio*, signat per Pius X al 1903. Són una sèrie de normes sobre les que s'hauria de regir la Música Litúrgica atesos els abusos i excessos que, segons l'Església, es venien cometent en les misses i litúrgies. Aquesta reforma va influenciar d'alguna manera l'activitat coral senyalant, entre altres coses, la preferència del cant gregorià i la polifonia clàssica, i sobretot va promoure la creació de les anomenades *Scholae Cantorum*.

Al 1904 l'entitat de la província *La Unión de la Almunia* es va sumar a l'Associació Euterpense de Cors de Clavé (Aviñoa, 2000: 182). De tota la província de Castelló, potser Vinaròs ha estat la ciutat més activa en quant al cant coral es refereix. No només ha aportat diverses agrupacions corals sinó que ha promogut concerts i actes oficials en els que la música en general i, en concret, la coral han intervingut com a part important i necessària. Al 1928 fa el seu debut, de nou a Vinaròs, la *Massa Coral del Centre Instructiu Republicà* formada per unes 40 veus, totes elles masculines (Albiol, 2006: 17).

Durant els anys que va durar la Guerra Civil l'activitat coral a tot el país va quedar paralitzada; només finalitzada aquesta es tornarà a organitzar però d'una manera lenta i progressiva i amb característiques ben diferents. Després de la guerra, ja en la dictadura, algunes societats es van decantar per reprendre i cultivar un repertori com el de la sarsuela. També la influència i el poder que, en tots els aspectes, va adquirir l'Església Catòlica i els nous valors del franquisme van marcar la reorganització d'alguns cors i la creació d'altres de nous. Així doncs, es va fomentar la fundació de cors parroquials i molts d'ells ja existents van passar a dependre d'institucions com ara la *Sección Femenina* o l' *Obra Sindical Educación y Descanso* (Tomás, 1992: 452).

El primer cor fundat després de la Guerra Civil va ser la *Schola Cantorum* de Castelló de la Plana en 1939 (Tomás, 1992: 452). Aquesta es va convertir en la coral religiosa més important de tota la província ja que abastava un ampli repertori de polifonia clàssica i de misses. Aquesta formació va iniciar al 1979 un segon període i es va decidir a incloure veus femenines i a abordar un repertori de caràcter profà, amb una especial dedicació a la música popular (Galbis, 2006: 257).

A partir dels anys 50 es va experimentar, a tot el territori nacional, un creixement de l'activitat coral que s'incrementaria a partir de la dècada dels 70. Aquest despertar coral es va experimentar amb un cert retard al País Valencià on es va iniciar a partir dels anys 60.

Una de les agrupacions més estables i actives de la província de Castelló ha sigut la *Coral Polifònica Benicarlanda* fundada al 1951 a Benicarló. Aquesta agrupació ha assolit un gran prestigi i reconeixement. Actualment està formada per unes 55 veus mixtes i compta amb dues seccions, una juvenil: la *Coral Kylix*; i una altra infantil: la *Coral Petiquillo*.¹¹

La localitat de La Vall d'Uixó és un exemple de tradició musical, no només referit a les bandes de música, també en relació al cant coral. Bona mostra d'això és que al 1955 va ser fundat l'*Ateneu Musical Schola Cantorum* per En Miguel Arnau Abad. Amb un grup de joves va formar un cor de veus masculines que en principi estaria vinculat a la Parròquia de Nostra Senyora de l'Assumpció. La intenció inicial del seu fundador era la labor humanitària mitjançant la música, a l'estil de les agrupacions claverianes. En

¹⁰ Nascut a Castelló el 20 de novembre de 1867 i mort a Rocafort el 19 de març de 1943.

¹¹ Programa del Concert de Sant Jordi, Barcelona, Palau de la Música Catalana (22/04/2007).

l'actualitat aquesta entitat compta amb una Escola de Música, una Banda Simfònica, una Banda Juvenil, un Cor Polifònic, una Orquestra i un Quadre Artístic.¹²

A la mateixa població es va fundar, al 1957, el *Cor Parroquial del Sant Àngel Custodi*, format dins la parròquia que porta el mateix nom. A diferència de l'anterior entitat, que en l'actualitat està totalment desvinculada de la parròquia, aquesta continua lligada a aquella, al si de la qual es va crear.

7. Des de la transició democràtica fins a l'actualitat (1975-2012)

A partir de 1975 l'ambient d'apertura social que propiciava la democràcia va impregnar també el moviment coral. Hi ha una tendència generalitzada als cors de veus mixtes. Destaca també la varietat de tipus d'agrupacions que apareixen en aquest temps: cors parroquials, escolanies, scholae cantorum, cors de cambra, polifònics, universitaris, populars i inclús alguns que aborden repertoris simfònic-corals. El creixent grau de mobilitat i comunicació ha afavorit també la participació dels cors en concerts, concursos, festivals, etc., a nivell nacional i internacional (Nagore, 1999: 29).

A la província de Castelló ha sigut en aquesta última etapa on l'activitat coral ha crescut i s'ha desenvolupat de manera més intensa. La quantitat de cors que s'han arribat a crear és molt més significativa que als altres períodes. L'activitat coral ja no és exclusiva dels nuclis urbans més grans i importants, sinó que s'ha anat estenent a les poblacions més menudes en les que sí podem afirmar que l'església ha jugat un paper fonamental. Com ja hem dit, a la província de Castelló han predominat les agrupacions corals de tipus religiós i, llevat de poblacions xicotetes on possiblement la densitat demogràfica és prou baixa, en moltes localitats existeix al menys un cor vinculat a una parròquia.

És destacable la intensitat de l'activitat coral a determinades poblacions. A Castelló de la Plana, per ser la capital i la ciutat més important de la província, és on es concentren en aquest període la major part de les agrupacions i algunes de les més significatives. Mereixen especial menció nuclis com ara Borriana, Benicarló, Vinaròs i La Vall d'Uixó on, a més de comptar amb notables entitats corals, hi han sorgit escoles corals i agrupacions de caire infantil i juvenil molt dinàmiques i implicades en la funció social i educativa del cant coral.

En els últims anys hem apreciat la tendència a formar cors de cambra. Aquest fenomen s'ha produït amb més èmfasi a les comarques de La Plana Alta i La Plana Baixa, amb components joves i, sense ser professionals, amb coneixements musicals que proporcionen més qualitat i la possibilitat d'abordar un repertori més difícil i amb uns resultats considerablement més notables.

8. Agrupacions més importants de la província de Castelló en l'actualitat

Coral Polifònica Benicarlanda

La Coral Polifònica Benicarlanda és, de les agrupacions corals actuals, la més antiga i una de les més importants. Es va fundar al 1951 i el seu primer director va ser Pedro Mercader, un tenor del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. És una coral mixta

¹² <<http://www.lascholacantorum.org/?q=node/23>>, [data de consulta: 11 d'agost de 2008]

i en l'actualitat compta amb unes 55 veus. Abasta un repertori extens que va des de la polifonia religiosa a cors d'òpera i sarsuela, passant per música popular valenciana i estrangera. Pertany a la Federació Catalana d'Entitats Corals i a la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana. Aquesta agrupació compta amb una secció Juvenil Coral Kylix dirigida per Clara Ruíz i una secció Infantil Coral Petiquillo dirigida per Sònia Ferrer.

Cor Polifònic de l'Ateneu Musical Schola Cantorum

Aquest cor comença la seua trajectòria en 1955, fundat per Miguel Arnau Abad i animat per mossèn Francisco Ballester i mossèn José Herrero. En principi es tractava d'un cor masculí vinculat a la Parròquia de Nostra Senyora de l'Assumpció. Al 1967 va deixar de ser un cor parroquial i es va deslligar de la Parròquia de l'Assumpció per a crear la societat que coneixem avui en dia, l'Ateneu Musical Schola Cantorum, a l'empar de la Llei d'Associacions Civils de l'any 1965. En l'actualitat el cor s'ha convertit en polifònic i és una secció més dins el que seria la societat musical, ja que conviu amb una Banda Simfònica, una Banda Juvenil, una Orquestra i un Quadre Artístic. En aquests moments la societat coral no està federada.

Coral Vicent Ripollés

Aquesta societat coral és possiblement l'agrupació més reconeguda de tota la província de Castelló. Va ser fundada a l'octubre de 1978 pel seu director Juan Ramón Herrero (1933-1997), un dels músics més importants de Castelló en la segona meitat del segle xx, amb el nom Coral Polifònica Castellonense. Poc després va passar a nomenar-se com ho fa en l'actualitat. La Coral Vicent Ripollés és polifònica i el nombre de membres actual és aproximadament de 50 cantaires. Pertany també a la Federació Catalana d'Entitats Corals i a la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Coral Borriolenca

La Coral Borriolenca va ser fundada al 1979 i el seu director és, des dels seus inicis, Henri Bouché Peris. És una coral polifònica molt vinculada a la vida de la localitat. Segons les dades de les que disposem, no està federada.

Coral Sant Jaume

Aquesta coral naix l'any 1980. El seu director actual és Alfredo Sanz que està al front de la formació des de 1995. Està formada per unes 35 veus mixtes i el seu repertori inclou obres de diversos tipus i estils, religioses, populars, simfòniques..., però és en la interpretació d'obres d'autors contemporanis on es troben més còmodes. És membre de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Coral García Julbe

La Coral García Julbe, igual que l'anterior formació, es va fundar l'any 1980. A l'inici del seu recorregut aquesta formació s'anomenava Coral Vinarosense, però en un homenatge al músic vinarocenc Vicent Garcia Julbe (1903-1997), el 10 de març de 1984, en què va

participar també la Coral Vicent Ripollés, va canviar el seu nom pel de l'homenatjat (Ripollés, 2004: 73-74), que és el nom amb el qual es coneix en l'actualitat. Aquesta agrupació, igual que algunes altres de la província, també pertany a la Federació Catalana d'Entitats Corals i a la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Coral Borrianenca

Aquesta formació va fer la seua presentació en públic l'any 1984 sota la direcció de José Ramón Calpe. És un cor de veus mixtes i actualment està format per uns 22 components. Ha cultivat tots els estils musicals i en el seu repertori inclou algunes de les obres simfònic-corals més destacades de la història de la música. Forma part de la Federació Catalana d'Entitats Corals.

Coral Polifònica de Peníscola

Aquesta agrupació coral del Baix Maestrat naix al 1986 sota el nom d'Agrupació Coral Tremenda Cantata. Va ser fundada per mossèn Laureano Gil i el músic i director establert a Peníscola Vittorio Cacciattori. Al 2005 canvia el seu nom pel que té en l'actualitat, Coral Polifònica de Peníscola. És una agrupació coral mixta i els tipus d'actuacions i el repertori són molt diversos. Segons les dades de les que disposem, no està federada.

Orfeó Vinarossenc

L'Orfeó Vinarossenc es va fundar l'any 1988. És també una agrupació coral amateur de veus mixtes com la majoria de les que trobem al llarg de la nostra geografia. Participa de manera activa en la vida de la ciutat de Vinaròs col·laborant en actes oficials, festes, festivals, etc. Habitualment també realitza intercanvis amb altres cors de la comarca i de Catalunya. Aquesta agrupació també forma part de la Federació Catalana d'Entitats Corals i de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Orfeó Universitari Jaume I

L'Orfeó Universitari Jaume I fa el seu debut el 29 de maig de 1992 en l'acte de clausura de l'any acadèmic. Des dels seus inicis ha estat dirigit per José Luis Palacios, Telmo Campos, Oscar Ventura, i actualment per Toni Planelles. És un cor mixt format per uns 40 cantaires, membres de la comunitat universitària. El repertori que interpreten va des de la música antiga a la contemporània, incloent peces de música popular moderna. Concedeixen especial importància a la música escrita en valencià i als autors valencians com la de la castellanenca Matilde Salvador. És també membre de la Federació Catalana d'Entitats Corals i de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Coral Juan Ramón Herrero

Aquesta formació és probablement de les més joves de la ciutat de Castelló ja que la fundació data d'abril de 2000 i el començament de la seua trajectòria és octubre del mateix any. El seu director és Ricardo Macho Besé. És una coral formada per unes 30 veus mixtes que ha aconseguit en poc de temps abordar un repertori variat que comprèn des de la música antiga a la polifonia del segle xx. Pertany, com altres entitats, a la Federació Catalana d'Entitats Corals i a la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

9. Conclusió

Tothom pot pensar que el moviment coral a la província de Castelló hauria d'haver gaudit d'una magnitud i un esplendor, si més no tan important com el de Catalunya, sí similar en dimensions donada la proximitat geogràfica i la ràpida influència que van tindre les societats claverianes a Vinaròs a través de la *Sociedad Coral El Maestrazgo*. Però podem veure per les dades de les que disposem que no ha sigut així. Sí que és veritat que al llarg del anys aquest moviment s'ha anat consolidant poc a poc a la província i que Clavé i les seues societats han sigut decisives.

Podem atribuir aquest fenomen a que la societat de la província de Castelló és predominantment agrícola i que, com hem vist, el moviment coral ve lligat a la revolució industrial. Bàsicament les agrupacions corals, inclús la majoria de les que trobem actualment, es concentren en nuclis de població més nombrosos. Que la província de Castelló, sobretot a l'interior, es tracte d'una societat preeminentment rural i de baixa densitat demogràfica ens fa pensar en les causes de que el que va començar a Vinaròs al 1862 no haja tingut la repercussió suposada.

Segurament aquesta situació, ajudada per l'existència de les bandes de música, que sí han fet una funció d'estructuració social i moral de les distintes comunitats, ha fet que el moviment coral no haja sigut com cabria esperar.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM FERRERO, B. (2003): *1000 Músicos Valencianos*, València, Sounds of Glory.
- AGUILAR RÓDENAS, C. (1997): *Educació i Societat a Castelló al llarg de la II República*, Castelló, Diputació de Castelló.
- ALBIOL VIDAL, S. (2006): *La Banda "La Alianza" y la música en Vinaròs. Los primeros años de la Banda (1907-1929), en la época de la Restauración*, Vinaròs, Associació Cultural "Amics de Vinaròs".
- ARTÍS I BENACH, P. (1999): «La naixença de l'Orfeó Català», dins DD.AA.: *Clavé al cor: L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 59.
- AVIÑOÀ PÉREZ, X. (1999): «J. A. Clavé és mort», dins DD.AA.: *Clavé al cor: L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 58.
- (2000): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62.
- (2000): «El moviment coral», dins AVIÑOÀ PÉREZ, X.: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, vol. IV, 157-188.
- BADENES MASÓ, G. (1992): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alacant/València, Prensas Alicantina, Prensas Valenciana.
- BALBÁS Y CRUZ, J.A. (1892): *El Libro de la Provincia de Castellón*, Castello, Imp. de José Armengot.
- BORRÁS JARQUE, J.M. (1979): *Història de Vinaròs*, Vinaròs, Associació Amics de Vinaròs.
- CARBONELL I GUBERNA, J. (1994): «Los Coros de Clavé. Un ejemplo de música en Sociedad», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 20, 68-78.
- (1999): «La Fraternidad», dins DD.AA.: *Clavé al cor: L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 28.
- (1999): «Els grans festivals», dins DD.AA.: *Clavé al cor: L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 36.
- (2000): «El cant coral», dins AVIÑOÀ PÉREZ, X.: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, vol. III, 147-186.

- (2000): *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada.
- CASARES RODICIO, E. (1999): *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- (2006): *Diccionario de la música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales.
- DD.AA. (1999): *Clavé al cor: L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- GALBIS LÓPEZ, V. (1992): «La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX», dins BADENES MASÓ, G. i altres: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alacant/València, Prensa Alicantina, Prensa Valenciana, 241-260.
- (1999): «Pérez Gascón, Pascual», dins CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, 647-649.
- (2000): «El cant coral al País Valencià», dins AVIÑOÀ PÉREZ, X.: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, vol. v, 109-118.
- (2006): «Coros», dins CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, vol. i, 253-261.
- GARGALLO I DOMÍNGUEZ, J. (2007): «Josep Anselm Clavé, músic, poeta i sociòleg», *Cantem*, 17, 16-19.
- GÓMEZ ACEBES, A. (1994): «La Coral "El Maestrazgo" en el Festival de Clavé de 1864», *Vinaròs*, 24 de desembre, 43.
- GUANSÉ I SALESAS, D. (1966): *Josep Anselm Clavé: apòstol, agitador i artista*, Barcelona, Bruguera.
- MARTÍNEZ DE SAS, M.T. i P. PAGÉS I BLANCH (2000): *Diccionari biogràfic del moviment obrer als països catalans*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MESTRES I ONÓS, A. (1876): *Josep Anselm Clavé, sa vida i ses obres*, Barcelona, Est. Tip. Espasa Germans i Salvat.
- MUNDINA MILALLAVE, B. (1873): *Historia, Geografía y Estadística de la provincia de Castellón*, Castelló, Imp. de Rovira Hermanos.
- NAGORE FERRER, M. (1995): «La música coral en España en el s. XIX», dins CASARES RODICIO, E. i C. ALONSO GONZÁLEZ (eds.): *La música en España en el s. XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 425-462.
- (1998): «Aportaciones al estudio del movimiento coral en España», dins AVIÑOÀ PÉREZ, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 345-358.
- (1999): «Coros», dins CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 4, 22-35.
- (2001): «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 211-225.
- POBLET I GUARRO, J.M. (1973): *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*, Barcelona, Dopesa.
- RIPOLLÉS MANSILLA, A.F. (2004): *Vicent García Julbe. Estudi i catalogació de la seua obra*, Vinaròs, Ajuntament de Vinaròs.
- SORIANO FUERTES, M. (1865): *Memoria sobre las sociedades corales en España*, Barcelona, Imp. Narciso Ramírez.
- TOMÁS VERT, I. (1992): «El movimiento coral valenciano», dins BADENES MASÓ, G. i altres: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alacant/València, Prensa Alicantina, Prensa Valenciana, 451-460.
- TORRES MULAS, J. (1982): «El origen de los orfeones y sociedades corales en España», *Cuadernos de Música*, Madrid, any i, n. 2, oct., 79-91.
- TRENC BALLESTER, É. (1994): «La Renaixença et l'implantation du chant choral à Lérida», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 20, 79-93.
- VINYES, R. (1999): «El pensament polític de Clavé», dins DD.AA.: *Clavé al cor. L'home i l'època*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 54.

BIONOTA**Arantxa Martínez Gavara**

Ha finalitzat els Estudis Superiors de Piano i Música de Cambra amb la professora Marisa Blanes, així com el Superior de Cant amb la soprano Gloria Fabuel. També és Professora Superior de Solfeig, Teoria de la Música, Transposició i Acompanyament. Està en possessió del Diploma d'Estudis Avançats (DEA) del Programa de Doctorat en Música de la Universitat Politècnica de València i continua amb la tesi doctoral sobre el moviment coral a la província de Castelló a la Universitat Jaume I de Castelló sota la direcció d'Antoni Ripollés. És membre titular del Cor de la Generalitat Valenciana.

La música per a piano composta per autors castellanencs fins a 1936¹

ÓSCAR CAMPOS MICÓ (oscar.camposmico@hotmail.com)
Conservatori Professional de Castelló

1. El piano en el context musical castellanenc

La província de Castelló compta amb un interessant i nodrit repertori d'obres per a piano, compost per autors i autores autòctons. Del conjunt de peces pianístiques que formen el referit corpus, les escrites abans de la Guerra Civil de 1936 no han estat a penes difoses o interpretades en recitals públics, ni introduïdes en els programes oficials de conservatoris i escoles de música. Moltes d'aquestes obres reuneixen, no obstant això, una inqüestionable qualitat pianística i compositiva que demostren l'avançat nivell musical d'alguns dels autors i que, per això, mereixen un atent estudi.

Fins ara no mai s'havia abordat una anàlisi detallada de la música per a piano dels nostres autors que permetera visualitzar d'una manera clara l'evolució i la trajectòria dels diferents estils des de la implantació d'aquest instrument a la província de Castelló, a principis del segle XIX. Recentment, han estat publicades diverses biografies ben documentades sobre compositors castellanencs, majoritàriament del segle XX, que fan una referència tangencial a les seues obres pianístiques. Cal citar, en aquest sentit, els treballs publicats d'Emilio Santos Andrés, Rafael Monferrer Guardiola, Vicente Ros, els més recents de Daniel Gil Gimeno, Rosa Solbes i José Manuel Palacio Bover. També cal fer referència obligada a articles de revista escrits per Eduardo Ranch Fuster i per Carlos Pallarés Esclápez.

Entre les causes d'aquest notori desconeixement del repertori per a piano, el qual constitueix una part important de la cultura castellanenca, es troba, en principi, la inestabilitat política espanyola d'aquest període, que a la província de Castelló va desembocar en les Guerres Carlines, amb una forta repercussió en les comarques de l'interior. Després del triomf del liberalisme i convertida la capital de província en un dels baluards del republicanisme espanyol, tots aquells carlins, entre els quals es trobaven bons músics i compositors, es van exiliar a França o van trobar refugi en altres llocs de l'Estat. Una altra important causa de la falta de divulgació del referit repertori va ser l'absència d'un conservatori de música de caràcter oficial a la capital de la província que despertara l'interès i la consciència cap a la música d'àmbit local. Aquesta carència era deguda, principalment, a la relativa proximitat amb València, que posseïa un conservatori de música des de 1879 i amb estudis oficials des de 1911.

No obstant això, la ciutat de Castelló va comptar, des d'aproximadament la segona meitat del segle XIX i principis del XX, amb un creixent ventall d'activitats musicals que

¹ Traducció del Servei de Llengües i Terminologia (UJI).

va aportar a la capital un dinamisme poc comú, si es té en compte el caràcter rural propi d'una ciutat xicoteta, dedicada bàsicament a activitats agrícoles i artesanals. El moviment musical es va concretar bàsicament en la formació de bandes, com a conseqüència de la institucionalització de la música, així com en la constitució d'orquestrats, orfeons, grups de cambra i fins i tot companyies líriques que actuarien en actes de diversa índole, promoguts principalment pels teatres de la capital i província, els organismes polítics i religiosos, els casinos i les famílies d'alt poder adquisitiu. Es tractava de formacions constituïdes majoritàriament per músics no professionals, que fomentaven la música per plaer i afició, encara que també és cert que a la província de Castelló va nàixer un nombre gens menyspreable d'instrumentistes i compositors dedicats enterament a la música o amb estudis oficials.

Els músics que van desenvolupar la seua activitat a Castelló es van formar principalment en col·legis dirigits per preveres o en ordes religioses. No obstant això, el primer centre d'ensenyança musical castellanenca del qual tenim constància a través de la premsa no va partir d'iniciativa religiosa. A semblança de la veïna ciutat de València, que comptava amb acadèmies de música des de 1841 (Blasco, 1896: 62), a Castelló es va establir, en 1860, l'acadèmia de música *La Lira*, dirigida per Juan Bautista Ballester i Francisco González (*La Crònica de Castellón*, núm. 27, 28-3-1860). No hi ha noves notícies d'aquesta acadèmia després de 1860, encara que és molt probable que arribara a funcionar regularment, ja que en 1868 apareix anunciat en premsa un *Método de Solfeo*, escrit per Francisco González, un dels directors de l'esmentada acadèmia, possiblement per a l'ús en la mateixa (*Crònica castellanense*, 2, 21-3-1868). Hi ha indicis suficients per a pensar que el tal Francisco González no era un altre sinó Francisco González Chermá (*1832; †1896), el líder republicà, alcalde de Castelló des de 1868 i tres vegades diputat a Corts durant el Sexenni, director propietari i titular de la *Imprenta del Centinela Federal* (Viciano i Navarro, 1987: 73) i músic molt actiu dins i fora de la província durant la segona meitat del segle XIX. Va ser professor de violí i també compositor, sent un dels seus alumnes destacats Francisco Cantó Blasco, metge de l'Hospital General de València i des de 1866 íntim amic del guitarrista Francisco Tárrega Eixea (*1852; †1909) (*Arte y letras*, 19, 15-12-1915).

A més de la referida acadèmia *La Lira*, la ciutat de Castelló va comptar, en l'últim terç del segle XIX, amb l'acadèmia d'Eugenio Ruiz (Rius, 2002:17) i l'acadèmia de Juanito Bisbal (Tirado, 1995: 12), on s'estudiava música i també ball. Eugenio Ruiz va ser un altre dels músics d'un cert relleu en l'àmbit local. Era cec i tocava el piano al *Café de la Perla*, situat en aqueix moment en el carrer d'Enmig, si bé també va desenvolupar funcions d'organista a la mateixa ciutat cap a l'any 1883 (Traver, 1918: 52).

Del conjunt de col·legis de primera i segona ensenyança que englobava la ciutat de Castelló en la segona meitat del segle XIX, només s'hi estudiava música i particularment piano en els de caràcter privat, bé dirigits per religiosos o per particulars, en els quals aquestes matèries eren considerades d'adorn. Entre aquests va destacar el Colegio de la Purísima Concepción, de segona ensenyança, dirigit pel prevere Jaime Pachés Andreu i agregat a l'Institut Provincial i a l'*Associació de la felicitació sabatina a Maria Immaculada canònicament erigida en l'Església de Santa Clara* (*La Defensa*, 23, 8-7-1883). Jaime Pachés Andreu (*1829; †1897) va ser junt amb el seu germà Francisco Pachés Andreu, també prevere i mestre de capella de l'església de Santa Maria, un dels principals

professors i impulsors de la música en l'àmbit local. Va aconseguir dominar diversos instruments com el piano, l'harmòni, la guitarra i especialment el violí i, dotat també d'una excel·lent veu de tenor, cantava assíduament en les funcions religioses de l'església de Santa Clara. Ensenyava diverses matèries musicals al Colegio de la Purísima Concepción, secundat pel seu germà Francisco que impartia específicament classes de piano i violí (Traver, 1918: 58). Entre ambdós van formar la majoria de músics que van exercir com a tals des de finals del segle XIX i principis del XX a Castelló i província. Els preveres Jaime i Francisco Pachés es van fer càrrec igualment de les lliçons de música i de les formacions musicals dels centres assistencials, particularment de la Casa de Beneficència (*Revista de Castellón*, 12, 16-6-1882) i del Col·legi de l'Hospital (*Revista de Castellón*, 17, 1-10-1881) durant l'últim terç del segle XIX.

A Castelló, abundaven els col·legis on les classes de música, i particularment les de piano, estaven destinades a xiquetes i, en el cas dels religiosos, estaven dirigits per monges adherides a un determinat orde.² Aquests centres religiosos eren el Colegio de Nuestra Señora de la Consolación, on s'impartien classes de solfeig i música en general (*Diario de la Plana*, 138, 18-6-1898), i el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, dirigit per les Germanes Carmelites de la Caritat, on s'ensenyava música i cant i comptava, així mateix, amb un cor d'alumnes (*La verdad*, 134, 28-6-1891; *El liberal*, 605, 2-6-1894). En 1899 va començar a funcionar el Colegio de los Padres Escolapios, on les classes de música eren impartides pel mestre nacional i reverend Francisco Escoín Belenguer (*1885; †1954) (*Revista de Castellón*, 44, 31-12-1913). Els col·legis privats, dirigits per particulars, tots per a xiquetes, on es va impartir música des de finals del segle XIX van ser el Colegio de la Virgen del Lidón, on la professora Vicenta Cano impartia solfeig i piano (*La defensa*, 248, 15-11-1885), el col·legi de la senyora Vicenta Armengot y Vila, que tenia un cor d'alumnes (*La alborada*, 195, 21-3-1878; *Diario de Castellón*, 639, 4-6-1878), i el Col·legi de la senyora Vicenta Soriano (*La defensa*, 95, 27-3-1884).

Ja entrat el segle XX, va haver-hi a Castelló una progressiva proliferació de centres i acadèmies musicals que va culminar amb un període de màxima activitat, coincidint amb els anys de la Segona República. Aquest creixent interès per la música va ser degut, en part, a la influència i al reconeixement internacional de Francisco Tàrraga Eixea, qui es va deixar sentir en la vida musical local poc després de la seua mort en 1909. Prova d'això va ser la fundació, en 1916, de l'acadèmia anomenada *La Colonia Educativa* on s'impartien assignatures d'adorn com ara solfeig i piano (*Heraldo de Castellón*, 12862, 26-9-1931), sent el professor José García Gómez (*1898; †1958) el responsable d'aquesta última matèria (*La provincia nueva*, 1900, 27-9-1923). Aquest centre educatiu va arribar a ser considerat, en els anys trenta, com el més important de la província, tant pel nivell

² La Llei Moyano, de 1857, establia una educació i un currículum obligatòriament diferenciat per a xiquets i xiquetes amb el fi de proporcionar a la dona una educació moral perquè aprenguera a moure's fonamentalment en àmbits privats; aquesta educació tenia prioritat sobre la pròpia instrucció i va repercutir en el rol social femení fins ben entrat el segle XX. Més encara, l'educació de la dona es diferenciava segons fóra dirigida a les classes altes, mitjanes o baixes. Així, a les xiquetes de classe alta, a més de llegir i escriure, se les preparava per a cuinar, cosir, brodar i desenvolupaven aptituds complementàries en geografia, història, música i fins i tot en dibuix i francès. Les xiquetes de classe mitjana patien interessos enfrontats en intentar compaginar educació i la vida laboral i, en les classes més desfavorides, les dones conjuinaven l'activitat laboral pròpia amb el treball del marit fonamentalment (Aguilar, 1997: 504-505).

de preparació del professorat com per les àmplies instal·lacions que permetien impartir un gran nombre d'assignatures.

El Conservatori de Música de Castelló va ser inaugurat, en 1932, a la plaça de l'alcalde Forcada núm. 1, concretament, el 28 de setembre de 1932, en forma de patronat, presidit per José Salvador Ferrer,³ comerciant dedicat a l'exportació de la taronja, violinista i pare de la compositora Matilde Salvador i de la violinista Josefina Salvador. El claustre inicial de professors va estar format per Abel Mus, professor de violí i director del Conservatori; Vicente Tárrega —germà del compositor i guitarrista Francisco Tárrega—, professor de violí; Encarnación Mus, M. Concepció Año i Josefa Gimeno, professores de piano; Pascual Asencio i Manuel Mora, professors de solfeig i Vicente Asencio, professor d'harmonia, estàtica i història (Aguilar, 1997: 315). Les primeres audicions d'alumnes del Conservatori de Castelló van tindre lloc a finals de l'any 1932 i primers de 1933 i pràcticament es van limitar a les intervencions de les germanes Josefina i Matilde Salvador, els germans Miguel i Magdalena Llansola, Amparo Mas i Amparo García. Les audicions van consistir en interpretacions solistes o a quatre mans al piano, música de cambra de violí i violoncel amb piano i demostracions de solfeig (*República*, 448, 21-11-1932).

En 1933 va obrir les portes el Liceo Beethoven, una acadèmia de música que va plantejar una alternativa al Conservatori de Música i va competir amb aquest últim per les subvencions del consistori i la Diputació. El Liceo Beethoven de Castelló va estar dirigit pel professor de piano José García Gómez (*Diario de Castellón*, 2900, 19-7-1934), qui ja havia impartit classes de música des de molt jove a la Colonia Educativa. L'Escola Municipal de Solfeig va ser una altra de les institucions educatives especialitzades que va funcionar a Castelló en els temps de la Segona República. Aquest establiment municipal va estar dirigit per Julio Sabater Roig fins a 1934 i per Teresa Peláez Gas des d'aquest mateix any (*Llibre d'actes de l'Ajuntament*, 23-2-1934) i va adquirir un piano de la marca Retter, en 1935, per al desenvolupament de les classes (*Llibre d'actes de l'Ajuntament*, 13-12-1935). Paral·lelament, a una altra acadèmia de música menys rellevant denominada Academia Tárrega, es van impartir classes de piano i violí durant els anys de la Segona República; l'assignatura de piano estava a càrrec de la professora María Tárrega (*Heraldo de Castellón*, 12868, 3-10-1931). Finalment, a l'Escola Normal de Mestres, institució fundada en 1900, a Castelló, es van impartir igualment classes de música, les quals van cristal·litzar en la formació d'un Orfeó Normalista, encarregat d'interpretar cants escolars, basats en cançons folklòriques, principalment espanyoles. La formació musical en aquest centre va estar a càrrec de la professora María Sánchez (*República*, 608, 20-5-1933 i 609, 22-5-1933).

L'ambient musical castellanenc, pel que a recitals de piano es refereix, va ser prou modest durant el segle XIX i principis del XX, però la situació milloraria considerablement després de la fundació de la Sociedad Filarmónica, en 1923 (Peris i Calduch, 2008: 11). Fins aqueix any, només ens queda constància d'uns pocs recitals de piano, ja que en la majoria dels casos, els espectacles musicals constaven de diversos números diferenciats,

³ Citat com José Salvador per les fonts, el castellanenc José Salvador Ferrer ha estat moltes vegades confós amb el compositor, pianista i pedagog valencià José Salvador Martí (*1874; †1947), sent-li atribuïts, al comerciant castellanenc, els mèrits del valencià, tant en premsa com en diversa bibliografia. (*República*, 272, 28-4-1932; Aguilar, 1997: 314; Gil, 2007: 101).

en els quals es rellevaven diversos instrumentistes i cantants, duts a terme en institucions públiques, casinos o domicilis particulars.

En la segona meitat del segle XIX, els recitals de piano es van realitzar usualment als dos casinos, destacant entre ells l'executat pel pianista egipci Òscar Camps i Soler en 1876 (*Diario de Castellón*, 140, 3-1-1876), el realitzat pel capità Voyer, en 1884 (*Revista de Castellón*, 78, 15-3-1884) o pel pianista i compositor català Enrique Granados (Solbes, 2007: 25).

Dies després de l'obertura del Teatre Principal, en 1894, la companyia que va estar encarregada de l'acte inaugural, va tornar a actuar en un improvisat recital als salons del Casino Antic. En aquesta ocasió, el que fóra director de l'orquestra, José Valls (*1859; †1909), va donar un recital de piano i també va acompanyar alguns dels cantants (*El liberal*, 535, 3-3-1894). Ja en 1905, la premsa es va fer eco del recital del pianista català Joaquín Malats, i va donar a conèixer el currículum del celebrat intèrpret dies abans de la seua actuació al Teatre Principal, que va tindre lloc el 19 d'octubre d'aqueix any (*Heraldo de Castellón*, 3967, 17-10-1905).

Des de la segona dècada del segle XX, l'entorn pianístic es va veure afavorit per la fundació, en el mes de març de 1923, de l'Associació de Cultura Musical de Borriana i, mesos després, de la Societat Filharmònica de Castelló. L'Associació de Cultura Musical de Borriana va contractar, entre altres concertistes, el pianista polonès Arthur Rubinstein, el qual va oferir un memorable recital de piano al teatre Oberón d'aqueixa ciutat, el 30 de maig de 1923 (Peris i Caldach, 2008: 40). Per la seua banda, la Sociedad Filarmònica de Castellón va presentar recitals d'excel·lents pianistes, entre els que van destacar el realitzat, en 1924, per Arthur Rubinstein, en 1923 i 1926 per Alexandre Brailowsky, en 1924 i 1925 per Emil von Sauer i, en 1927, pel pianista nascut a Vinaròs, Leopoldo Querol.

L'entorn pianístic castellanenc es va veure, així mateix, propiciat des de l'últim terç del segle XIX per la participació de pianistes locals, per mitjà de recitals conjunts o formant grups de cambra, en vetllades literariomusicals. Abans de la inauguració del Teatre Principal, en 1894, els dos casinos i la sala d'actes de l'Institut van ser els escenaris preferentment triats per a aquest tipus d'esdeveniments públics.

També les tertúlies a cases particulars de famílies distingides van impulsar considerablement, des de la dècada de 1880, l'ús del piano i l'ampliació del repertori d'aquest. Entre els pianistes que van participar en les vetllades literariomusicals, actes benèfics als escenaris detallats amb anterioritat a finals del segle XIX, així com en tertúlies familiars, van destacar José Vilaplana, futur president de la Sociedad Filarmònica, i Vicenta Remolar. A banda d'aquests dos intèrprets, caldria esmentar altres pianistes igualment actius en vetllades i actes benèfics a finals del segle XIX i principis del XX, com Joaquín Rocafort (Tirado, 1995: 14), Domingo Segarra (*Revista de Castellón*, 74, 15-1-1883), Joaquina Segarra⁴ o Pepita Monfort Ortiga (Tirado, 1995: 169).

A més dels pianistes partícips en vetllades i tertúlies a cases particulars, caldria també destacar aquells que van exercir la seua tasca amenitzant els casinos. Tant el Casino Nou

⁴ La compositora Matilde Salvador, neboda de Joaquina Segarra, afirma que la seua tia tocava molt bé el piano, i inclús va arribar a actuar en un recital que es va celebrar a Castelló a principis del segle XX junt amb Enrique Granados, convidada per ell; va interpretar-hi una sonata de C. Weber (Solbes, 2007: 25).

com el Casino del Cercle d'Artesans, inaugurat al desembre de 1885, van disposar de pianistes encarregats puntualment d'amenitzar les vetllades de vesprada i nit. Francisco Tárrega, qui havia estudiat piano des de l'any 1876 al Conservatori de Madrid, va exercir com a pianista al Casino de Borriana (Rius, 2002: 26) i, anys després, cap a 1882, va ser pianista del Casino Nou de Castelló cobrant sis quinzets diaris. També el Casino del Cercle d'Artesans de Castelló va comptar puntualment amb un pianista anomenat el cec Patuel, que tocava des de la una a les tres de la vesprada i des de la set a les deu de la nit, i cobrava un modest sou (Ribés, 1916: 237).

2. Aproximació al repertori pianístic d'autors castellanencs

Els antecedents del repertori pianístic comprenen, en línies generals, totes les obres que van ser compostes per a teclat, sense determinació pels compositors del tipus d'instrument al qual anaven dirigides. A Espanya, les obres compostes en el període referit eren *de tecla* o *per a tecla*, i es podien interpretar en instruments de cordes puntejades com el clavecí, l'espina i el virginal, de cordes fregades com el clavicordi, o de vent com l'òrgan. L'escaló que delimita la música de tecla a les primeres composicions pròpiament pianístiques de finals del segle XVIII el determina l'oberta elecció per part dels compositors clàssics cap al nou instrument.

Les composicions per a teclat més importants, i que constitueixen un verdader antecedent del repertori pianístic que se succeirà posteriorment a la província de Castelló, van ser fruit del prevere Tomás Ciurana Ardiol (*Peníscola, 1762; †Xàtiva, 1829). Tomás Ciurana, sense haver aconseguit ni tan sols una plaça d'organista catedralici, és l'únic compositor castellanenc amb obra exclusivament per a teclat, que presenta una transició de les tècniques compositives del barroc a les pròpies del classicisme primerenc. Sense ser un innovador des del punt de vista estilístic,⁵ les seues obres suposen la baula natural cap a les noves tècniques compositives de concepció harmònica basades en la tonalitat clàssica, sobre les quals reposaran les primeres composicions pianístiques d'altres autors que conformen el corpus d'aquest treball.

Del conjunt de trenta sonates compostes per Tomás Ciurana, dues es troben a l'Arxiu de l'Església Santa Maria de Morella i les vint-i-vuit restants formen part d'un mateix manuscrit —mancat de l'última pàgina— que es troba a l'Arxiu de l'Església Arxiprestal de Vila-real i on només la penúltima de les sonates està datada en 1822. També es troben en el mateix arxiu de Vila-real el *Tema con Variaciones*, una fuga i un pas del mateix autor. En una d'aquestes sonates de Tomás Ciurana, concretament la número 22, apareix la indicació *And.^{te} amoroso para piano*, la qual la converteix, segons la professora Anna Jastrzebska-Quinn en la sonata més antiga composta específicament per a piano que es preserva a la Comunitat Valenciana (Ros, 2001: 46). No obstant això, i segons el nostre punt de vista, la referida sonata no aporta la innovació pròpia d'aquest instrument —capaç de crear una varietat de toc i de matisos amb riquesa i potència harmòniques, totalment impossible en els altres instruments de tecla— a causa de la total absència de dinàmiques i signes expressius.

⁵ Vicente Rodríguez Monllor (*Ontinyent, 1690; †València, 1760) va ser el primer valencià que va escriure obres per a teclat que superaven les antigues tècniques polifòniques i enllaçaven amb les formes tonals que auguraven l'estil clàssic.

Per tant, quant al repertori pianístic d'autors castellanencs es refereix, podem considerar aquesta sonata com la primera obra dirigida, que no pensada, per al piano.

Parlar de les primeres partitures per a piano compostes per autors castellanencs des del primer terç del segle XIX és fer una inevitable referència a l'influx que l'òpera italiana tenia llavors a Europa i, amb especial incidència, a Espanya. La influència de l'italianisme operístic va estar present en pràcticament tots els autors castellanencs que van compondre música per a piano fins ben entrada la dècada de 1860, tant si van ser o no religiosos, com si van romandre a la província o van desenvolupar les seues carreres musicals fora d'aquesta. En aquest sentit, caldria fer una manifesta al·lusió a Valeriano Lacruz Argente, Daniel Sebastián Gabaldá Bel i també, encara que d'una manera més tangencial, als germans Antonio, Vicente i Mateo Pitarch de Fabra, tots ells nascuts a terres castellanenques durant les tres primeres dècades del segle XIX. Mentre la influència italiana en la música per a piano dels esmentats autors no va sobrepassar l'últim terç del segle XIX, el furor italianista i el seu efecte en la composició musical en general es va mantindre a la província de Castelló fins ben entrat el segle XX.

Atenent a trets de sonoritat i d'escriptura, l'obra titulada *Sinfonía para Forte Piano*, datada en 1837 i composta per Valeriano Lacruz Argente (*Sogorb, 1811; †Sogorb, 1885), pot considerar-se com la primera composició pianística creada per un autor castellanenc i concebuda plenament per a aquest instrument. La *Sinfonía para Forte Piano* no només incorpora una extensa gamma de dinàmiques que fluctuen entre el *p* i el *ff* i abundants signes d'accentuació i expressió, sinó també recursos d'escriptura que requereixen la utilització del pedal dret o de ressonància del piano.

El sorgiment del repertori per a piano a la província de Castelló a partir d'aquesta *Sinfonía para Forte Piano*, de 1837, va ser relativament anàleg al de les primeres obres verdaderament pianístiques espanyoles escrites a principis del segle XIX de la mà del saragossà Nicolás de Ledesma (*1791; †1883), Pedro Albéniz, de Logronyo (*1795; †1855) o el madrileny Santiago de Masarnau (*1805; †1882).

No és casual el fet que aquesta primera composició sorgira de la Capella Musical de la Catedral de Sogorb, on sempre va destacar l'alt nivell de preparació dels preveres que van formar-ne part, així com la preocupació per la conservació del patrimoni musical, per l'atenció interpretativa de les obres executades i per la varietat del repertori (Capdepón, 1994: 63), que exigia la composició anual de quatre nades per a Nadal, quatre més per a la celebració del Corpus, diverses lamentacions i un miserere (Climent, 1992: 215). La Catedral de Sogorb comptava amb una dilatada tradició musical, una de les més antigues d'Espanya que, com apunta José Perpiñán, és possible que tinguera l'origen en temps del Concili Tercer de Toledo, celebrat l'any 589 (*La música religiosa en España*, 8, 1896).

Aqueixes composicions concebudes pels membres de les capelles que no estaven destinades al culte litúrgic no es guardaven a la catedral. És probable, per tant, que la *Sinfonía para Forte Piano* de Valeriano Lacruz, arxivada, no obstant això, a la Catedral de Sogorb fóra una donació que ell mateix realitzara a l'arxiu, igual que les seues restants obres instrumentals, localitzades al mateix.⁶ Sobre l'origen d'aquesta interessant composició

⁶ Aquesta possibilitat ens va ser suggerida per Magín Arroyas Serrano, encarregat de l'Arxiu de la Catedral de Sogorb.

per a piano de caire rossinià no res se'n sap, encara que és possible que fóra escrita per a ús particular de l'autor, encoratjat per les influències italianes i particularment rossinianes que imperaven llavors a València. Fóra quina fóra aqueixa primera relació amb l'estètica rossiniana, l'aportació de Valeriano Lacruz Argente al repertori pianístic castellanenc és una obra pròpia del primer influx italianista, que enllaçarà de manera lògica i fluida amb un italianisme de segona generació, la plasmació del qual al piano serà connexió des de mitjans del segle XIX pel vinarossenc, establert a Madrid, Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

El més prolífic, del conjunt de compositors castellanencs que van crear obres per a piano en el període que comprèn el nostre estudi, va ser, sens dubte, Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*Vinaròs, 1823; †Madrid, 1898?), qui ha estat objecte d'una recent i interessant biografia escrita per José Manuel Palacio Bover. La seua aportació, inserida en la denominada música de saló, ofereix una doble vessant que comprèn tant les variacions i transcripcions de les òperes italianes d'autors de segona generació, especialment Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti, com la composició de peces originals, majoritàriament breus, assentades sobre balls de saló vuitcentistes.

L'obra per a piano de Daniel Sebastián Gabaldá Bel representa, en el conjunt del repertori castellanenc del segle XIX, un punt d'inflexió en reprendre l'aportació italianitzant de Valeriano Lacruz Argente i en inaugurar al mateix temps el repertori de ball de saló vuitcentista que tindrà continuïtat en compositors como els germans Pitarch de Fabra, José Segarra Segarra, Bernardo Vives Miralles, Ramón Laymaría Pinella i Florencio Flors Almela.

El repertori de Daniel Sebastián Gabaldá,⁷ que comprèn set obres basades en motius d'òperes principalment italianes, unes altres set emmarcades dins del ball de saló vuitcentista i per un mètode pedagògic de piano, va estar majoritàriament concebuda durant el període del romanticisme europeu encara que, igual que el repertori pianístic de la resta dels pianistes espanyols nascuts a principis del segle XIX, no va participar de cap manera de l'estètica ni dels preceptes romàntics.

Sobre les obres de Daniel Gabaldá, inspirades en òpera italiana, hem de fer una distinció entre les fantasies, les quals presenten una important aportació compositiva que mostra les habilitats tècniques i el fecund enginy del vinarossenc, i els arranjaments o transcripcions, que són meres reproduccions per a piano de les obres orquestrals originals. Daniel Gabaldá va ser igualment un compositor summament prolix pel que fa al repertori sustentat en el ball de saló. D'entre les peces que va escriure d'aquest gènere, tres d'aquestes s'ajusten al tipus de dansa basat en motius populars espanyols. Es tracta de tres jotes amb variacions compostes o arreglades d'originals del mateix compositor en 1848, 1853 i 1869 respectivament. Les restants peces de saló escrites per Daniel Gabaldá sobre balls europeus com valsos, xotis o galops són majoritàriament fruit de la col·laboració de l'esmentat autor amb diferents revistes, periòdics i editorials madrilenyes, les quals representaven unes fonts d'ingressos addicionals.

L'autor vinarossenc va treballar, segons pareix, durant prou anys amb especial interès en la confecció d'un *Método de Piano*, que es revela com l'única obra pedagògica per a

⁷ Algunes d'aquestes obres no han estat encara localitzades, però en coneixem l'existència a partir d'anuncis exposats en diversos periòdics de l'època.

piano escrita per un castellanenc abans de 1936 i fins i tot fins els nostres dies. Segons les nostres investigacions, aquest mètode, compost per una col·lecció d'exercicis per a piano dividits en dues sèries, no mai es va arribar a publicar. L'aportació de Daniel Sebastián Gabaldá a la pedagogia pianística consisteix en l'original combinació, ja des dels primers exercicis, dels diversos paràmetres tècnics com són la independència de dits o la tècnica de canell amb les extensions.⁸

La pràctica totalitat de les obres pianístiques compostes per autors castellanencs des de la dècada de 1860 fins a final del segle, tret de les fantasies sobre motius operístics del citat Daniel Gabaldá Bel, són formes compositives sustentades en els balls de moda europeus. Les danses utilitzades com a base d'inspiració en les obres esmentades són principalment el vals, la polca, el xotis, l'havanera, els rigodons i la masurca. També trobem altres danses més elaborades, fruit d'una major llibertat formal com la polca-caprici, i d'una original combinació entre dues danses com la polca-masurca.

Així doncs, el piano de saló, adherit a la modalitat dels balls europeus, constitueix una tendència generalitzada entre els compositors castellanencs que van escriure música en la segona meitat del segle XIX i les seues obres pianístiques es manifesten a l'uníson com un fidel reflex de la societat europea del moment.

Són diverses les causes que inclinaran els gustos d'un important sector del públic cap a les danses de saló, amb el consegüent increment i proliferació de les composicions inspirades en aquest gènere. A mesura que avança el segle, l'òpera italiana deixa de ser omnipresent a Espanya i, encara que continua gaudint del favor de certs nuclis burgesos, la balança de preferències s'inclinarà progressivament cap a la sarsuela i els balls de saló. Concretament, ja en l'últim terç del segle es constata a València —ciutat que d'una manera o una altra repercutirà en l'esdeindre d'alguns dels compositors castellanencs d'aquest període— un gradual declivi de l'òpera que cedirà espai a les noves manifestacions exposades amb anterioritat. El moviment cultural de la Renaixença es va deixar sentir tímidament en l'entorn musical quant a la recuperació i revaloració de la tradició i de la consciència musical valenciana, així com en el continu combat dels compositors per a allunyar-se de l'italianisme imperant (Galiano, 1992: 302). Una altra de les causes que van influir de manera decisiva en la renovació dels gustos del públic a Espanya i que va inclinar igualment la balança del costat del repertori de saló, amb una important representació de les danses europees, va ser l'avanç de l'educació musical des de la fundació del Reial Conservatori de Música i Declamació de Maria Cristina, de Madrid, en 1830. El desenvolupament de l'educació en matèria de música va suscitar la importació de partitures dels principals països europeus de sòlida tradició musical, renovant consegüentment els tradicionals repertoris basats en infinites variacions sobre motius operístics principalment de procedència italiana (Gómez, 1984: 72). Finalment, la principal causa des del nostre punt de vista de la implantació de noves formes i hàbits musicals a Espanya des de la segona meitat de segle XIX va estar determinada pels viatges dels pianistes espanyols a l'estranger, principalment a París. Cal recordar que París va

⁸ Amb la finalitat constatar el grau d'originalitat dels exercicis de Daniel Gabaldá, els hem comparat amb el mètode d'Henri Herz (*1803; †1888), que va servir d'inspiració al tractat pedagògic de Pedro Albéniz (*1795; †1855), alumne, aquest últim, d'Henri Herz i professor després del compositor vinarossenc en el Conservatori de Madrid.

ser, amb Viena, un dels nuclis de propagació de l'anomenada música de saló des de poc abans de mitjan de segle (Pratt, 1910: 534).

Si seguim un orde cronològic, són els germans Pitarch de Fabra els primers compositors castellanencs l'obra dels quals per a piano, publicada enterament a París, està inserida totalment en l'anomenada música de saló. L'autoria de les obres per a piano que ens ocupa està compartida pels tres germans, ja que en dues de les tres peces localitzades, concretament *Valencia del Cid* i *L'Espagnole*, consten les inicials M.V.A. Pitarch de Fabra, corresponents als noms Mateo, Vicente i Antonio. L'autoria de la tercera de les peces, *Les Deux Soeurs*, apareix simplement indicada amb els cognoms Pitarch de Fabra i, per tant, deu igualment ser considerada com compartida. Existeix, no obstant això, un important indicatiu que demostra que realment va ser Vicente Pitarch (*Sant Mateu, 1824; †Sagunt, 1910) el principal autor d'aquestes peces i és el fet que l'obra titulada *Les Deux Soeurs* està constituïda en realitat per dues peces independents, la primera d'aquestes s'anomena *Antonia* i està dedicada «a ma nièce Antonia Pitarch» i la segona d'aquestes, titulada *Marie*, porta la dedicatòria «a ma nièce Marie Pitarch». Hem pogut esbrinar a través de Carlos Pallarés Esclápez, rebesnet de Vicente Pitarch, que Antonia i Marie van ser les nebodes de Vicente Pitarch i, per tant, aquest últim, l'autor de la dita obra i possiblement també de les anteriors.⁹

Vicente Pitarch va ser un dels principals partícips de l'acabat de crear Conservatori de Música de València, i açò és un fet que cal subratllar, atès que en cap publicació consultada que fa referència a l'esmentada institució se l'anomena ni una sola vegada. Vicente Pitarch va exercir com a president dels tribunals del Conservatori de Música de València ni més ni menys que en vint-i-set ocasions, durant els cursos escolars de 1883 a 1884, 1886 a 1887 i 1890 a 1891. Encara que no mai va ser professor del centre, tal vegada per l'avançada edat, el seu nomenament com a president convidat dels tribunals ordinaris testimonia l'admiració i veneració que el claustre de professors del conservatori valencià tributava a aquest músic castellanenc que amb la seua presència dignificava el desenvolupament i el resultat de les avaluacions. Vicente Pitarch va figurar com a president de tribunal de l'assignatura de piano en divuit ocasions en què va avaluar conjuntament amb José María Úbeda, José Valls, Roberto Segura i Manuel Coronado, i també de les assignatures de violí, violoncel, cant i composició junt amb Salvador Giner, Manuel Soriano, Antonio Marco, Andrés Goñi, José Rodríguez i Pedro Varvaro (*Actas Oficiales del Conservatorio de Valencia*).

També hem d'esmentar Manuel Zaporta Martí (*Morella, 1818; †París, 1902), de qui no hem localitzat cap composició per a piano, però la seua trajectòria biogràfica està íntimament unida a la dels germans Pitarch i conté singularitats d'especial transcendència musical. Tant Manuel Zaporta com Mateo Pitarch són recordats especialment per haver estat els primers professors de piano del compositor francès Emmanuel Chabrier (*1841; †1894), a qui van infondre un pronunciat gust pels balls de saló i sobretot pels ritmes i melodies espanyols (Delage, 1999: 31-32), que va desenvolupar enginyosament al llarg

⁹ Carlos Pallarés Esclápez ens va cedir amablement l'arbre genealògic de la seua família fins a retrocedir als germans Pitarch, resolent moltes de les incògnites que se'ns van presentar durant el procés d'investigació sobre la família Pitarch.

de la seua vida, en la seua obra compositiva, especialment en la seua rapsòdia orquestral composta en 1883 i titulada precisament *España*.

Continuant en el repertori de saló vuitcentista, José Segarra Segarra (*Castelló, 1816; †Castelló, 1879) és el primer d'una sèrie de compositors castellanencs que van escriure obres per a piano inspirades en balls europeus i que no es van dedicar professionalment al piano. José Segarra va ser un conegut cantant d'òpera i la seua dedicació al piano i a la composició va ser, segons les nostres investigacions, una ocupació secundària encara que no per això sense interès.

L'única obra localitzada de José Segarra, titulada *La Heroína*, està composta per a piano i és en realitat una polca dedicada «al amigo y muy distinguido pianista Vicente Pitarch». És gràcies a aquesta dedicatòria que la partitura es va conservar entre les composicions de Vicente Pitarch, passant posteriorment a formar part de l'arxiu particular del seu rebesné Carlos Pallarés Esclápez, qui amablement ens la va cedir per a estudiar-la. Les primeres referències biogràfiques de José Segarra van aparèixer en 1880, tres anys després de la seua defunció, en el *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles*, de Baltasar Saldoni (Saldoni, 1880: 125-126). De tots els compositors castellanencs del segle XIX tractats en el present estudi, només José Segarra i Daniel Gabaldá apareixen biografiats en el diccionari de Saldoni, la qual cosa mostra la valoració i el reconeixement que ambdós s'havien guanyat al Madrid de la Restauració.

Bernardo Vives Miralles (*Benassal, 1850; †Castelló, 1921) és un dels músics que més inadvertit ha resultat en una part important de la historiografia musical espanyola en general i valenciana en particular, a pesar d'haver produït un important i nodrit repertori pianístic dirigit exclusivament al ball de saló, així com música instrumental i coral diversa. Les úniques notícies sobre Bernardo Vives Miralles són les proporcionades pels preveres Benito Traver García (Traver, 1918: 31-32), Francisco Escoín Belenguer (Escoín, 1919: 98-103) en la segona dècada del segle XX i ja recentment per Pere-Enric Barreda i Edo (*Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, 5-6-1992).

En el segle XIX era usual, entre els autors espanyols, la composició de peces de saló variades, bé inspirades en balls de moda europeus o en el folklore nacional, les quals eren agrupades habitualment formant una obra major denominada *Quadern*. El *Quadern* era, d'aquesta manera, el resultat de la compilació en un mateix àlbum de peces independents entre si del mateix autor, habitualment en diferents tonalitats i estructures formals, com ara rigodons, valsos o masurques —si es tractava d'una col·lecció de danses europees— o bé de zapateados, zorzicos, fandangos i altres balls presos de la tradició popular nacional. Un d'aquests autors va ser Bernardo Vives; les seues peces, inspirades íntegrament en balls de moda europeus, formen part d'un *Quadern* per a piano, compost cap a 1870, immediatament després d'haver finalitzat l'autor els seus estudis al Conservatori de Madrid.

El violinista i membre d'unes quantes orquestres madrilenyes Ramón Laymaría Pinella (*Castelló, 1856; †Madrid, 1916) va engrossir igualment el repertori pianístic de saló. El principal inconvenient al qual hem hagut de fer front, i que de certa manera ha contribuït a l'escàs coneixement d'aquest peculiar violinista i compositor castellanenc, han estat les diferents variants del seu cognom que tant crítics com biògrafs li han assignat. Algunes d'aquestes variants van respondre a la pròpia voluntat de Ramón

Laymaría, qui es va donar també a conèixer al Madrid vuitcentista amb els pseudònims de «maestro Laiberi» (*El dia*, 3162, 17-2-1889) i «señor Lotc-María» (*La Iberia*, 1177, 22-11-1889). D'altra banda, la premsa i les escasses biografies d'aquest compositor han diversificat encara més la seua identitat i li han atribuït els cognoms de Laimaría i Leymaría, bé per errors ortogràfics dels propis biògrafs, bé per les fonts errònies que van utilitzar.

Distingim dues etapes compositives ben diferenciades que caracteritzen l'obra i l'evolució de l'estil de Ramón Laymaría Pinella i que es van desenvolupar al Madrid de la Restauració. La primera inclou exclusivament polques de saló escrites tant per a orquestra com per a piano durant el període de 1883 a 1889, aproximadament, i la segona alberga la composició de música per a sarsueles breus i sainets compostos en el curt interval, encara que intens, comprés de 1889 a 1892. Ramón Laymaría va escriure en la seua primera etapa compositiva tres polques per a piano denominades *Violeta*, *Las Carolinas* i *El Submarino Peral*. Les denominacions d'aquestes dues últimes guarden relació amb esdeveniments rellevants de l'Espanya de la Restauració.

Florencio Flors Almela (*Vila-real, 1862; †?) va ser, segons les nostres investigacions, l'últim dels compositors castellanencs vuitcentistes que va escriure música de saló per a piano, ja en el crepuscle del segle XIX. Els èxits, tant pianístics com compositius, del referit autor, van ser paral·lels a la seua vida acadèmica al Conservatori de València. Després de finalitzar els estudis en aquesta institució, i parafrasejant el text de Benito Traver (Traver, 1918: 148), la vida musical de Florencio Flors Almela sembla quedar reduïda a l'ensenyança del piano. En 1891, durant l'últim any de carrera, l'esmentat autor vila-realenc va compondre la seua única obra localitzada fins avui. Es tracta d'una masurca per a piano que porta el suggestiu títol *No me mires* i que va ser publicada pel Conservatori de València en ocasió del Carnestoltes d'aquell mateix any.¹⁰

A diferència del segle XIX, en el qual el repertori pianístic castellanenc tirava endavant de manera progressiva i lineal des de la influència de l'òpera italiana en el primer terç del segle fins a la pràctica omnipresència del repertori de saló romàntic cap a 1870, l'arribada de la nova centúria es va caracteritzar especialment per una confluència de nous estils. Aquesta confluència no va representar un fet aïllat pel que fa al repertori pianístic castellanenc, sinó més aviat va respondre a una tendència generalitzada en la composició musical espanyola característica del primer terç del segle XX.

La principal causa d'aquesta amalgama de llenguatges es trobava en la tendència a la modernització de la societat musical espanyola i l'esforç de molts dels compositors per a absorbir els corrents avantguardistes europeus, i utilitzar a marxes forçades tots els llenguatges que a Europa s'havien donat amb anterioritat i, com resultat, es van generar obres impregnades d'estils musicals anacrònics (Marco, 1982: 155). En

¹⁰ Tant Ruiz de Lihory com Benito Traver afirmen que Florencio Flors va publicar algunes composicions per a piano. No obstant això, després de rastrejar la premsa especialitzada de l'època, els fons de les biblioteques i els catàlegs, només vam aconseguir localitzar aquesta composició, que, casualment, és l'única que es conserva d'aquest autor a la Biblioteca Nacional d'Espanya i a la Biblioteca Valenciana de Sant Miquel dels Reis. Des d'una altra via d'investigació, el filòleg i escriptor castellanenc Avel·lí Flors Bonet ens va facilitar partitures musicals procedents del seu arxiu particular, entre les quals trobem de nou l'esmentada peça pianística de Florencio Flors.

conseqüència, la vida musical espanyola, fins a 1936, va aglutinar majoritàriament compositors conservadors, continuadors de l'estètica romàntica de saló pròpia de la segona meitat del segle XIX, i altres, en menor quantitat, de tendència progressista que es van valdre de les tendències nacionalistes, impressionistes, neoclàssiques i d'avantguarda europees.

Igualment existeix, entre els compositors castellanencs que van escriure música per a piano des dels inicis del segle XX, fins a 1936, una diferència d'estils d'acord amb el molt variat paisatge musical espanyol. No obstant això, cal subratllar bé que l'estudi i la classificació per autors que s'exposarà a continuació s'ha confeccionat sobre la base de l'estil i estètica abordats per aquests en les seues obres compostes tant per a piano com per a diverses formacions fins a 1936. Alguns d'aquests autors romandran, després de la Guerra Civil, fidels a la seua estètica abordada des de la seua joventut i altres abraçaran noves tendències, encara que les constants d'estil es mantindran inalterables. Tal com afirma Tomás Marco, l'obra d'un compositor cal contemplar-la en conjunt i sense separacions i, en aquest sentit, «la época en que hay que situar a un compositor es aquella en la que empieza a expandirse y alcanza su primera madurez, quedando fijos los grandes rasgos de estilo y las constantes estéticas y técnicas de su lenguaje» (Marco, 1982: 149).

En línies generals, hem de parlar, quant al repertori pianístic castellanenc del primer terç del segle XX, d'un estil majoritàriament conservador que caminarà de la mà, des de finals dels anys vint, d'un naixent nacionalisme impregnat de recursos presos de l'impressionisme francès i que inclou obres caracteritzades per la busca d'una amable evocació sonora.

Dins de l'estil conservador trobem, d'una banda, un retorn a les formes del romanticisme alemany, unit a una perpetuació de la música de saló vuitcentista i, d'un altre, un repertori de matisos popularistes compartit entre un purisme espanyolista protagonitzat pel pasdoble i les danses americanes de moda com el two-step, el foxtrot i el tango.¹¹ Són, en aquest sentit, compositors conservadors José Goterris Sanmiguel (*Vila-real, 1873; †Vila-real, 1930), Fulgencio Badal Molés (*La Vall d'Uixó, 1880; †La Vall d'Uixó, 1967), José García Gómez (*Castelló, 1898; †Castelló, 1958), Leopoldo Querol Rosso (*Vinaròs, 1899; †Benicàssim, 1985) i Perfecto Artola Prats (*Benassal, 1904; †Màlaga, 1992).

Des de 1914 es produeix a Espanya un allunyament del purisme i una obertura a les avantguardes que cristal·litzarà amb la generació musical del 27, la qual seguirà amb atenció les idees exposades per José Ortega y Gasset en la seua obra *La deshumanización del arte*. L'objectiu bàsic que persegueix Ortega a través de les seues reflexions és la creació d'un autèntic llenguatge d'identitat nacional, sustentat en la tradició encara que des de perspectives renovadores.

La modernitat en el repertori pianístic castellanenc va arribar finalment de la mà d'Abel Mus Sanahuja (*Borriana, 1907; †Picanya, 1983) amb la seua obra *Escenas d'Infants*, composta a París, en 1928, i formada per dotze peces que reviuenc escenes costumistes de

¹¹ El repertori pianístic de matisos popularistes no aporta res de nou pel que fa a l'absorció d'avantguardes. Per aquest motiu, la classificació dels autors castellanencs respon principalment a la implicació o no d'aquests en estètiques musicals que suposen una renovació de la composició com a acte creatiu i no com a simple adscripció popularista.

la Borriana de principis de segle. Ací, Abel Mus introdueix elements harmònics, rítmics i d'escriptura prou innovadors — amb relació a la resta de composicions pianístiques dels autors tractats amb anterioritat— però sense abraçar la tècnica i estètica avantguardista europea dels anys vint. Aquests elements apareixen igualment en l'obra *Campanas*, que una jove Matilde Salvador Segarra (*Castelló, 1918; †València, 2007) va compondre en 1935 sota la tutoria del seu professor i futur marit Vicente Asencio Ruano. Encara que no inserits en l'avantguarda musical espanyola ni perseguint l'ideal estètic propugnat per Ortega y Gasset, la novetat de la producció pianística d'Abel Mus i Matilde Salvador respon més aviat a la felicitat combinació dels recursos harmònics tonals i modals i a la subtil creació de plans sonors diferenciats.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR RÓDENAS, C. (1997): *Educació i societat a Castelló al llarg de la II República*, Castelló, Diputació de Castelló.
- BARREDA I EDO, P.E. (1992): «La música culta a Benassal (Aproximació al costumari benassalenc)», *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, abril-junio, 1992.
- BLASCO MEDINA, F.J. (1896): *La Música en Valencia*, Alacant, Imprenta de Sirvent y Sánchez.
- CAPDEPÓN, P. i altres (1994): *La música en la Catedral de Segorbe (Siglo XVIII)*, Castelló, Fundació Dávalos-Fletcher.
- CLIMENT BARBER, J. (1992): «Las capillas musicales. La transición al barroco», dins BADENES MASÓ, G. (ed.): *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, València, Levante.
- DELAGE, R. (1999): *Emmanuel Chabrier*, París, Fayard.
- ESCOÍN BELENGUER, F. (1919): *Organografía Musical Castellonense*, Castelló, Imprenta J. Barberá.
- GALIANO ARLANDIS, A. (1992): «La Renaixença», dins BADENES MASÓ, G. (ed.): *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, València, Levante.
- GIL GIMENO, D. (2007): *Abel Mus. Una vida dedicada al violín*, Borriana, Ajuntament de Borriana.
- GÓMEZ AMAT, C. (1984): *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERZ, H. (s.d.): *Collection de gammes, exercices et passages pour piano*, Barcelona, Vda. de J.M. Llobet.
- MARCO, T. (1982): *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza editorial.
- MONFERRER GUARDIOLA, R. (1999): *El maestro Perfecto Artola (1904-1992). Una aproximación biográfica*, Vila-real, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- PALACIO BOVER, J.M. (2010): *Los hermanos Gabaldá. Dos músicos vinarocenses en el siglo XIX*, Vinaròs, Associació Cultural «Amics de Vinaròs».
- PALLARÉS ESCLÁPEZ, C. (2007): «Antonio Pitarch, de San Mateo a Le Puy y viceversa», *Cantem, Revista de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana*, 17, desembre, 13.
- PERIS DOMÍNGUEZ, J. i V. CALDUCH BELLIDO (2008): *Sociedad Filarmónica de Castelló. Memoria de mil conciertos*, Castelló, Diputació de Castelló.
- PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. (1896): «Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe», *La música religiosa en España*, 8.
- PRATT, W.S. (1910): *The History of Music*, Londres, Sir Isaac Pitman & Sons.
- RANCH FUSTER, E. (1947-1948): «Músicos famosos en Valencia. Emmanuel Chabrier estuvo en nuestra ciudad», *Valencia Atracción*, clv, desembre de 1947; CLVI, gener de 1948, 8, 115-116.
- TRIBES SANGÜESA, E. (1916): *Quadros de Costums Castellonenchs (en serio i en broma)*, Castelló, Fills de J. Armengot.
- RIUS, A. (2002): *Francisco Tárrega. 1852-2002. Biografía oficial*, Vila-real, Ajuntament de Vila-real.
- ROS, V. (2001): *Obras para tecla de Tomás Ciurana*, València, Diputació de València.
- RUÍZ DE LIHORY, J. (1903): *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*, València, Doménech.

- SALDONI, B. (1880): *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles*. T. II, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull.
- SANTOS ANDRÉS, E.J. (1990): *El mestre Goterris. Assaig biogràfic*, Vila-real, Ajuntament de Vila-real.
- SOLBES, ROSA (2007): *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*, València, Tàndem Edicions.
- TIRADO, J.L. (1995): *El Teatro Principal. 1894-1994*, Castelló, Ajuntament de Castelló.
- TRAVER GARCÍA, B. (1918): *Los Músicos de la Provincia de Castellón*, Vila-real, J. Barberá.
- VICIANO I NAVARRO, P. (1987): «Aproximació a la premsa de l'època isabelina i del sexenni democràtic (1834-1874)», dins *1er Congrés d'Estudis d'Història de la Plana*, Castelló, Diputació de Castelló.

BIONOTA

Oscar Campos Micó

Nascut a Vila-real en 1965, va finalitzar els estudis superiors de piano i de composició al Conservatori Superior de Música de València amb la qualificació de Matrícula d'Honor, aconseguint també un Premi Extraordinari en l'especialitat de Piano i dues Mencions Honorífiques en les especialitats d'harmonia i contrapunt i fuga. Ha ampliat estudis a l'Escola de Música de Barcelona i a l'École Normale de Musique de París. En l'actualitat realitza una tesi doctoral a l'UJI, dirigida pel doctor Antonio Ripollés Mansilla.

Leopoldo Querol i el seu lloc en el pianisme espanyol del segle xx¹

MARIO MASÓ AGUT (mariomaso@gmail.com)

Conservatori Professional de Música Mestre Tàrraga de Castelló

Si ens atenim a la màxima que afirma que la millor història s'escriu a través del que es reflecteix en la premsa de l'època, davant de Leopoldo Querol Roso estem, sens dubte, no només davant del millor pianista nascut a la província de Castelló, sinó davant d'un dels més grans intèrprets espanyols del segle xx.

A aquesta faceta interpretativa, que el va situar en un lloc preferent en el piano nacional del segon terç del segle, a la que cal sumar la seua trajectòria docent i musicològica, li podem afegir el seu paper de referència pel que fa a la vida cultural i musical de Castelló. Per exemple, Querol és l'intèrpret amb nombre més gran d'actuacions en entitats senyeres com la Societat Filharmònica de Castelló o el primer solista a actuar junt amb la Banda Municipal de la ciutat, o altres qüestions que poden anar des de la seua labor en pro de l'estrena de l'òpera *La filla del Rei Barbut*, de Matilde Salvador a, possiblement, el seu fet més conegut, la seua labor en la gènesi i desenvolupament del Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tàrraga, que ja ha superat la quaranta-cinquena edició.

1. Infància i joventut

Leopoldo Querol Roso va nàixer el dia 15 de novembre de 1899 al domicili familiar de la plaça Jovellar de Vinaròs, en el si d'una família paterna amb forta tradició comercial i política, i una materna amb gran component cultural i, especialment, musical.

Leopoldo va realitzar els seus primers estudis al seu Vinaròs natal, incloent-hi els musicals, de la mà de Matías Muñoz, el qual el va preparar per a l'ingrés en el Conservatori de València (Querol, 1971). L'examen d'ingrés es va realitzar el 26 d'octubre de 1909, i va aconseguir aprovar, en aquest, els dos primers cursos de piano i solfeig, i va accedir-hi, per tant, ja directament a tercer.²

Durant el curs 1911-1912 els Querol Roso van traslladar el seu domicili de Vinaròs a València; a partir de tot això, Leopoldo pot seguir els seus estudis al Conservatori ja com a alumne oficial, així com començar el Batxillerat en l'actual Institut Lluís Vives de la capital llevantina.³

Ja des de llavors, el jove Querol va començar a destacar en la seua trajectòria acadèmica. El seu pas pel conservatori se salda amb un ple d'excel·lents en totes les assignatures, incloent-hi primers premis en tots els cursos de piano.⁴ Després de finalitzar aquests estudis,

¹ Traducció del Servei de Llengües i Terminologia (UJI).

² Arxiu del Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València. Llibre d'actes del curs 1908/09.

³ Arxiu de l'IES Lluís Vives. Expedients del curs 1916/17. «Q». Expedient Leopoldo Querol Roso.

⁴ Residència de Estudiantes. Arxiu de la JAE. Expedient Leopoldo Querol Roso, JAE/119-9. Conservatori de Música i Declamació de València. Certificació acadèmica datada el 20 de abril de 1927.

dedica el curs 1916-1917 a finalitzar els de Batxillerat, com a pas previ a l'ingrés, el curs següent, a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de València. Allà, el seu expedient torna a ser, de nou, immillorable. Va obtindre matrícula d'honor en totes les assignatures de la llicenciatura, tret d'un únic excel·lent.⁵ En 1921 va obtindre el Premi Extraordinari de Llicenciatura de la Facultat.

Encara que ja hi ha notícies en premsa de concerts de Querol, tant a València com a Vinaròs, durant el seu pas pel Conservatori, l'inici de la seua carrera concertística, pròpiament dita, el podem situar el 12 de maig de 1919 quan, en companyia del violinista Ángel Grande, debuta en l'Ateneu de Madrid, incloent-hi tant repertori per a violí i piano, com una part dedicada al piano només, i que li valgué una primera crítica positiva del més important crític d'aquells anys: Adolfo Salazar. Querol, ja com a solista, debutaria a Barcelona, el 10 d'abril de 1921, i de nou, a l'Ateneu de Madrid, l'11 de febrer de 1922, també amb bones crítiques de Salazar.

Però, sens dubte, més transcendència van tindre els concerts organitzats a València, el 28 de febrer i el 2 de març de 1923, al Teatre Principal, amb l'orquestra dirigida per José Lassalle, tota una novetat ja que en aqueix temps, tal com va indicar Eduardo López Chavarri (1923) en la seua crítica periodística: «Las obras para piano y orquesta no hay costumbre oír las aquí. Con los dedos de una mano pudieran contarse los conciertos de esa índole que se hayan podido dar en Valencia durante el último siglo [...] Es, pues la presente una gran ocasión para escuchar nuevas y magníficas obras».

No va tindre Querol molt de temps per a assaborir el gran èxit d'aquests concerts ja que, el 15 de març, partia cap a Itàlia per a gaudir d'una beca d'estudis atorgada per la Universitat de València, que li proporcionava la possibilitat d'estudiar a Bolonya un còdex del teòric musical Johannes Tinctoris, semblant al què es trobava a la Biblioteca de la universitat valenciana. Als pocs dies del seu retorn, al maig, va reeditar els èxits amb Lassalle en una sèrie de concerts dins dels actes dedicats a la Coronació de la Mare de Déu dels Desemparats.

Aquest estudi del Còdex de Tinctoris li va mostrar les seues llacunes en paleografia musical medieval, per la qual cosa aprofita la segona part de la seua beca d'estudis per a desplaçar-se a París i així poder estudiar en la Biblioteca Nacional i en la de Santa Genoveva els manuscrits respecte d'això, allà existents. Però, la veritat és que a la capital francesa Querol portarà una doble vida ja que, si bé allí realitza l'intens treball bibliogràfic requerit per la beca de la Universitat, per la seua condició d'intèrpret, es converteix en alumne i deixeble del pianista espanyol més reputat en el París d'aqueixos anys: Ricardo Viñes.

En els anys vint, l'activitat cultural i musical a la ciutat del Sena era impressionant. Amb altres il·lustres valencians allí presents —els germans José i Amparo Iturbi, el borrianenc Abel Mus o, poc després, el compositor Joaquín Rodrigo— va poder viure-la intensament i, més encara, per intermediació de Viñes, conèixer els músics i compositors més importants.⁶

⁵ Arxiu Central del Ministeri de Educació. Carpeta 97.250. Expedient personal de Leopoldo Querol Roso. Certificació acadèmica personal datada el 20 de novembre de 1929.

⁶ Carta a Eduardo López Chavarri, datada a París el 27 de gener de 1924: «No se puede imaginar lo interesante que es estudiar con Viñes. Ahora está de tournée. Está contentísimo de mí y me ha dado a conocer mucha gente» (Díaz, 1996: II, 146).

El cas més destacat d'això va ser Maurice Ravel, tal com ho indica, en una carta, al seu antic professor López Chavarri (Díaz, 1996: II, 151):

Me he dedicado a estudiar las obras modernas bajo la dirección de los mismos compositores, a fin de que las versiones resulten lo más auténticas posibles. Ya lo he realizado con Ravel ayer en casa de Mme. Sarmiento, donde le entretuve toda la tarde, pero es porque toco de él casi toda su producción pianística: ha quedado satisfechísimo, me dedicó todos los ejemplares y recogí escrupulosamente sus preciosas indicaciones.

També en aqueixa dècada de formació, a cavall entre París, Madrid i València, Querol va posar a punt la seua tesi doctoral *La poesía y la música del Cancionero de Uppsala*, presentada en la Secció d'Història de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Central de Madrid, i defensada el 4 d'abril de 1927; va obtindre no només la qualificació d'excel·lent, sinó també el Premi Extraordinari de Doctorat de la universitat madrilenya.⁷

Però, encara que Leopoldo havia aconseguit debutar, al maig de 1928, fins i tot a la Sala Chopin de la prestigiosa Salle Pleyel de París, la fallida de l'empresa bancària familiar Hijos de Alejo Querol i els consegüents problemes financers familiars, l'arribada de la crisi econòmica provocada pel Crack del 29, i la defunció de son pare, l'encaminaren, amb el canvi de dècada a buscar una estabilitat que passaria, el 1930, per la superació de les oposicions a catedràtic de francès d'Ensenyament Mitjà i, just després, el seu matrimoni amb Manuela Agustín Márquez.

2. Els daurats anys trenta

Els anys trenta van suposar un moment daurat no sols en la història de la música espanyola, sinó també en la trajectòria de Leopoldo Querol, que va passar a convertir-se en el pianista de referència en el Madrid d'aqueixos anys. El mateix pianista ja va indicar anys més tard: «es preciso un gran éxito, de amplia resonancia, para que el nombre destaque. Yo lo tuve en mayo de 1932 [...] y constituyó un auténtico acontecimiento musical».⁸

Ravel treballava, des de finals de 1929, en un concert per a piano i orquestra que va ser estrenat al gener de 1932 a la Salle Pleyel, de París. No tenim massa detalls del per què d'aqueixa confluència, però la veritat és que per al 30 d'abril, només tres mesos després, es programa l'estrena espanyola d'aquest concert, al Teatro Español, amb l'Orquestra Filharmònica de Madrid, dirigida per Bartolomé Pérez Casas i un poc conegut Querol com a solista.

La veritat és que l'èxit va ser dels que fan època, i es va crear fins una curiosa unanimitat positiva entre crítics de totes les tendències, des de Salazar fins a Àngel María Castell, que va provocar que, a banda de la repetició del *Presto* el dia de l'estrena, es programara una nova audició del concert, la setmana següent, de nou, amb gran èxit de públic i crítica; Salazar (1932) va indicar respecte d'això:

⁷ Arxiu Central del Ministeri d'Educació. Carpeta 97.250. Expedient personal de Leopoldo Querol Roso.

⁸ Entrevista realitzada per María Ángeles Arazo per a *Las Provincias*, en 1968, citada en Sebastián Albiol Vidal (1985: 4).

Se sintió [el públic] tan inflamado de entusiasmo ante el *Concierto para piano* de Ravel como el día anterior, y puedo asegurar que hubo muchos entusiastas que se acercaron al maestro Pérez Casas para pedirle otra audición más [...]

Esta obra de Ravel es de las que se escucharán forzosamente todos los años. Esperemos, por lo tanto, a una serie que vendrá más tarde, en la que Leopoldo Querol estrenará varios *concerti* de última hechura.

Però aquest èxit va anar encara més enllà, no passà desapercbut per a la jove generació de compositors espanyols de l'època, que fins aleshores no s'havien provat amb les obres per a piano i orquestra de gran format i que, a partir d'ací, van albirar les possibilitats del gènere, tal com va afirmar el mateix Joaquín Rodrigo després de l'estrena —també per Querol— del seu *Concierto heroico*:⁹

Tras el éxito del mismo artista con el Concierto de Ravel, de hace diez u once años, y que mereció su consagración, se puso de moda entre nosotros, y aún fuera de nosotros, escribir conciertos para piano. No hubo compositor que, ante aquel triunfo, no pensase tirar su cuarto a espadas contra Querol. Yo, naturalmente, también y primero que nadie.

Aquesta afirmació es veu confirmada pel nombre de concerts escrits en els anys següents per compositors espanyols, estrenats i fins i tot dedicats a Querol;¹⁰ va inaugurar la sèrie Salvador Bacarisse, amb el concert estrenat per Querol, a qui estava dedicat, amb l'Orquestra Filharmònica de Madrid, dirigida per Pérez Casas, el 21 de desembre de 1933.

Conforme avança la dècada, el prestigi de Querol no fa sinó augmentar. L'èxit, al febrer de 1933, de l'estrena espanyola del *Concert núm. 3* de Prokofiev provoca l'organització d'un dinar en honor seu, al madrileny Hotel Nacional, en què s'aplega el més destacat de l'ambient musical de l'època: Bartolomé Pérez Casas, Enrique Fernández Arbós, Julio Gómez, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, Adolfo Salazar, Víctor Espinós, Regino Sainz de la Maza, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter o Antonio de las Heras, entre d'altres.¹¹

I és que, si bé els inicis de Querol a Madrid havien estat acompanyats de la Filharmònica de Pérez Casas, prompte va cridar l'atenció de la rival i més important Orquestra Simfònica de Madrid, dirigida per Fernández Arbós, que li reporta nous i importants concerts. Encara més, Arbós era un director amb gran prestigi internacional, la qual cosa li obri les portes del continent, tant com a solista, amb la Simfònica madrilenya, com quan el director és invitat a dirigir orquestres estrangeres, com el cas dels dominicals *Concerts Padeloup*, celebrats al Teatre dels Camps Elisis, de París. Açò també inclou la seua participació en les ambaixades culturals dels distints governs republicans, els exemples més destacats dels quals van ser el concert en l'Exposició Universal de

⁹ Arxiu de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo. Escritos y comentarios de Joaquín Rodrigo. Carpeta E-2, pàgina 20.

¹⁰ Consta l'estrena per Querol d'almenys trenta concerts per a piano i orquestra, dels que nou són estrenes a Espanya i vint-i-una estrenes absolutes, vuit estan dedicats al propi pianista.

¹¹ «Almuerzo en honor del gran pianista Leopoldo Querol». *ABC*, 8 de març de 1933.

Brussel·les, de 1935, o el cicle de concerts celebrats en el Col·legi d'Espanya de la Ciutat Universitària de París, en 1936.

Aquest prestigi va desembocar en quelcom certament inaudit i singular, a causa de la forta rivalitat i competència entre aquestes: actuar a finals de 1934 amb les tres principals orquestres madrilenyes amb només sis dies de diferència. Aquesta mostra de la unanimitat del seu pianisme és ben destacada per tota la crítica musical, encapçalada per algú, poc donat a elogis, com Adolfo Salazar, qui indica (1934): «No ha de dir-se que las orquestas Sinfónica, Filarmónica y Clásica sientan debilidad o preferencia por este artista. Es que en el momento actual no se ofrece mejor mercancía ni de mayor novedad».

Una mostra del frenètic ritme d'actuacions dutes a terme en aqueixos mesos ens l'aporta el propi pianista en una carta a López Chavarri (Díaz, 1996: II, 157): Ya he actuado con las tres orquestas de Madrid, y aún me falta tocar otra vez con la Sinfónica el próximo domingo en el Monumental el *Capricho de Stravinsky*. Después nos vamos a Lisboa y después a Zaragoza y al extranjero (Suiza)».

I és que no és atrevit parlar de l'omnipresència de Querol en la major part dels principals esdeveniments musicals que tingueren relació amb el piano durant aqueixos destacats anys de la història de la música espanyola, tant en forma de concerts com en la nova component de concerts radiofònics, amb una important presència en la quasi monopolística emissora Unión Radio, la revista de la qual li va arribar a dedicar fins i tot portades.

Un clar exemple d'aquests importants esdeveniments va ser la visita, al maig de 1935, a la madrilenya Residencia de Estudiantes del compositor francès Francis Poulenc i de Soulima Stravinsky, pianista i fill del conegut compositor. Aprofitant açò, es va organitzar, per al dia 25, un curiós concert a l'auditori de la Residencia, amb la presència de l'Orquestra Filharmònica de Madrid, dirigida per Gustavo Pittaluga, amb un programa de tres parts en la primera de la qual Soulima va interpretar el *Concert per a piano seguit d'orquestra d'harmonia* de son pare, en la segona es va realitzar l'estrena espanyola del *Concert per a dos pianos i orquestra* de Poulenc, amb la participació de Querol al primer piano i el mateix Poulenc al segon¹² i, finalment, una tercera part on es va interpretar el *Concert per a quatre teclats i orquestra d'arc* de Johann Sebastian Bach; als quatre pianos hi van estar els ja mencionats Soulima Stravinsky, Francis Poulenc i Leopoldo Querol, als quals se'ls hi va afegir la pianista i compositora Rosa García Ascot.

Aquest important període musical es tanca, per circumstàncies de sobra conegudes, en 1936. Potser l'últim magne esdeveniment va ser l'elecció de Barcelona per a la celebració conjunta, a l'abril d'aqueix any, del III Congrés Internacional de Musicologia i el XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània. Allà, de nou hi va tornar a participar Querol, amb la Simfònica madrilenya, dirigida per Arbós, amb l'estrena absoluta de l'obra triada pel jurat internacional per a l'esdeveniment: *Sinfonía concertante para piano y orquesta* de Federico Elizalde.

L'esclat de la Guerra va sorprendre Querol a València, aquest fet el va obligar a passar tota la Guerra a la zona republicana, amb un cert perill per a la seua integritat física ja que,

¹² S'hi ha destacat l'anècdota que Querol va executar la seua part de memòria, mentre a Poulenc li va caldre la partitura, la qual cosa va ser comentada a l'auditori jocosament pel propi compositor abans de començar l'actuació.

tot i que no havia ocupat cap càrrec ni s'havia significat políticament, i gaudia d'un gran prestigi i bon nombre d'amistats, era coneguda la seua afinitat ideològica amb el bàndol nacional.¹³ La societat valenciana es va beneficiar d'aquesta presència, ja que es pot dir que la programació de la Societat Filharmònica de València es va sostindre gràcies al pianista, que va participar, entre abril de 1937 i novembre de 1938, en dotze dels vint-i-quatre concerts programats, dels quals un total de set van ser consecutius.

3. Anys de maduresa

Amb l'entrada de les tropes nacionals a València, les seues simpaties pels nacionals i la seua proximitat amb el ministre d'Educació franquista, José Ibáñez Martín, li permeten superar, sense problemes, la depuració, i més enllà, obtindre, a principis del curs 1939/40 una comissió de serveis al madrileny Instituto Cervantes, la qual cosa li possibilitava ocupar simultàniament una càtedra interina de piano al Conservatori de Madrid, càtedra transformada pocs mesos després en «encarregat de curs de piano», solució donada per l'autoritat educativa perquè pogués esquivar l'evident incompatibilitat entre ambdues dedicacions docents.

És de justícia indicar que, en aquests anys de tanta penúria i dificultats, a la qual cosa s'ha d'afegir la forta repressió política, Querol no va dubtar a fer valdre la seua posició i importants influències dins del nou règim per a ajudar en la mesura que del possible músics amb dificultats polítiques; el cas més evident va ser el del compositor Vicent Garcés, en els primers dies de la caiguda de la València republicana.¹⁴ Pel que fa a la província, gran importància va tindre en les gestions realitzades perquè l'òpera *La filla del Rei Barbut* de la llavors jove compositora Matilde Salvador poguera superar, en 1943, la prohibició de l'estrena, dictada per la censura franquista, tal com podem veure en les pròpies paraules de la compositora (Solbes, 2007: 42 i 43):

La censura, que digué “no” sense més justificació ni paper. I quan Leopold Querol, el pianista tan amic dels amics i molt influent als mitjans oficials, va anar a demanar explicacions, li digueren “oficiosament” que la prohibició era pel fet de “ser una òpera en valencià” i, a més a més, “d’una dona i jove” [...] Tot Castelló es va indignar, i l'alcalde, que era el notari Josep Maria Casado, amb Manuel Ballesteros Gaibrois —rector o vicedirector de la Universitat de València—, acompanyats per Leopold Querol, anaren a Madrid per tal de gestionar el permís que per fi aconseguiren per a una sola representació.

Dins de la seua carrera docent, Querol obté, el 1942, la seua destinació definitiva a l'Institut Ramiro de Maeztu, centre capdavanter de la nova educació franquista, dirigit

¹³ El compositor Vicent Garcés fa una excel·lent descripció d'això en el seu diari: «Els governants republicans coneixen llurs simpaties pels nacionals. Querol renega i estudia. Jo l'ampare quan puc, igual que han fet els compositors madrilenys mentre s'han trobat ací [...] Totes les setmanes done classes de piano, sense acceptar que pague res» (Arrando, 1998: 81, 82).

¹⁴ «Querol ha vingut a vore'm a les 24 hores de produir-se l'entrada de les forces [nacionals]. ¡Noble gest que li agraiïx profundament! [...] Querol i Manolita mantenen viva i tensa la nostra amistança i en totes bandes diuen roses favorables a mi. ¡Gràcies!» (Arrando, 1998: 85, 86).

pels col·laboradors més pròxims d'Ibáñez Martín, on romandrà fins a la jubilació. La simbiosi entre pianista i centre educatiu va ser en benefici d'ambdós, especialment en els primers anys, ja que mentre el pianista obtenia una gran llibertat en dispenses docents per a compatibilitzar la seua carrera interpretativa amb la seua condició de catedràtic de francès, l'Institut guanyava un immillorable organitzador d'activitats i concerts, tant seus com d'uns altres col·legues, i va aconseguir que per la sala d'actes del Maeztu passara la flor i nata de l'ambient musical de la postguerra.¹⁵

I és que Querol es va convertir en el pianista omnipresent de la primera postguerra, embarcant-se en una sèrie de gires per tota Espanya, encarregant-se de la reactivació de moltes de les societats musicals, tancades des de l'inici de la contesa. Amb tota seguretat, els baixos honoraris que hauria d'obtenir en meitat d'aqueixa crisi humanitària el van portar a ser el pianista amb el nombre més gran de concerts anuals, a localitats de totes les províncies, sense importar-li l'estat de les sales o del mateix piano, sent fins habituals concerts seus amb pianos verticals de més que dubtós manteniment. Va ser just també en aquesta època quan es va reactivar la seua col·laboració amb la Societat Filharmònica de Castelló, que l'anomenarà, el 1951, president honorari i de la qual es convertirà amb els anys en el solista amb nombre més gran de participacions de la història d'aquesta, amb un total de vint-i-quatre.

Però no per això Querol va deixar d'estar present en molts dels principals esdeveniments musicals d'aqueixos anys. Un exemple d'això va ser quan, a semblança del concert realitzat anys enrere a la Residencia de Estudiantes, es va organitzar, al març del 1941, una vetllada al Teatro Colisevm amb la Filharmònica de Madrid, dirigida per César Mendoza Lassalle, i amb quatre parts assignades cada una a un pianista —Luis Galve amb un concert de Mozart, el llavors poc conegut Arturo Benedetti-Michelangeli amb un de Liszt, Querol amb el de Ravel, finalitzant Ricardo Viñes amb les *Noches en los jardines de España* que Falla li va dedicar— i, per a acabar, una cinquena part on tots van interpretar el *Concert per a quatre teclats* de Bach.

Tampoc podem oblidar el paper de Querol en els inicis de l'Orquestra Nacional d'Espanya,¹⁶ participant tant en el concert inaugural, el 25 de juliol de 1940, com en el primer que va donar amb el ja acabat de nomenar director titular, Bartolomé Pérez Casas, el 7 de maig de 1943. Querol també va acompanyar a l'ONE en les primeres gires internacionals d'aquesta, en 1943 i 1944, per Portugal, i es va convertir durant aqueixos anys en el pianista amb més col·laboracions amb aqueixa orquestra.

Aquesta omnipresència de Querol era possible gràcies a una virtut que va ser més que comentada en la seua època: la seua incomparable capacitat memorística i repertorística. Això li permetia gestes tan poc habituals com torejar amb tres actuacions en localitats

¹⁵ Mindán, en el seu llibre sobre el Ramiro de Maeztu, indica: «A Leopoldo Querol, gran pianista, le interesaba más dar conciertos de piano que clases de francés. A nosotros nos interesaba también más su contribución a nuestros actos musicales que fueron espléndidos. Para atender en sus deficiencias a las clases de francés se nombraron auxiliares competentes y eficaces» (Mindán, 2001).

¹⁶ Allò cert es que les autoritats franquistes sols desenvoluparen una iniciativa d'orquestra nacional que ja datava de l'època republicana, amb un concert inaugural a Barcelona, el 8 de abril de 1938. I just des de llavors ja s'hi indica una col·laboració de Querol, dins un concert-homenatge a Maurice Ravel després de la seua mort (Franco, 1992: 22).

distintes i amb repertoris distints en menys de vint hores,¹⁷ interpretar un total de quatre concerts per a piano i orquestra en un únic esdeveniment,¹⁸ o executar l'obra integral per a piano de Chopin, a l'Ateneu de Madrid, l'abril de 1947, en forma de set concerts de tres parts cada un i de manera consecutiva de dilluns a diumenge, quelcom inaudit, que el va fer aparèixer fins en el conegut NO-DO.¹⁹

Querol es trobava en un moment dolç; protagonitzava publicitat en els diaris nacionals, o actuava davant de la primera dama argentina, Eva Perón, en la seua visita a l'Alhambra de Granada dins de la seua gira europea. Encara més, les circumstàncies polítiques anaven en favor seu, i va ser nomenat assessor musical de Ràdio Nacional d'Espanya, l'1 de gener de 1947.²⁰ El pianista ocuparà el càrrec fins a 1951, sent la seua faceta més destacada la reconversió de l'agrupació de cambra que hi havia en l'Orquestra Simfònica de Ràdio Nacional d'Espanya, antecessora de l'actual Orquestra Simfònica de RTVE, creada en la dècada dels seixanta.

Però la finalització de la II Guerra Mundial li obria a Querol de nou les portes de França i el continent europeu, després de l'obligada dècada perduda per les conteses civil i mundial. Curiosament, el pianista va tornar a París de la mà de dos compositors coneguts al Madrid republicà i que s'hi trobaven exiliats: Federico Elizalde i Salvador Bacarisse. Sens dubte, un cert atreviment, especialment en el cas d'aquest últim, un furibund antifranquista i comunista, de qui Querol va arribar fins i tot a realitzar estrenes mundials de les seues obres en sòl espanyol.

Aquesta represa relació amb Elizalde també li va facilitar una gira per les Filipines, a l'abril de 1949. Amb gran èxit, Querol va oferir un total de nou concerts, sis com a solista i tres amb la Manila Symphony Orchestra. Precisament, en un d'aquests concerts es va produir l'accidentat debut, com a director de Querol, que va assumir la direcció de l'agrupació des del piano —tal com es deia llavors, «a la Iturbi»—, en sentir-se indisposat el mateix Elizalde ja amb el públic a la sala. L'èxit es va veure engrandit pel gest de Leopoldo, qui aprofitant les seues enormes qualitats pianístiques, va incorporar dins dels seus programes de concert obres dels propis compositors i crítics filipins, va arribar a ser rebut amb tots els honors pel president Elpidio Quirino i, ací a Espanya, va ocupar les portades de diaris nacionals.

¹⁷ El 12 de juliol de 1941 Querol va interpretar, junt a l'Orquestra Filharmònica de Barcelona, dirigida per Cèsar de Mendoza Lassalle, un programa per a la Sociedad Filarmónica de Valencia que constaba de tres parts, en la primera de les quals va interpretar el *Concert núm. 1* de Mendelssohn, en la segona el *Concert per a mà esquerra* de Ravel i el *Concerto núm. 1* de Liszt i, en la tercera, el *Concert núm. 2* de Rachmaninov.

¹⁸ «Desplazándose en su propio automóvil, actuó la tarde del 9 de diciembre de 1944 en Alcoy, por la noche en Onteniente y, tras llegar a su domicilio valenciano a las cuatro de la madrugada, a la mañana siguiente junto a la Orquesta Municipal de Valencia en el Teatro Principal» (Chavarri, 1944).

¹⁹ Hi ha una descripció del fragment en la web de l'Ateneu de Madrid (20 de juliol de 2012): <<http://archivo.ateneodemadrid.es/actuaci-n-del-pianista-leopoldo-querol:isad>>.

²⁰ A això no se li pot sostreure la qüestió política. Després de la II Guerra Mundial, Franco, amb la finalitat de suavitzar les relacions amb les potències vencedores, decideix que el control de l'aparell de propaganda i mitjans de comunicació passe dels falangistes, més propers a les potències feixistes, als menys significats catòlics. Quan, en 1946, els homes d'Ibáñez Martín prenen el control, substitueixen un gran nombre de càrrecs, incloent-hi aquesta assessoria musical, que passa del compositor Joaquín Rodrigo, íntim del falangista Antonio Tovar, per l'affi Leopoldo Querol, fet que va enemistar pianista i compositor durant dècades, i va propiciar que Rodrigo li retirara la dedicatòria del *Concierto heroico*.

Però, malgrat aquesta reeixida carrera i que Querol es trobava encara en plenes facultats físiques, a partir dels anys cinquanta la importància dels seus concerts decreix. Açò es pot deure a raons que poden anar des de picabaralles o gelosies professionals, potser aguditzades pel seu pas per l'Assessoria de Música, fins a la seua poca adaptació a les noves corrents interpretatives. L'estil de Querol estava pròxim al que Jürg Stenzl va qualificar en 1995 com a «interpretació expressiva», estil prou lliure que busca aprofundir en l'expressivitat musical de la composició, sense que per a aconseguir tal fi dubtara a afegir recursos expressius no indicats pel compositor, o exagerar l'espectacularitat de passatges virtuosístics, encara a costa de collir alguns errors o notes falses. Aquest estil va començar a casar malament amb la nova estètica interpretativa predominant després de la II Guerra Mundial, la qual cosa el va portar a perdre ràpidament terreny respecte a pianistes de la següent generació com Alicia de Larrocha, Esteban Sánchez o Joaquín Achúcarro, amb interpretacions molt més nítides i contingudes.

Aquesta pèrdua d'influència a Espanya es veu compensada amb la seua contínua presència a sales parisenques com la Gaveau, on es va convertir en una referència quant a la interpretació de música espanyola,²¹ la qual cosa li permet gravar, en 1954, per al segell Ducretet-Thomson, gràcies al recentment comercialitzat format long play, la integral de la *Suite Iberia*, d'Albéniz; es convertia així en el primer pianista a registrar aquesta obra capital del repertori espanyol.²²

I és que Querol sempre va estar atent al poder publicitari dels mitjans de comunicació, tal com va indicar en nombroses entrevistes al llarg de la seua carrera. Si ja als anys trenta havia destacat amb les seues participacions en Unión Radio, i en els quaranta en Ràdio Nacional d'Espanya, en els cinquanta no va dubtar a participar fins en una pel·lícula, *Concierto mágico*, interpretant-se a si mateix,²³ i en els alhors de la televisió, tant espanyola com francesa.

4. Últims anys

Querol va allargar la seua carrera docent a l'institut Ramiro de Maeztu fins a l'octubre de 1966, quan, pròxim als seixanta-set anys va sol·licitar la jubilació. A partir d'aquesta data va prosseguir amb la seua carrera interpretativa i va reprendre i va finalitzar els seus estudis musicològics, començant amb el seu estudi sobre el manuscrit de Tintoris, que li va valdre una beca de la Fundació Juan March, i finalitzant amb la publicació, en 1980, dels seus

²¹ Informació corroborada per l'estudi de la pròpia premsa musical parisenca i la comparació dels preus d'entrades als concerts, o també pel compositor vinarossenc Carles Santos, en aqueixos anys un jove estudiant a París, qui en entrevista personal em va indicar el cert èxit que tenien els esmentats concerts.

²² S'hi ha aportat la data de 1954 per ser la indicada en la reedició digitalitzada d'aquest doble disc, realitzada per EMI en 2006, amb el títol de *Les Rarissimes de Leopoldo Querol*, i que va obtenir el premi *Diapason d'Or* en la categoria de *Le coin du collectionneur*. Però allò cert és que podem sospitar que la gravació s'havia realitzat ja en 1952, en aparèixer en els cartells del seu concert a la Salle Gaveau, del 18 de novembre de 1952 —justament amb la integral de la *Iberia*— «enregistré sur Disques Ducretet-Thomson». En tot cas, qualsevol de les dues dates la segueix convertint en la primera gravació de l'obra, que s'anticipa en quasi deu anys a la d'Alicia de Larrocha.

²³ Existeix, per a l'estudi, una còpia de la pel·lícula a l'arxiu de la Filmoteca de Catalunya. Així mateix, en Internet pot trobar-se una fitxa tècnica del film (20 de juliol de 2012): <<http://www.imdb.com/title/tt0044512>>.

estudis definitius sobre el Cançoner d'Uppsala, actualment més conegut com el Cançoner del Duc de Calàbria. També va aprofitar per a esgotar el seu vessant bibliogràfic, sumant als seus llibres pedagògics de llengua francesa i a la primera part de la seua *Breve historia de la música*, publicats en la dècada dels cinquanta, una segona part que va tancar aquest recorregut historicomusical i on, lògicament, comptem amb l'interès afegit de llegir la seua anàlisi de compositors que va conèixer molt bé i fins d'obres que ell mateix va estrenar.²⁴

També en aquests anys augmenta la seua nòmina de premis i reconeixements; va obtenir entre altres la Gran Creu d'Alfons X el Savi, en 1966, que se sumava a la Creu de Plata d'Alfons XII, ja atorgada en 1930. També es converteix, en 1969, en el primer acadèmic a inaugurar la nova Secció de Música de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, investidura a la qual es va sumar, en 1972, la de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Ferran de Madrid, de la qual va ser, fins a la seua defunció, secretari de la Secció de Música.²⁵

La seua jubilació també va comportar una major relació amb la província de Castelló. La fallida de l'empresa familiar havia provocat la seua desvinculació amb el seu Vinaròs natal, però l'elecció des de 1933 de Benicàssim com el seu lloc de descans estival, adquirint a l'efecte una vil·la la qual li va posar el nom de la seua esposa, Vil·la Manuela, el va mantindre sempre pròxim a la província, amb les seues actuacions anuals per a la Societat Filharmònica de Castelló, el Cercle Medina de la localitat, o fins a la Banda Municipal.

En 1951 es va produir el retrobament oficial entre Querol i Vinaròs, localitat que li va atorgar el títol de Fill Predilecte i, amb els anys, va posar el seu nom a una avinguda i al mateix Institut d'ensenyament mitjà.

Però la seua relació especial amb Benicàssim es va estretir encara més just en aquests anys, quan la iniciativa turística d'organitzar un concurs de guitarra que tinguera el nom del conegut guitarrista castellonenc Francisco Tárrega va ser presa amb gran interès per Querol, qui es va convertir des de llavors en el seu factòtum. A l'agost de 1967 va tindre lloc la primera edició, amb un tribunal presidit pel pianista, a l'igual que la pràctica totalitat de totes les posteriors mentre la seua salut li ho va permetre.

I és que, al llarg dels anys següents, passaran pel jurat del Tárrega guitarristes com Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes, Rafael Balaguer, Manuel Cubedo i David Rusell, directors com Juan Pich Santasusana i Alberto Blancafort, o compositors com José Muñoz Molleda, Federico Moreno Torroba, Vicente Asencio, Matilde Salvador, Ernesto Halffter i Joaquín Rodrigo, arribant moltes vegades a produir-se les deliberacions al porxe de la pròpia Vil·la Manuela de Querol.

Aquesta relació amb Benicàssim i el seu paper en l'èxit del certamen de guitarra va culminar amb el seu nomenament, en octubre de 1981, com a Fill Adoptiu de la localitat,

²⁴ Ací podríem incloure també la seua breu faceta compositiva, amb alguns esborranys de joventut, però només plasmada oficialment en dues composicions que, tot i que ja interpretades al llarg de la seua carrera en alguns concerts, especialment com a afegits al programa, foren definitivament publicades per Unión Musical en 1964: el *Preludio* i la *Danza valenciana*.

²⁵ Podríem afegir-hi el nomenament com a acadèmic corresponent de les de Santa Isabel d'Hongria de Sevilla, de la de Ciències, Belles Lletres i Nobles Arts de Còrdova, de la Jerez de la Frontera o la de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.

així com la dedicatòria d'un cèntric carrer en homenatge.²⁶ Querol va estar en el jurat del certamen fins a l'edició de 1982, i en la següent va ser nomenat president d'honor.

Però la relació entre Querol i el Certamen de Guitarra Francisco Tárrega va arribar fins a les últimes conseqüències, sent el trist protagonista de l'edició de 1985, quan el 26 d'agost, coincidint amb l'inici de la primera sessió, moria a pocs metres d'allà, a la seua estimada Vil·la Manuela. Després de comunicar la trista notícia el seu amic i administrador José Luis Tárrega, es va interrompre breument l'eliminàtoria, i se li va dedicar un minut de silenci que va finalitzar amb una clamorosa ovació (Tárrega, 2006: 161).

La defunció de Querol va ocupar espai en els mitjans nacionals i bona part de la portada dels dos diaris locals castellonencs; el seu funeral es va celebrar a l'església de Sant Tomàs de Benicàssim, i el seu fèretre fou traslladat, posteriorment, a València on descansa, des de llavors, al Cementeri Municipal en un nínxol sense cap làpida.²⁷

5. Conclusió

Si ja en 1939 la premsa nacional indicava que Querol era un pianista de la labor del qual no en parlaria només la generació que l'havia escoltat, sinó que era un artista d'aquells que «fuerzan el tiempo, y el eco de su fama llega a los que aún no han nacido»,²⁸ a la qual cosa cal sumar l'important espai dedicat a la seua defunció i funeral en els diaris castellonencs, fa a penes vint-i-set anys, sorprèn més encara la poca valoració actual de la seua figura.

Alumne brillantíssim, podem situar-lo dins de la generació musical del 27, tant per trajectòria biogràfica com per la seua àmplia formació intel·lectual, incloent-hi un ampli coneixement del llatí que va permetre les seues investigacions musicològiques sobre còdexs llatins musicals, especialment el de Tinctoris, present a la Universitat de València, i sobre el Cançoner del Duc de Calàbria, encara que —certament— el procés va ser força llarg, a causa de les seues múltiples obligacions, i la tardana publicació del seu treball definitiu sobre aquest últim li va restar gran part de la seua efectivitat.

A nivell interpretatiu, va ser un pianista amb unes impressionants facultats repertorístiques i memorístiques, que li van permetre gestes avui en dia impossibles de veure en qualsevol esdeveniment o cicle de concerts. La seua estètica interpretativa, certament desfasada respecte als cànons actuals, més pròxima als pianistes de principis del segle xx que de l'estil més objectiu triomfant després de la II Guerra Mundial, va fer que encara que es convertira en el pianista de referència en l'Espanya dels anys trenta i quaranta, a partir dels cinquanta la seua carrera interpretativa fóra allunyant-se poc a poc dels esdeveniments de major importància i, més encara, que grans èxits com la primera gravació de la integral de la *Suite Iberia*, d'Albéniz, siguen avui en dia a penes coneguts o tractats fins en publicacions bibliogràfiques de referència sobre aquesta obra.

Però també és cert que no podem oblidar la seua labor com a pianista d'estrena d'obres de gran part dels compositors espanyols de la seua generació, labor en pro de la música

²⁶ Arxiu Municipal de Benicàssim. Acta de la sessió ordinària en primera convocatòria corresponent al dia 26 d'octubre de 1981. Punt 7è.

²⁷ Cementeri Municipal de València, nínxol senzill en la secció cinquena dreta, grup A, tramada 3, número 0438.

²⁸ *Hoja del Lunes*, 24 de juliol de 1939.

de la seua època per la qual va rebre nombroses alabances, però que avui en dia té poca transcendència per trobar-se la immensa majoria d'aqueixes obres fora del repertori habitual dels intèrprets.

Tampoc podem oblidar en la seua carrera pianística que la seua labor, i la poca exigència que va manifestar a actuar en localitats i sales de menor envergadura, va permetre que per primera vegada molts dels aficionats a la música pogueren escoltar obres avui en dia més que habituals. Això va ser encara de més transcendència en un gènere com el de piano i orquestra, no dubtant fins i tot a actuar amb bandes de música locals, permetent, com en el cas de Castelló, que els seus habitants pogueren escoltar per primera vegada obres com el *Concert* de Schumann, el de Grieg o els segons concerts de Brahms o Rachmaninov.

I és que aquesta importància de la seua figura és més evident encara quan parlem de la província de Castelló, tant per haver-hi nascut i morir, com pel gran nombre de concerts realitzats ací, el gran suport que sempre va donar a les associacions i músics locals i, finalment, per la seua relació amb Benicàssim, culminada amb el Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega.

BIBLIOGRAFIA

- ABC (1933): «Almuerzo en honor del gran pianista Leopoldo Querol», 8 de març.
- AJUNTAMENT DE BENICÀSSIM: *Arxiu municipal*.
- ALBIOL VIDAL, S. (1985): «Leopoldo Querol en el recuerdo», *Vinaròs*, 31 d'agost.
- ARRANDO, S. (1998): *El compositor Vicent Garcés i Queralt (1906-1984)*, Fundació Bancaixa, Sagunt.
- ATENEU DE MADRID (2012): <<http://archivo.ateneodemadrid.es/actuaci-n-del-pianista-leopoldo-querol;isad>>.
- CHAVARRI, E.L. (1944): «La Orquesta Municipal.- Un record de Leopoldo Querol: Alcoy, Onteniente y Valencia en menos de 24 horas», *Las Provincias*, 13 de desembre.
- CONSERVATORI DE MÚSICA I DECLAMACIÓ DE VALÈNCIA: *Arxiu*.
- CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA JOAQUÍN RODRIGO DE VALÈNCIA: *Arxiu*.
- DÍAZ GÓMEZ, R. i V. GALBIS LÓPEZ (1996): *Eduardo López Chávarri Marco. Correspondencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- FRANCO, E. (1992): *Memoria de la Orquesta Nacional de España 50 aniversario*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas, Madrid.
- FUNDACIÓN VICTORIA Y JOAQUÍN RODRIGO: *Archivo*.
- INSTITUT D'ENSENYAMENT SECUNDARI LLUÍS VIVES DE VALÈNCIA: *Arxiu*.
- HOJA DEL LUNES (1939): 24 de juliol.
- LÓPEZ CHÁVARRI, E. (1923): «Lassalle y Querol», *Las Provincias*, 27 de febrer.
- MASÓ AGUT, M. (2012): *La vida y la obra del pianista Leopoldo Querol Roso (1899-1985). Análisis histórico, cultural y social del personaje y su época*, tesi doctoral dirigida pel doctor Juan José Ferrer Maestro, presentada en el Departament d'Història, Geografia i Art de la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I i llegida el 28 de juny de 2012.
- MINDÁN MANERO, M. (2001): *Historia del Instituto Ramiro de Maetz de Madrid*, Sociedad Coop. de Artes Gráficas, Saragossa.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN: *Archivo Central*.
- PERIS DOMÍNGUEZ, J. i V. CALDUCH BELLIDO (2008): *Sociedad Filarmónica de Castellón, memoria de mil conciertos*, Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, Castelló.
- QUEROL ROSO, L. (1971): «Evocación de mi infancia», *Vinaroz*, 23 de juny.
- RESIDENCIA DE ESTUDIANTES: *Archivo*.
- SALAZAR, A. (1932): «Orquesta Filarmónica. Una suite de J. Bautista», *El Sol*, 8 de maig.
— 1934: «Querol, en las tres orquestas. Obras de Gomá, Bacarisse, etc.», *El Sol*, 4 de desembre.

- SAPENA, S. (2007): *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, tesi doctoral dirigida pel doctor. Vicente Galbis López, presentada en el Departament de Comunicació Audiovisual i Història de l'Art de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, València.
- SOLBES, R. (2007): *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*, Tàndem Edicions, València.
- STENZL, J.T. (1995): «In Search of a History of Musical Interpretation», *The Musical Quarterly*, 79 (4), 683-699.
- TÁRREGA QUERAL, D. (2006): *Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega". Benicàssim 1967-2005*, Castelló, Domingo Tàrrega Queral.

BIONOTA

Mario Masó Agut

Natural de Castelló, va començar els seus estudis musicals en el Conservatori de la seua ciutat natal, finalitzant-los en els conservatoris superiors de Barcelona i Múrcia, on va obtindre els títols de Professor Superior de Piano i Música de Cambra. És llicenciat en Història i Ciències de la Música, i doctor per la Universitat Jaume I, amb una tesi doctoral sobre el pianista vinarossenc Leopoldo Querol Roso i la seua època. Des de 1994 ha sigut professor dels conservatoris professionals de música d'Elx, la Vall d'Uixó i Castelló, centre on actualment exerceix, per oposició, com a professor de piano.

El Conservatori de Música de Castelló durant la Segona República. El camí frustrat cap a l'oficialitat

DANIEL GIL GIMENO (dgil@gilgimeno.com)

Conservatori Municipal Mestre Montserrat de Vilanova i la Geltrú

1. Introducció

Al 1932, un grup de joves músics liderats per Abel Mus i Vicent Asencio va decidir unir esforços per crear un centre on s'impartiren els ensenyaments musicals reglats i aconseguir l'oficialitat del centre. El Conservatori de Música de Castelló va desenvolupar la seva activitat durant la Segona República i en aquest curt període es van realitzar interessants iniciatives com ara la fundació d'una orquestra de cambra, col·laboracions amb associacions culturals, retransmissions radiofòniques, constants concerts d'alumnes... que van aconseguir el reconeixement social de la ciutat i de crítics musicals de tota la República. De fet, durant els pocs anys que va durar el Conservatori (a mitjans de la guerra civil va tancar les portes) van passar més de 150 alumnes per les aules del centre.

Al Conservatori es trobaren tres generacions de músics rellevants del panorama musical valencià entre els quals hi destacaven Vicente Tàrrega (germà del cèlebre guitarrista, professor de violí del Conservatori i antic professor de Mus), Abel Mus (violinista de carrera internacional i director del Conservatori), Vicent Asencio (compositor i secretari del centre), Pasqual Asencio (professor de piano), Enna Mus (professora de piano), Matilde Salvador (compositora) i Josefina Salvador (violinista) ambdues alumnes del centre.

Desafortunadament el Conservatori no va rebre el suport institucional que mereixia i va sofrir una forta oposició per part d'un sector de músics i professors de la ciutat que van dificultar i obstaculitzar el seu funcionament. A més, l'esclat de la guerra civil espanyola al 1936 va impedir que el centre aconseguís l'oficialitat i poc temps després va tancar les portes definitivament. La ciutat de Castelló va haver d'esperar gairebé 40 anys per poder gaudir d'un conservatori de música.

Aquest article no pretén estudiar les característiques, trajectòria i activitats del Conservatori que ja s'han tractat anteriorment (Aguilar, 1997; Gil Gimeno, 2005; Gil Gimeno, 2008) sinó que aprofundirà en la lluita del centre per aconseguir l'oficialitat i en tots els problemes i entrebancs que va trobar dins un context cultural, polític i social tan convuls com el de la Segona República.

2. Els inicis del centre sense subvencions

El Conservatori de Música de Castelló va començar el 1932 a impartir docència sense comptar amb cap ajuda institucional. Al principi es va plantejar la idea de no iniciar les

classes fins que no arribessin les subvencions dels organismes públics, però finalment es va desestimar aquesta opció, ja que tant el patronat com el professorat van ser conscients que les institucions públiques no es comprometrien econòmicament fins que el centre portés un temps en funcionament, i això va ser exactament el que va passar.



Primer claustre del Conservatori, 1932. Dalt d'esquerra a dreta: Vicent Asencio, Abelardo Mus, Pascual Asencio i Ismael Cerezo. Sentats d'esquerra a dreta: Encarnación Mus, Concepción Añó, Vicente Tárrega i Josefa Gimeno.

La presentació oficial del Conservatori es va fer el 28 de setembre de 1932 i la premsa va publicar la notícia amb articles a pàgina sencera explicant les característiques del centre i destacant la rellevància del fet. El concert inaugural es va celebrar l'1 d'octubre de 1932 al Teatre Principal. El claustre de professors va oferir un programa variat i atractiu interpretant obres d'Albéniz, Falla, i dels propis Asencio i Mus. L'acte va ser un èxit absolut i un inici esperançador per a tots els qui creien en el projecte. De fet, tant l'Ajuntament com la Diputació es van comprometre a recolzar el centre econòmicament i moralment, cooperant conjuntament per afavorir el desenvolupament.¹

Al desembre d'aquest mateix any, el director del Conservatori, Abelardo Mus, va escriure diverses cartes a l'Ajuntament i la Diputació de Castelló per informar-los del

¹ *Diario de Castellón* (29 de setembre de 1932); *República* (29 de setembre de 1932); *La provincia nueva* (29 de setembre de 1932).

projecte que s'estava iniciant, oferint places gratuïtes per alumnes amb necessitats i intentant convèncer els organismes públics perquè subvencionessin i apadrinessin al nou centre. En aquesta mateixa carta² Mus explica que en aquesta data ja tenien 43 alumnes³ i 57 matrícules repartides en les classes de solfeig, harmonia, piano, violí i violoncel. També hi explica que els alumnes paguen unes mensualitats de 5 i 10 pessetes i que això suposa un ingrés de 425 pessetes mensuals. A continuació detalla les despeses del centre (lloguer de la casa, llum, instal·lació i contribució), que ascendeixen a 600 pessetes mensuals, tot això sense comptar els honoraris dels professors que «ho donaven tot: nom, temps, ensenyaments i fins i tot diners».⁴ Aquesta carta finalitza amb la següent súplica:

Suplico tenga a bien conceder al Conservatorio de Música de Castellón una subvención que dejamos al buen juicio de la Comisión Gestora y agradeceremos cualquiera que sea su cuantía. Esta subvención no gravaría los presupuestos de la Excm. Diputación, puesto que contando ya la Provincia con un centro de enseñanza y perfeccionamiento musical, no habría necesidad de pensionar, sino a los que habiendo cursado ya brillantemente sus estudios aquí, fueran verdaderamente dignos de merecer estudios de ampliación en el extranjero.

El Decreto de la República fecha 4 de febrero de 1932, dictado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en relación con el Decreto de 21 de junio d 1931, tiende a difundir el cultivo de la música en España, y no pudiéndose ocupar el Estado de la creación de nuevos centros de enseñanza, se propone ayudar a los existentes, por lo que estimamos nuestro deber mantener el funcionamiento del Conservatorio a fin de Castellón se vea dotado de lo que ya otras capitales disfrutaban, en beneficio de su cultura y de la economía de la ciudad, por ser un centro de atracción para los estudios. Los Estatutos de este Conservatorio prevén un puesto en el Patronato que lo administra, para un miembro de cada Entidad Oficial y al efecto que si la Diputación le place, se digne nombrar de entre los Sres. Diputados a uno para que colaborando con nosotros pueda al mismo tiempo controlar la buena marcha del Conservatorio de Música de Castellón.

Dies després, la Diputació va respondre a aquesta sol·licitud amb una subvenció de 500 pessetes⁵ (qualificada per Mus com vergonyosa). Aquesta ajuda suposava un suport més aviat moral que no pas econòmic, ja que no permetia cobrir més que una petita part de les despeses que suposava el funcionament d'un centre d'aquestes característiques, sense comptar amb el sou del professorat.

Els triomfs del nou Conservatori no van ser celebrats per tots els músics de la ciutat amb la mateixa alegria, ja que van començar a aparèixer disputes, recels i enveges entre els professors de música que no van ser inclosos dins el claustre del Conservatori. La creació del centre musical els havia fet perdre un nombre important d'alumnes privats i el prestigi local que poguessin tenir, cosa que va fer que naixessin fortes enemistats entre

² Arxiu de la Diputació Provincial de Castelló (a continuació es farà referència a aquest arxiu amb les sigles A.D.P.CS). Foment. Desembre 1932.

³ Val la pena destacar l'anècdota que la matrícula número 1 del conservatori va ser Matilde Salvador, qui es convertiria en cèlebre compositora castellanenca, i el número 2 a la seva germana Josefina Salvador, violinista guardonada anys després amb les medalles Harriet Cohen de Londres i d'Ysaye de Brussel·les.

⁴ A.D.P.CS. Foment. Full 132. 16 de desembre de 1932.

⁵ A.D.P.CS. Foment. Full 132. Desembre de 1932. *Sesión de la Comisión gestora del 11 de enero de 1933.*

aquests professors i alguns del Conservatori. Mus patiria anys més tard en pròpia pell totes aquestes enemistats (Gil Gimeno, 2007: 85).

Malauradament aquests recels i enemistats van obstaculitzar molt les subvencions públiques tal com es veurà a continuació. Després que el Conservatori rebés la subvenció de la Diputació, un grup de quinze músics liderats per José García i Hortensia Herreros van escriure una carta a l'Ajuntament de Castelló on demanaven:

Que el Excmo. Ayuntamiento no se establezca ningún privilegio a favor del Conservatorio de Música establecido en esta ciudad y que en el caso de que acordara su Excelencia gratificar o subvencionar a cualquier entidad musical distinta a la oficial que mantienen el municipio, que sea esta repartida por igual entre los profesores vecinos de esta ciudad y que se dediquen a la enseñanza de la música, ya que todos ellos por sí constituyen una academia al igual que el llamado conservatorio, e incluyendo también en esta distribución a las distintas agrupaciones musicales que existen en esta ciudad.⁶

Mus, el director del Conservatori, feia la següent reflexió sobre els inicis del centre: «El primer any del nostre conservatori havia finalitzat amb aquests resultats [...] meravellós treball social i artístic [...] resultats polítics i econòmics penosos» (Mus, s.d.: 77).

3. Concurs-Oposició a Director de l'Escola Municipal de Música

Mus parla de resultats polítics penosos per varies raons. Entre aquestes hi destaquen les que narra en les seves memòries. Tal i com Mus explica, quan el Conservatori va obrir les portes ho va fer sense informar del projecte a Fernando Gasset (líder del Partit Republicà de Castelló i referent polític castellanenc durant la Segona República). Aquest fet va ser interpretat com una provocació i si hi sumem que un dels fundadors del Conservatori (l'oncle de Asencio) era del partit de dretes, va suposar que el centre estigués sota sospita per part dels polítics que regentaven el poder a pesar que, en paraules de Mus, l'única devoció era el seu treball i la música (Mus, s.d.: 75).

Aquesta situació es va agreujar al febrer de 1934 quan Julio Sabater Roig va dimitir com a director de l'Escola Municipal de Solfeig i es va convocar una oposició per cobrir aquesta plaça. Mentre es convocava l'oposició es va nomenar provisionalment directora interina Teresa Peláez (filla de l'alcalde de Castelló). Abel Mus va manifestar la seva intenció de presentar-se a l'oposició ja que el sou del Conservatori no era suficient per viure i explica a les seves memòries que a causa d'aquesta decisió va ser convocat al despatx de Gasset on va tenir la següent conversa (Mus, s.d.: 76-77):

- És cert que tens intenció de presentar-te a l'oposició de la nostra Escola Municipal de Música?
- Sí senyor, ho necessito molt i sóc un ciutadà espanyol en possessió dels títols que requieriu.
- Si jo fos tu no ho faria.
- Però ho necessito, el conservatori em costa més del que puc suportar.

⁶ Arxiu Municipal de Castelló (a continuació es farà referència amb les sigles AMC). Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Petición de subvención de varios profesores de música*. 14 de juliol de 1933.

- La nostra entrevista ha finalitzat, senyor... —va dir Gasset mentre obria la porta del despatx— si em fas aquesta “marranada” mai més comptes amb mi per res i menys encara per al conservatori.

Per no complicar més la situació, Mus va decidir no presentar-se a l'oposició, que finalment va guanyar Teresa Peláez.

4. Problemes amb les subvencions. Enfrontament amb el Liceo Beethoven

A principis de curs de 1933-1934, Mus, com a director del Conservatori, va escriure de nou cartes⁷ a les institucions detallant les activitats que havien realitzat i els resultats obtinguts i demanant que s'impliquessin amb el Conservatori oferint qualsevol tipus d'ajuda. Durant aquest curs la Diputació va duplicar l'ajuda fins a 1.000 pessetes i l'Ajuntament va donar una subvenció de 400 pessetes.

El 14 de novembre de 1933, quatre dies després que la Diputació rebés la carta de Mus, Hortensia Herreros, en nom dels professors de l'acadèmia de música anomenada Liceo Beethoven, va escriure una carta⁸ al mateix organisme denunciant i criticant les ajudes que s'estaven donant al nou Conservatori. Aquí comença una dura lluita entre els professors del Conservatori, i en especial de Mus, amb els professors que no havien estat inclosos dins el claustre i que havien perdut alumnes i prestigi des de l'aparició del nou centre. A continuació es transcriu part d'aquesta carta:

Siendo esta academia la más antigua de esta ciudad puesto que viene dedicándose a la enseñanza de la música más de dieciséis años, haciendo una labor interesantísima de la que da idea el que todos los años suele presentar a exámenes en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, un número de matrículas de alumnos no oficiales que, como en el finalizado curso de 1932-1933, han ascendido a 91 en el pasado junio, que sumadas a 27 del pasado Septiembre hacen un total de 118, todas aprobadas y con las calificaciones de sobresaliente en los cursos correspondientes a ello, [...]

Y teniendo noticias de que la Excm. Diputación ya el año pasado auxilió con determinada cantidad a una academia de esta localidad que se titula Conservatorio de Música aunque en el aspecto oficial y legal creemos no puede denominarse así, entre otras razones porque su profesorado, según noticias, carece del título oficial correspondiente para dedicarse a esta clase de enseñanza artística.

Suplicamos a V. E que en el caso de que se preste apoyo económico al mencionado conservatorio, no se deje en olvido y se subvencione el “Liceo Beethoven”, ya que tan intensamente actúa en la difusión de la cultura musical, poseyendo los profesores que la integran el correspondiente título oficial, hoy imprescindible para ejercer toda clase de enseñanza, y que teniendo en cuenta nuestra actuación callada y persistente, espera que así será, dada la justicia y equidad de esta Excm. Diputación. [...]⁹

⁷ A.D.PCS. Caixa 10639. Foment. Full 114. Novembre de 1933.

⁸ A.D.PCS. Caixa 10639. Foment. Novembre de 1933.

⁹ A.D.PCS. Caixa 10639. Foment. Novembre de 1933.

En aquesta carta queda clar l'objectiu de desacreditar el Conservatori utilitzant diverses estratègies. La primera d'elles era posar en entredit els germans Mus, que havien estudiat a França i no tenien el títol de professor d'Espanya que era el requerit per a impartir classes. Era indiscutible en el cercle de músics i crítics de la província i del País Valencià que el nivell dels germans Mus era altíssim i que donava prestigi al Conservatori. Per tant, si Herreros aconseguia desprestigiar el director del Conservatori i professor del centre, hauria aconseguit el seu objectiu. Cal dir que és cert que els germans Mus no tenien la corresponent homologació del títol espanyol (havien realitzat els estudis superiors a l'Escola Superior de Música de París), però aquest mateix any (1934) es van examinar de tots els exàmens per aconseguir la titulació al Conservatori de València i així parar aquestes crítiques.

L'altra estratègia consistia a fer creure a les autoritats que existien dos centres amb les mateixes característiques a la ciutat i que si subvencionaven al Conservatori també havien d'atorgar ajudes al Liceo i altres centres musicals. Resulta interessant veure com a la carta no se sol·licita una subvenció per a alguna cosa en concret, sinó que es demana una subvenció en el cas que se li doni al Conservatori. La qual cosa no té sentit ja que l'acadèmia tenia 16 anys d'història i mai anteriorment havia demanat cap subvenció, per tant no era casualitat que demanessin un ajut just després que el Conservatori fos subvencionat. Tot plegat era una estratègia senzilla, fer creure als organismes oficials que els dos centres eren idèntics i per tant no podrien ajudar-ne només a un. I si finalment se subvencionaven els dos centres, les ajudes serien insuficients per ambdós. A Mus li molestava molt que s'insinués que el Conservatori i el Liceo s'assemblessin, ja que el Liceo no tenia local propi i el Conservatori comptava amb un gran edifici ple d'aules, amb una sala de concerts per a 300 persones, set professors, un conserge...

Crida l'atenció que si realment existia aquesta acadèmia des de 1917, no es fes cap tipus de referència a la carta enviada per Hortensia Herreros a l'Ajuntament al juliol de 1933, ja que en aquesta carta no es menciona el Liceo Beethoven i ella es presenta com a representant de 15 professors sense cap centre. De fet no hi ha cap constància que aquesta acadèmia existís des de feia setze anys i la documentació localitzada diu que en realitat es tractava d'un grup de professors que donaven classes particulars a casa seva o fins i tot a la dels alumnes. Segons Mus, el Liceo Beethoven tenia l'únic objectiu de fer mal al Conservatori, que dia a dia anava progressant.

És curiós observar que, a partir d'aquest moment, el Liceo Beethoven repetirà constantment tots els actes que organitzi el Conservatori, amb l'objectiu de ser el més similars possibles, i així privar-lo de les ajudes tan necessàries per al normal funcionament. La campanya de desprestigi va tenir efecte i la Diputació va atorgar una subvenció al Liceo per valor de 250 pessetes.¹⁰

5. Exàmens dels alumnes de Castelló al Conservatori de Música de València

Com que el Conservatori de Castelló no era oficial, els alumnes que volien cursar els estudis de música oficialment havien d'anar cada any al Conservatori de València per

¹⁰ A.D.PCS. Caixa 10639. Foment. Novembre de 1933.

realitzar els exàmens. El claustre del Conservatori veia en aquests exàmens una oportunitat de demostrar que l'ensenyament del Conservatori era millor que el que oferia el Liceo Beethoven. La sorpresa per als professors del Conservatori va arribar quan els resultats dels exàmens del primer any del Conservatori (1932-1933) segons el criteri de Mus no es van correspondre a la realitat del nivell que tenien els alumnes ni dels exàmens que havien realitzat.

El director es va prometre que l'any següent aniria a València per conèixer de primera mà què passava als exàmens. D'aquesta manera va anar a parlar amb el director del Conservatori de València, Tomás Aldás, amb qui va mantenir una interessant conversa.

Quan les dates del exàmens es van apropar vaig anar a València a parlar amb el director del conservatori Don Tomás Aldás... jo pensava que parlaria amb col·legues, però ell i els seus professors no desitjaven que Castelló també tingués un conservatori ja que això disminuiria el nombre dels seus alumnes a València. El seu conservatori tenia alumnes de tota la costa mediterrània, des de Tortosa fins València. Tots els estudiants de música anaven a fer els exàmens a València i això significava diners i regals per als professors... Don Tomás Aldás va sentir les meues queixes sobre les dificultats que teníem a Castelló, que desapareixerien si València puntuava de forma justa als alumnes de Castelló... fent això, els pares sabrien on portar als seus fills i el nostre prestigi seria la recompensa del nostre treball...

Quan vaig acabar ell em va dir: "Benvolgut Mus, eres jove, impulsiu i honest però em demanes una cosa impossible... durant anys hem estat distribuint basquets d'excel·lents i notables, afavorint als alumnes i als seus pares... tan sols així és possible omplir el nostre conservatori i satisfer les vanitats dels seus pares... d'altra banda, repartir títols artístics no té tanta responsabilitat com donar títols de medicina a un incapacitat... mira, no et prenguis tantes molèsties amb els teus alumnes, amb el temps et mostraran com d'ingrats són... en comptes de fer-los treballar demanant-los la perfecció, adula'ls quan passen les fulles dels seus mètodes... el que volen ells i els seus pares és acabar la carrera abans que el seu veí, ser més intel·ligent que ell, i això tan sols es pot aconseguir finalitzant ràpidament els seus estudis oficials amb excel·lents i notables... tots els professors de la província ho fan, ens donen la llista dels seus alumnes perquè nosaltres els puguem puntuar... fes com tot el món i seràs feliç... Eres jove, generós, impulsiu... jo també era com tu, però un dia canviaràs i llavors, estimat, et sentiràs molt millor en el nostre món" (Mus, s.d.: 79).

Després d'aquesta reflexió és fàcil comprendre que les notes del exàmens no fossin justes i que l'esperança del claustre del Conservatori de poder demostrar que el nivell del seu centre era més alt no es va poder dur a terme.

6. L'intent de fusió dels dos centres: Conservatori de Música i Liceo Beethoven

El conflicte entre el Conservatori i el Liceo el tornem a trobar als documents històrics de la Diputació i l'Ajuntament al 1935 quan el Patronat del Conservatori, mitjançant una carta escrita pel seu president Eduardo Marco, argumenta el següent:

Este conservatorio se creó hace tres años y mereció por su labor verse incluido en los Presupuestos del Estado, y Exmas. Corporaciones, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Castellón. Dos años después se creó una Academia de enseñanza musical en Castellón y a pesar de tener un carácter puramente particular y de carecer incluso de local, puesto que sus profesores continúan dando las clases en sus domicilios particulares y a veces en casa de los mismos alumnos, dicha Academia se vio favorecida con subvenciones del Exmo. Ayuntamiento y Diputación Provincial, y esto es un grave precedente, puesto que alegando iguales derechos podrían pedir subvenciones todas las Academias de Castellón que se dedican a la enseñanza y aquí es interesante recordar que el Conservatorio no está en el mismo caso pues no es una Academia cualquiera sino un centro regido y suministrado por un Patronato que persigue una finalidad en beneficio de nuestra Capital.

Nuestra intención no es reprochar que se concedan subvenciones para favorecer el desarrollo del arte en Castellón, ni pretendemos monopolizar dichas subvenciones y al efecto para demostrar que no nos guían intereses personales, se han hecho las oportunas gestiones con el fin de fusionar el Liceo Beethoven con el Conservatorio de Música, concediendo a los nuevos profesores los mismos derechos y deberes que disfrutaban y se imponen los profesores del conservatorio. De este modo desaparecería la ridícula competencia creada por la nueva Academia [...].

Desgraciadamente nuestros esfuerzos en este sentido han sido vanos porque sugestionados por ideales más prácticos y menos elevados, no todos tienen la misma alteza de miras y por tanto no a todos interesa ni importa la creación de un centro, que de momento solo les proporcionaría más trabajo, y es verdaderamente sensible que individuos que no precisan de estos recursos para hacer frente a sus necesidades, puesto que con sus respectivos y honrosos cargos ganan lo suficiente para vivir al margen de nuevas empresas, impidan el natural desenvolvimiento del Conservatorio de Castellón, no solamente negándose a colaborar en él, sino entorpeciendo su marcha con todas sus fuerzas, amistades y pesetas.

Ahora bien, el apoyo oficial que respetuosamente solicitamos de la Autoridades pierde toda su eficacia para un centro que aspira al reconocimiento del estado si en la misma ciudad se protege igualmente a otro centro que se dedique a la misma enseñanza. En una capital no puede haber dos centros oficiales para un mismo objeto y las autoridades no deben alimentar a distintos centros para que con ellas, éstos mutuamente se destrocen. [...] ¹¹

Queda clar que el que estava succeint amb el Liceo no era una opinió exclusiva de Mus, ja que és el Patronat qui signa la carta i es dirigeix en nom de tot el Conservatori. Respecte a la negociació per incorporar els professors de Liceo al Conservatori, Mus s'atribueix aquestes negociacions que diu va emprendre quan va veure que l'acadèmia mai els deixaria aconseguir el seu objectiu de consolidar el Conservatori com un centre oficial. A les seves memòries ho explica de la següent manera (Mus, s.d.: 80): «Veient que amb els meus enemics jo mai podria aconseguir el meu objectiu, els vaig proposar formar part del conservatori i treballar junts amb els mateixos drets i deures però després d'infructuoses negociacions pensant que jo estava a la vora de la derrota ells van rebutjar la proposta».

¹¹ A.D.P.CS. Caixa 10640. Foment. Octubre de 1935. La carta té data del 8 de novembre de 1935 i entrada de registre del 11 de novembre.

El director del Conservatori va estar a punt d'abandonar Castelló, veient que collia triomfs¹² per tota Espanya, i que a la seva ciutat tenia problemes que no trobava en cap altre lloc. Però finalment va decidir no deixar Castelló ni el Conservatori ja que això significaria reconèixer la derrota davant els seus adversaris.

Com és d'imaginar, la disputa no va acabar aquí. Al Registre de la Diputació trobem una carta del Liceo amb la mateixa data d'entrada¹³ on presenta els resultats acadèmics de l'any anterior (1934-35) i entrega a la Diputació una donació de 505 pessetes, que eren els diners recaptats en la presentació de l'Orquestra de Cambra del Liceo del dia 13 de maig de 1935.

Queda clar una vegada més que l'objectiu del Liceo no era altre que danyar al màxim el Conservatori. Això es pot observar en la coincidència de dates repetida una vegada més, i en el lliurament d'aquesta important quantitat de diners. No té sentit que se sol·liciti una ajuda a la Diputació i que després es doni més del doble del que els havien donat en concepte d'ajuda. Sembla més certa que mai l'afirmació que feia el Patronat en l'última carta, on deia que al Liceo no necessitaven els diners, i que la seva única missió era entorpir el camí al Conservatori de la ciutat.

Tot i el fracàs de les negociacions dutes a terme per Mus, el Conservatori intenta de nou que es faci una fusió dels dos centres per acabar amb el repartiment de subvencions que feia que fossin insuficients per a tots dos. Així doncs, el patronat del Conservatori presidit per Eduardo Marco sol·licita a l'octubre a l'Ajuntament i a la Diputació que, a més de subvencionar el centre, intervingui per possibilitar la fusió dels dos centres. La Diputació va respondre que no podia augmentar la subvenció (que era de 1.000 pessetes) i va facultar la presidència per si considerava convenient dur a terme aquestes gestions. Per la seva part, l'Ajuntament va estudiar la proposta i en la sessió del 15 de novembre de 1935 es va presentar el següent escrit, signat per José Pascual Tirado, Bautista Mut, Manuel Tortes, Antonio Martínez Nortes, V. Valduch, Miguel Santos, Francisco Llopis Albiol.

El mejoramiento de la cultura musical de esta tierra, exige que no se dispersen los elementos técnicos en agrupaciones diversas, que atomizan el desenvolvimiento de este pueblo. Por ello, debe gestionarse la unificación de dichos elementos, por parte del Excelentísimo Ayuntamiento. Los concejales que suscriben, al Excelentísimo Ayuntamiento exponen que se debe nombrar y que nombre una comisión que encauce las dichas gestiones. No obstante, V.E. como siempre, resolverá lo que estime más procedente. Castellón 12 de noviembre 1935.¹⁴

Però la proposta no va arribar a bon terme ja que el President de la Comissió va considerar que l'Ajuntament no podia deliberar sobre la mateixa, ja que es tractava de dues entitats independents. L'Ajuntament va continuar argumentant que podria augmentar, disminuir i fins i tot retirar la subvenció que concedia a cadascun dels dos centres, Liceo Beethoven i Conservatori de Música, però no tenia cap facultat per aconseguir la fusió dels

¹² Mus va compaginar la direcció del conservatori amb la seva carrera com a solista, realitzant durant aquests anys gires per tota la República assolint èxits a tots els escenaris on tocava (Gil Gimeno, 2007: 99-108).

¹³ A.D.P.C.S. Caixa 10640. Full 91. Foment. Novembre de 1935. La carta té data del 7 de novembre de 1935 i entrada de registre del 11 de novembre.

¹⁴ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre fusión de Centros de enseñanza musical*. 15 de novembre de 1935.



Alumnes i claustre del Conservatori al Ribalta, 1936.

mateixos. Per aquestes raons va proposar que no es prengué en consideració la proposta per ser aquesta de caràcter merament particular. No obstant això, va voler deixar clar que havia inclòs en l'ordre del dia l'anterior proposta, per tal que no hi pogués haver el menor dubte que es pretenia dificultar el bon desig que animava els signants de l'anterior proposició.¹⁵

Malgrat les reiterades vegades que el Conservatori va demanar a la Diputació que gestionés la fusió dels centres musicals, mai es va tractar la proposta. Cal reconèixer el treball del Diputat José Morelló del Pozo, que va aconseguir que el Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts atorgués una subvenció de 500 pessetes per al segon semestre de 1935 i s'impliqués en el projecte de crear un Conservatori de Música a Castelló i arribés a ser oficial.¹⁶

7. 1936. Màxima tensió entre els dos centres

El punt més àlgid de tot aquest enfrontament arribaria entre els mesos d'abril i juny de 1936. El mes d'abril, la Diputació de Castelló va rebre de nou dues cartes; com sempre, la primera era del Conservatori i la segona del Liceo Beethoven, que intentava desacreditar tot allò que digués el Conservatori.

A la carta del Patronat del Conservatori es fa una explicació de tots els èxits assolits pel Centre, es detallen les despeses i ingressos, es demana a la Diputació que es faci càrrec del Conservatori i de les seves despeses per tal de convertir el Conservatori en Conservatori Provincial (seguint el procediment detallat al Reial Decret del 17 de juny de 1905) i així ser

¹⁵ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre fusión de Centros de enseñanza musical*. 15 de novembre de 1935.

¹⁶ «Labor de nuestros representantes», *República*, 27 de juny de 1935.

reconegut com a centre oficial per l'Estat. A més d'aquesta detallada petició, no desaproveitem l'ocasió per criticar el Liceo Beethoven en els següents termes:

Existe sin embargo una Academia *particular* titulada Liceo Beethoven también subvencionada por esa Corporación. Ignoramos que fundamento legal ó lógico haya servido de base al acuerdo con dicha subvención, puesto que como tal Academia *particular*, su finalidad es altamente egoísta, toda vez que no aspira a crear nada nuevo ni menos, beneficioso a Castellón y su Provincia. En iguales condiciones se encuentran miles de Academias cuya misión es, cuando menos, tan cultural como la citada y a ninguno de sus dirigentes se le ha ocurrido pedir a las Entidades Oficiales subvención alguna, y esto que algunos de ellos pudieran argüir necesidades pecuniarias que no sienten aquellos que disfrutan cargos oficiales bien retribuidos. ¡Medrados estaríamos si las Corporaciones hubieran de satisfacer todas las ambiciones *particulares* de su demarcación!

Entendemos sin embargo muy conveniente que la Excma. Diputación resuelva, como considere más lógico, esta duplicidad de patrocinados, antes de convertir este Centro en Conservatorio provincial, ya sea incorporando aquel Profesorado a este Centro, ya suprimiendo en caso de negativa infundada aquella subvención que nunca debió acordarse. Por todo lo expuesto, este Patronato somete a la consideración de S. E las siguientes bases:

- A) La Excma. Diputación se incauta del actual Conservatorio y lo convierte en CONSERVATORIO PROVINCIAL DE MÚSICA
- B) El Patronato cede a la Excma. Diputación todo el material de enseñanza, enseres y mobiliario propiedad del Conservatorio.
- C) La Excma. Diputación abonará además de los gastos actuales del Conservatorio, el sueldo de 2.000 ptas. anuales a cada uno de los 4 profesores numerarios y 1.000 ptas a un profesor auxiliar. (5 profesores es el número mínimo que juzgamos indispensable para la eficacia en su funcionamiento).
- D) Para resarcirse de estos gastos, la Excma. Diputación recaudará los ingresos que por todos los conceptos perciba este Conservatorio. Esta recaudación en la actualidad es la siguiente: Por matrículas y mensualidades de alumnos (7.000 ptas anuales), subvención de la Excma. Diputación (1000 ptas) Subvención del Excmo. Ayuntamiento de Castellón (300 ptas) TOTAL 8.300 ptas. Esta recaudación la llevaría a cabo el actual Patronato, al cual se agregarán como vocales del mismo, uno o más diputados que se designaran. Realizada esta incautación y consignadas en Presupuestos las cantidades correspondientes, la Excma. Diputación solicitará y conseguirá como las ya citadas capitales, la oficialidad de la enseñanza primero, y la incautación del Estado después, en cuyo caso corresponderían a éste los gastos del Conservatorio.
- E) Como los gastos que el CONSERVATORIO PROVINCIAL DE MÚSICA ocasionaría, ascenderían a 15.000 ptas anuales, (y esto solamente hasta que el Estado se incautase del Conservatorio), y los ingresos actuales son de 8.300 ptas resulta que con 6.700 ptas anuales esa Excma. Diputación habría conseguido CREAR UN CENTRO, que sería una gloria para sus creadores y la satisfacción de una imperiosa necesidad para Castellón y su Provincia.¹⁷

¹⁷ Els subratllats s'han transcrit en cursiva, i les majúscules com a l'original. A.D.P.CS. Caixa 10640. Castelló. Foment. Abril 1936.

A part de deixar clar quin creien que era el camí que havia de seguir el Conservatori per convertir-se en un centre oficial, l'escrit destaca amb els subratllats i amb el missatge que el Conservatori volia diferenciar el caràcter d'acadèmia particular del Liceo, respecte a l'ensenyament oficial que el Conservatori podia oferir i que tanmateix, havia de competir amb aquesta acadèmia a l'hora de rebre subvencions oficials. Com s'ha dit abans, aquesta carta va tenir la rèplica duríssima del Liceo Beethoven, que es defensava en els següents termes:

Existen en Castellón dos Academias de Música que contribuyen al Tesoro: Se titula una de ellas Conservatorio y la otra Liceo Beethoven. La Excelentísima Diputación subvenciona con la cantidad de mil pesetas a la academia llamada conservatorio, y nosotros nos preguntamos ¿que méritos tienen esa Academia, y que labor cultural realiza para que de tal manera se le distinga? De la labor cultural de dicha academia sabemos que en el curso de 1933-34 presentaron 13 alumnos a examen en el Conservatorio de Música de Valencia [es mostra un retall de premsa de l'*Heraldo de Castellón* del 7 de febrer de 1935 on es mostren els resultats dels alumnes del conservatori en el citat examen: de 26 assignatures van obtenir 9 aprovats, 1 notable i 16 excel·lents].¹⁸

Y sabemos que en el curso 1934-35 no han llegado a esa cifra, por cuyo motivo no publicaron en la prensa el resultado de los exámenes del pasado curso. Lo contrario de la academia Liceo Beethoven, que al finalizar el curso pasado publicó en toda la prensa de Castellón y durante un mes consecutivo el anuncio que sigue a continuación, donde pueden verse los resultados obtenidos por nuestros alumnos en los exámenes verificados en el Conservatorio de Valencia, y por consecuencia la labor cultural de este centro de enseñanza musical: [es presenta un retall de premsa on s'enumeren els següents resultats: 10 aprovats, 24 notables i 44 excel·lents].¹⁹

En otro aspecto de este asunto, nos preguntamos: ¿Qué pruebas de gratitud ha dado el llamado Conservatorio a la Excelentísima Diputación y al Excelentísimo Ayuntamiento por las subvenciones de mil pesetas y trescientas que recibe respectivamente de dichas corporaciones? Ninguna. En cambio el Liceo Beethoven organizó en junio de 1935 y en diciembre del mismo año, dos veladas cuyo producto íntegro de 505 pesetas la primera y 378 la segunda, entregó al Excelentísimo Ayuntamiento y Excelentísima Diputación, respectivamente, con destino a las colonias escolares que sostienen dichas Corporaciones.

Como conocemos el fin que persiguen los profesores de la academia llamada Conservatorio, nos permitimos hacer las siguientes objeciones. Conocido es de todos la enorme crisis por que atraviesan los profesores y músicos en general (cuya crisis no se ve manera de solucionar) y como hay que tener presente que la enseñanza del piano o violín consta de 8 cursos, más tres de solfeo, o sea 11 años de estudio ¿a quien se le va a ocurrir estudiar uno de estos dos instrumentos con el fin de tener un medio de ganarse la vida? Con lo que queremos indicar que los alumnos que se dedican al estudio de estos instrumentos tienen medios económicos y los cursan con facilidad, puesto que para sufrir exámenes en Valencia les cuesta el viaje de ida y vuelta 5 ptas. Si hubiera algún aficionado pobre que quisiera hacer la carrera de la Música al propio tiempo

¹⁸ No es copia íntegrament l'article i tan sols es detallen les dades més rellevants. Aquest va aparèixer per primer cop a la revista *Ritmo* de Madrid el 15 de gener de 1935 i es va transcriure íntegrament a l'*Heraldo de Castellón* el 7 de febrer de 1935.

¹⁹ D'igual forma que en l'anterior cas, s'omet el relat íntegre de l'anunci.

dedicarse a otras actividades de más rendimiento, puede estudiar gratuitamente en cualquiera de las dos Academias citadas, puesto que tienen ofrecidas matrículas gratuitas a quien lo solicite. El Liceo Beethoven tiene 6 alumnos en estas condiciones, que cursan las asignaturas de piano, violín y solfeo, y que acogidos a la Ley, se examinan gratuitamente en el Conservatorio de Música de Valencia.

Con todo lo expuesto, no es razonable que el profesorado de la academia llamada Conservatorio, ni ninguna otra Academia, soliciten de la Excelentísima Diputación la creación bajo sus auspicios de un conservatorio de música, ya que el Excelentísimo Ayuntamiento tiene una Academia Municipal de Música, donde se dan las clases gratuitas de música, cuya academia está a cargo de la Srta. Teresa Pelaez ¿Qué necesidad tiene esa Excelentísima Diputación, de pagar sueldos a un considerable número de profesores, teniendo como indicamos antes una Academia Municipal gratuita y además la Academia Liceo Beethoven que también tiene clases gratuitas? Todo esto sin olvidar que es muy reducido el número de alumnos que no puedan satisfacer las cuotas que la Academias de Música tienen establecidas, que son 5 ptas. por solfeo y 10 ptas. por la enseñanza de violín o piano.

Y sin olvidar también que hay en nuestra ciudad algunos profesores de ambos sexos que se dedican exclusivamente a dar lecciones de música y que no tienen otros ingresos, a los cuales se les perjudicaría grandemente ya que algunos por su edad no podrían ejercer otras profesiones que las que han desempeñado durante toda su vida.

Esto es lo que tenemos el honor de poner a la consideración de la Excelentísima Diputación, y rogamos se nos de el mismo trato de favor que a la academia llamada Conservatorio, tal como lo hace el Excelentísimo Ayuntamiento, ya que el Liceo Beethoven por su labor cultural y número de alumnos, además de su antigüedad está en un plano superior, como fácilmente se puede comprobar.²⁰

Aquesta duríssima carta va signada per personalitats del món musical castellonenc com ara José García (director de la Banda de la Beneficència), Eduardo Felip (director de la Banda Municipal de Castelló), Tomàs Viciano, Eduardo Bosch i Hortensia Herreros.

Cal analitzar amb detall algunes de les afirmacions que s'aboquen en aquesta carta: la primera fa referència al tema econòmic. No té gaire sentit haver de «mostrar gratitud» econòmica a una institució la finalitat de la qual és ajudar i subvencionar activitats públiques. Per què es demanen diners, si després es torna el doble del que s'ha atorgat? Aquí es demostra de nou que el Liceo no pretenia altra cosa que entorpir la feina del Conservatori.

Cada vegada que es fa referència al Conservatori el precedeix el qualificatiu d'acadèmia, generant confusió. La reflexió central del text mostra que els objectius que movien el Conservatori i el Liceo eren ben diferents. En aquesta carta, l'acadèmia arriba a qüestionar que algú es vulgui dedicar a la música professionalment i afirma que a Castelló no cal cap Conservatori doncs ja compten amb el de València. Amb això demostren que es mouen per interessos personals i privats i no pel bé cultural i artístic que podia comportar que hi hagués un Conservatori oficial a Castelló. Un dels objectius de la creació del Conservatori era aconseguir que els estudiants de música de la província de Castelló no s'haguessin de desplaçar a València per a cursar els seus estudis, ja que si existia un Conservatori "oficial"

²⁰ A.D.P.CS. Caixa 10640. Castelló. Foment. Abril 1936 .

es podrien examinar al mateix centre. A més, Castelló rebria alumnes d'altres províncies, convertint la ciutat en un centre cultural fins en aquell moment inexistent.

Cal aclarir que les dades extretes de l'article de premsa de l'*Heraldo de Castellón* que són utilitzades pel Liceo per desprestigiar els resultats del Conservatori, provenen d'un fragment d'un article publicat a *Ritmo*,²¹ el 15 gener de 1935, on es lloa intensament la tasca realitzada pels professors del Conservatori i es demana a les institucions «que a títol de justícia se'ls remuneri quan les circumstàncies ho permetin, convertint-se en subvenció, amb expressió en el pressupost, el que era gratificació, i això serà per bé de tots». Evidentment aquest no és un anunci del Conservatori, com volen fer veure els signants del Liceo Beethoven sinó que és un article publicat a Madrid on es demana a les autoritats que s'involucren amb el Conservatori, la qual cosa va en contra dels interessos del Liceo. Per tant podem dir que l'elecció de l'article de premsa no podia ser més desafortunada.

Pel que fa a l'Academia Municipal de Música que mencionen en la carta (l'Escola Municipal de Solfeig) que dirigia Teresa Peláez,²² cal dir que únicament impartia classes de solfeig i que quan es va convocar la plaça per dirigir-la van entrar més en joc els mèrits polítics i familiars que no pas els pròpiament artístics o acadèmics.

Una altra de les raons que argumenta el Liceo per impedir que el Conservatori es convertís en provincial, i així ser reconegut en breu per l'Estat, era que alguns professors perdrien alumnes particulars i per tant els seus únics ingressos. El Patronat del Conservatori va oferir en diverses ocasions la possibilitat d'incorporar els professors de l'Acadèmia Liceo Beethoven, i aquests es van negar repetidament a formar part del centre.

Per finalitzar, acaben afirmant que esperen que se'ls tracti igual que al Conservatori, ja que per la seva tasca cultural i acadèmica i per la seva major antiguitat estaven en un pla superior al Conservatori. Si realment estaven en un pla superior no haurien de demanar un tracte igual, sinó preferent i millor. D'altra banda, la premsa de Barcelona (Galbez, 1934), Madrid (Abellán, 1935) i València, entre d'altres, durant els anys d'existència del Conservatori, es va encarregar de difondre les activitats i esforços que estava duent a terme aquest centre, i mai van esmentar, ni tan sols breument, al Liceo Beethoven com un referent cultural i musical de la ciutat, tal i com el qualifiquen els signants de la carta.

El punt més crític de la disputa entre el Conservatori i els seus detractors va ser entre l'abril i el juliol de 1936. Els esdeveniments que van succeir al juliol, confirmen que van ser moments de gran tensió. Tensió que no era aliena als moments de crispació popular que vivia l'Espanya de l'època. El Conservatori es trobava en el quart any d'esforços i preparava l'audició final de l'any acadèmic que s'havia de celebrar al Teatre Principal el 16 de juny. El claustre de professors del Conservatori esperava amb ànsia la data per poder mostrar a la ciutat els progressos de l'alumnat i així demostrar que el nivell era molt més alt que al Liceo. Com era habitual, el Liceo Beethoven va respondre a la convocatòria del concert anunciant una audició tres dies abans al mateix teatre. En aquesta ocasió, Mus no va poder suportar més i va decidir actuar per desacreditar al Liceo, actes que li portarien greus conseqüències en el futur. Deixem que el propi Mus narri els fets a través de les seves memòries:

²¹ Aquest article es va transcriure íntegrament a l'*Heraldo de Castellón* el 7 de febrer de 1935.

²² Teresa Peláez era filla del alcalde republicà de Castelló, Manuel Peláez.

Al juny estàvem preparant una audició extraordinària d'alumnes al Teatre Principal de Castelló en favor d'una institució benèfica... aquestes audicions eren la nostra millor defensa ja que podíem mostrar la diferència d'ensenyament i demostrar que els nostres alumnes petits de tercer o quart tocaven molt millor que els grans del *Liceo* que estaven a setè o vuitè.

Uns dies abans de la nostra audició extraordinària, vam ser sorpresos per un altra audició d'alumnes organitzada pel *Liceo Beethoven*... el seu concert es faria tres dies abans del nostre, i com era habitual, tocarien alumnes que havien acabat els seus estudis, altres que vivien a València i a la seva Orquestra de cambra tocarien músics professionals que treballaven al Teatre Principal... la seva audàcia era increïble i la complicitat de les autoritats que restaven cegues, era més que evident... la premsa anunciava el seu concert com el gran acte de la temporada... i llegint aquestes monstruositats vaig pensar que havia de fer alguna cosa per desemmascarar-los... Després vaig anar a una impremta, el propietari de la qual era molt amic meu, i clandestinament vam fer els següents programes per ridiculitzar la seva audició:



Programa.

la premsa local informant que al concert participarien antics alumnes que volien retre homenatge al Liceo (Mus, s.d.: 88). La tarda d'aquest mateix dia, Mus va rebre la visita de la policia que l'acusava d'haver imprès clandestinament els programes, tal com explica el mateix Mus:

Algú va tocar a la porta [...] dos policies van preguntar per mi i mostrant-me un programa verd el qual recordo massa bé. Em van acusar d'haver-ho imprès clandestinament [...] agafant el programa de les seves mans el vaig llegir indiferentment als policies, dient-los que era ridícul sospitar que jo hagués imprès tal broma i que no sabia res fins aquell mateix matí, quan vaig rebre un sobre que contenia diversos programes com aquest.

Els policies, buscant proves, em van demanar que els acompanyés al conservatori i allí van preguntar al conserge, qui va dir que havia rebut un gran paquet ple de programes a primera hora del matí [...] ells van examinar atentament la nostra màquina d'escriure i van interrogar la família del conserge. Finalment es van disculpar dient que ells havien de complir el seu deure i que el director del *Liceo* estava realment furiós, encara que no entenien perquè si la data i el lloc era correcte [...] “és una bona propaganda per ells, al cap i a la fi”.

Un cop van tenir impresos els pamflets es van encarregar de repartir-los per Castelló inundant la ciutat d'aquest pasquí. El dia següent va sorgir efecte la idea i tota la ciutat es va despertar amb la notícia a casa seva (fins i tot se'n va enviar un a ell mateix perquè no l'acusessin d'autor dels fets). Veient que la remor s'estenia i començava a danyar al Liceo Beethoven, el director de l'acadèmia va escriure a

Al no estar familiaritzats amb el món musical, els policies no van poder veure-hi la burla, la qual en 24 hores havia estat molt més efectiva que no pas quatre anys d'esforços intentant desemmascarar-los. (Mus, s.d.: 89).



Alumnes i claustre al Teatre Principal, 1936.

En aquesta ocasió, Mus va exterioritzar tota la seva ràbia continguda durant anys per ridiculitzar el Liceo, i tot i que ho va aconseguir, li va servir de poc. Al cap i a la fi aquest acte li portaria més problemes que satisfaccions. D'altra banda encara que tingués gran part de raó en allò que defensava, d'alguna manera Mus va quedar en entredit al ridiculitzar a gran escala el Liceo. Cal fixar-se en la data en què ocorren tots aquests fets: en plena preparació del cop militar del 18 de juliol perpetrat per les tropes de Franco contra la República.

8. Procès de municipalització

L'objectiu que tenia el Patronat i el claustre del Conservatori era que el centre aconseguís ser municipalitzat per així poder arribar a ser oficial en un breu període de temps. En aquest moment només tenien validesa els títols expedits a Madrid, València, Sevilla i Còrdova i hi havia molts conservatoris que estaven esperant la redacció d'una nova llei educativa, per passar a ser centres oficials. La Diputació mai va arribar a tractar el tema de fer-se càrrec del Conservatori i així aconseguir que es convertís en un centre oficial, possiblement a causa de les pressions rebudes pel Liceo Beethoven, però en canvi l'Ajuntament de Castelló va tractar en reiterades ocasions la possibilitat de municipalitzar el Conservatori i d'aquesta manera que passés a ser oficial. La primera vegada que es va parlar de la municipalització a l'Ajuntament va ser ja començada la guerra civil, el 29 de desembre de 1936 (Gil Gimeno, 2005: 732-734).

En la següent sessió celebrada el 5 de gener del 1937 ja es va debatre de manera extensa el tema, quedant clar des del principi que les posicions estaven fortament enfrontades entre els detractors i partidaris de la municipalització del Conservatori.

La Comissió de Cultura, representada per García Soler, estava a favor de la municipalització.

La Comisión creyó oportuno aprovechar el ofrecimiento que se le hizo y la coyuntura que se presentó en esos momentos para tener un Conservatorio de Música, en Castellón, que en un día próximo, después de su municipalización, pudiera tener carácter oficial, entendiendo que con ello se beneficiaba a los que se dedican a estos estudios, evitándoles los consiguientes desplazamientos a Valencia, para revalidar sus conocimientos. Además los gastos a los que ascendería el mantenimiento de tal centro tendrían adecuada compensación con los ingresos de las matrículas, debiendo interesarse del mismo el Estado, que en su día se haría cargo de tal conservatorio, para transformarlo en centro oficial de enseñanza.²³

Per diverses raons, un bon nombre de regidors es van oposar a la idea de la possible municipalització.²⁴ Hernández Merlos va afirmar que:

Los consejeros del Ayuntamiento debían laborar y defender la clase trabajadora, y contra la propuesta presentada estaba la Sociedad de Músicos de Castellón, casi en su completa totalidad, porque no se vislumbraba beneficio alguno en el orden económico y en el cultural para la Ciudad, y por eso se oponía a la aprobación de la propuesta.²⁵

El regidor Mercé es va manifestar també en contra i va proposar que s'ajornés la resolució i s'enviessin còpies del dictamen a totes les entitats musicals de la ciutat per a posicionar-se. D'aquesta manera va finalitzar la sessió. Una setmana és tard es va reprendre el tema per últim cop. En aquesta sessió es van presentar les següents propostes²⁶:

- 1- Acceder a que el Conservatorio de Música de Castellón, sea municipalizado por este Consejo Municipal, corriendo a cargo del mismo, todos los gastos que ocasione el funcionamiento de dicho centro de enseñanza.
- 2- Como consecuencia de la anterior municipalización, dicho servicio tendrá plena autonomía y su contabilidad, aún llevándose dentro del presupuesto general, será independientemente de las demás atenciones municipales.
- 3- El consejo municipal se reserva la facultad de poder revocar en su día la municipalización de que se trata, cuando por causas ajenas al mismo falte el apoyo de quienes más obligados vienen a presta su colaboración.
- 4- Si se acordare la renovación antes mencionada, ningún interesado en la municipalización de que se hace mérito tendrá acción para reclamar al consejo municipal, derecho alguno que pueda referirse a nombramiento de cargos, sueldos y demás servicios afectos a dicho conservatorio,

²³ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 5 de gener de 1937.

²⁴ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 5 de gener de 1937.

²⁵ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 5 de gener de 1937.

²⁶ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 12 de gener de 1937.

puesto que el municipio se considera libre de toda carga, con reserva al conservatorio de todos los útiles inventariados, que se entreguen en el momento de la municipalización.

Seguidament a la lectura de la proposta es va llegir un escrit presentat pel director del Liceo Beethoven, impugnant la petició de municipalització del Conservatori de Música. En aquesta ocasió també es va viure l'apassionat debat. En contra es posicionaren els regidors Hernández Merlos, Torrent Beltrán i Mercé, i en pro d'aquest, Gómez Molinos, Torrent Miralles i García Soler. En nom de la Comissió, Gómez Molins va explicar:

[...] que la idea de municipalizar el conservatorio de Música de Castellón, nació a raíz de un viaje a Valencia, en donde llegó a conocimiento de la comisión el propósito del Ministerio de Instrucción Pública de reorganizar los conservatorios en España, en ese momento disueltos por un Decreto, y por ello decidieron redactar la moción para municipalizar este centro, a fin de que en un día cercano pudiera acogerse al decreto de reorganización y, en consecuencia, dotar a la ciudad con un nuevo centro de enseñanza oficial. Además añadió que con la municipalización el consejo municipal se beneficiaría, ya que se podría gestionar la cesión del inmueble en el que está instalado el Conservatorio de Música, valorado en unas cuatrocientas o quinientas mil pesetas, y que al principio del conflicto armado fue cedido por el Frente Popular a dicho centro.²⁷

Per la seva part, Hernández Merlos es va reafirmar sobre el que havia exposat en l'anterior sessió municipal, és a dir que «estaria d'acord en tot allò que la majoria de músics de Castelló acordessin sobre la particular, però va expressar la seva estranyesa al dictamen, ja que li constava que estava completament en desacord amb el criteri de la Societat de Músics de Castelló. També va afegir que al seu parer la municipalització seria perjudicial als interessos del consistori a causa de raons econòmiques». A part dels partidaris i detractors de la municipalització hi havia altres regidors, com ara Picó, que consideraven que «no era el moment més adequat per tractar aquesta municipalització, quan sobre el Consell hi pesava la resolució d'importants problemes de més transcendència que aquest i menys quan el panorama nacional estava enfosquit per la criminal revolta feixista».²⁸ Finalment sembla que va tenir més força l'última de les posicions explicades, ja que mai més es va tornar a tractar el tema de la municipalització del Conservatori a l'Ajuntament. La difícil situació que vivia el país va impossibilitar que el Conservatori pogués convertir-se en oficial, però és comprensible que aquest tema no es tractés més ja que hi havien d'altres temes molt més importants i urgents.

9. Final del Conservatori

La guerra civil es va prolongar durant gairebé tres anys i els alumnes disminuir dràsticament. Les institucions, poc implicades en temps de pau, van abandonar més encara el Conservatori, fent inviabl la continuïtat del centre. Mus recordava de la següent manera el final del Conservatori (Mus, s.d.: 97):

²⁷ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 12 de gener de 1937.

²⁸ AMC. Actes de l'Ajuntament de Castelló. *Sobre municipalización del Conservatorio de Música*. 12 de gener de 1937.

La intriga era tan clara i la situació bèl·lica tan greu que vaig creure inútil lluitar més quan la cosa més interessant en aquest moment era menjar i viure... per això, sense dignar-me a discutir amb uns traïdors així, el dia següent vaig agafar les meues pertinències del conservatori i les vaig guardar al pis de la meua mare... aquest dia vaig considerar finalitzada la paternitat musical del centre que jo havia creat... la guerra amb les seues crueltats i injustícies me'l va robar obligant-me a consagrar la meua vida i energies a la meua família i la meua estimada Eva... si la pau mai tornava, hauria de guanyar-me de nou el centre, sempre i quan fos dignament.

Sense Mus al capdavant, el Conservatori va durar uns quants mesos i va tardar poc a tancar definitivament les portes, deixant la ciutat sense cap referent "oficial" d'ensenyament musical. Cap dels músics que es va oposar a la fundació del Conservatori va intentar crear un centre de música oficial, i haurien de passar gairebé quatre dècades perquè Castelló tornés a tenir un Conservatori que lluités per la seua oficialitat, però aquest ja és un altre tema a tractar.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, A. (1935): «El conservatorio de Castellón de la Plana», *Ritmo*, 15 de gener de 1935, 5.
- AGUILAR, C. (1997): *Educació i societat a Castelló al llarg de la II República*, Castelló, Diputació de Castelló.
- GÁLVEZ BELLIDO (1934): «Castellón no sabe lo que tiene», *Musicografía*, Barcelona.
- GIL GIMENO, D. (2007): *Abel Mus. Una vida dedicada al violí*, Ajuntament de Borriana, Borriana.
- (2005): «Breve Historia del primer Conservatorio de música de Castellón», *Revista Estudis Castellonencs*, 10, 719-734.
- (2008): «El primer conservatori de música de Castelló (1932-1939)», *Revista del Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciàna*, 6, 7-9.
- (2010): «L'ambient musical i els músics al Castelló de 1932, l'any de la fundació del primer conservatori de música de la ciutat», *Associació Cultural Gaiata I, Brancal de la Ciutat*, 96-100.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E. i J. DÓMENECH PART (1978): *100 años de la música valenciana 1878-1978*, València, Caja de Ahorros de Valencia.
- MUS, A. (s.d): *A life*, Obra inèdita.

BIONOTA

Daniel Gil Gimeno

Professor de violí per oposició del Conservatori Municipal Mestre Montserrat de Vilanova i la Geltrú. Titulat superior de violí pel *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Master en Música de Cambra per la *Universität für Musik und Darstellende Kunst* de Graz, llicenciat en Història i ciències de la música per la *Universidad de la Rioja* i Expert Universitari en Gestió del mercat cultural i de l'oci per la UNED. Ha estat becarí d'entitats com ara: Fundación Dávalos-Fletcher, Fundación Balaguer Gonel, Fundación Alvargonzález, Fundación Caja Madrid (Becas de Posgrado) i JONDE-Fundación BBVA. Ha publicat diversos articles musicològics en les revistes *Artres*, *Butlletí CCM*, *Estudis Castellonencs* i la primera biografia d'Abel Mus (*Abel Mus. Una vida dedicada al violí*). Més informació: www.gilgimeno.com.

El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos¹

JOAQUÍN ORTELLS AGRAMUNT (agramunt@edu.uji.es)
Universitat Jaume I

1. Introducció

La música, com a element expressiu, sempre ha estat al servei d'altres elements com el text o les imatges. Només cal fer una passejada per la unió d'aquesta amb les imatges o l'escenografia per a adonar-se'n que la música sempre va ser un element potenciador de l'expressivitat escènica o les imatges. Des de l'antic teatre grec, on els distints instruments i les distintes escales potenciaven la personalitat i el caràcter dels personatges, passant per la utilització de la música «al servei del text i de l'expressivitat» com promulgaven els membres de la Camerata Fiorentina, en l'òpera, seguint amb els estereotips musicals utilitzats en el cine mut i, posteriorment, la composició de les bandes sonores originals, com l'última baula de la cadena de muntatge dels films i/o sèries, la música sempre ha estat «al servei de». Només l'original treball de Walt Disney i Leopold Stokowski, *Fantasia*, va modificar aquests paràmetres i va anteposar la música a les imatges: aquestes van estar-hi al servei de la primera. Per primera vegada, la música no era un complement potenciador, sinó el guió que s'havia de seguir per a realitzar el treball.

Si unim text i música, observem que els resultats són semblants. Ja ha estat comentat el resultat en l'òpera. A això caldria afegir-hi aquests altres àmbits:

- Els recitals poètics, en els quals, la música acompanya el recitat.
- La musicalització de textos poètics, en els quals la base és el mateix text i la música s'utilitza com a potenciador de l'expressivitat del text.
- Les cançons comercials, en les quals la música, encara que composta alhora que el text, es queda en un segon pla per als oients.

Com un oasi entre tanta submissió queden els *lieder*, en els quals text i música comparteixen el protagonisme. La música és un complement al text i aquest un complement a la música, queden ambdós components al mateix nivell d'importància.

No s'ha trobat cap obra en la qual la música servisca de fil conductor de la mateixa. Que el text tinga un paper secundari respecte a aquesta és difícil de comprendre. Els compositors, estranyament, es basen en elements no musicals per a la composició.

Aquests paràmetres són així fins a arribar a l'obra de Carles Santos.² El compositor

¹ Traducció del Servei de Llengües i Terminologia (UJI).

² Pianista i compositor de Vinaròs, deixeble de Joan Brossa i John Cage; la seua obra pot emmarcar-se dins del minimalisme musical i la indeterminació. Compositor resident de la Fundació Joan Miró, ha representat les seues obres escèniques en els festivals musicals més importants d'Europa i Amèrica del Nord. Ha rebut, per aquestes, innumerables distincions i premis per l'originalitat de les seues propostes i el rigor de la seua realització, entre els quals

de Vinaròs posseeix un ampli catàleg compositiu dedicat a la veu i ell mateix afirma categòricament que «el guió de les meues composicions és la música, la partitura». D'aquesta manera cal preguntar-se: Quina funció té el text en l'obra de Santos? És, potser, un element secundari que no aporta o fins i tot resta al component musical? La resposta a aquestes preguntes la donen l'anàlisi i l'audició de les seues obres. Indubtablement, l'obra de Carles Santos, en conjunt, és original. Així doncs, i en referència als seus espectacles escènics, Josep Ruvira,³ en el treball *Los desafíos artísticos de Carles Santos*, afirma (Ruvira, 2008: 39):

[...] resulta más comprensible decir “es un nuevo espectáculo de Santos” que “es una especie de ópera” o que “es una performance de grandes dimensiones en la que cantan o tocan el piano”. Consisten estos en concepciones escénico-musicales que se resisten al formato y a los códigos que imponen los géneros tradicionales.

Tenint en compte que l'estètica de Santos ve donada, en gran manera, per la seua fructífera relació amb el poeta català Joan Brossa, a qui considera com a son pare artístic, podem començar a entendre el significat de la veu i la paraula per a Santos en les seues obres. La veu no és només un instrument, sinó un mitjà d'expressió, i la paraula, el text, el mitjà del qual es val. Sempre la música per davant del text. Sempre la música, la partitura, com a fil conductor. Com afirma Ruvira (2008: 42), «las experiencias de Santos con la voz son múltiples y muchas de ellas anteceden a su primera obra grabada».

El text en Santos és un element expressiu de primera magnitud, però sempre s'adequa a la música, que és la seua guia. A això cal afegir-hi l'originalitat amb la qual el mestre de Vinaròs tracta aquest. Però tot això no tindria raó de ser sense fixar les bases de l'obra de Santos. Una sèrie de paràmetres defineixen l'obra del genial compositor castellonenc.

2. Anàlisi de l'obra instrumental

Piano, veu, escenari i la resta de les arts. Per a Carles Santos són elements moltes vegades indivisibles i, al mateix temps, complementaris.

La seua obra és una obra viva per a l'interpret. Pot ser modificada, alterada i combinada, en funció de la situació temporal en què es trobe. És una obra oberta que requereix, moltes vegades, de la musicalitat de l'interpret per a la seua execució.

Els fragments repetits lliurement; la velocitat d'execució que s'adapta a l'acústica del moment; la mètrica de les obres, no definida amb exactitud i que ha d'adaptar-se a l'acústica, al públic i a la sensibilitat de l'interpret en aqueix moment; la utilització interpretativa per a magnificar un altre tipus d'art que s'executa al mateix temps que la música, en moments determinats. Són tots aquests, elements que fan d'aquesta producció musical un món en constant moviment i progrés.

El llenguatge de l'obra de Santos s'ha catalogat de minimalista.⁴ Després d'observar amb deteniment les seues partitures no hi cap una altra reflexió que posar en dubte aquesta afirmació.

destaquen diversos premis Max, el Premi Nacional de Música i la Medalla d'Or de la Universitat Jaume I de Castelló.

³ Doctor en Filosofia, alterna la funció docent amb la investigació, fonamentalment cap a l'àmbit de l'estètica musical i especialment sobre les avantguardes artístiques.

⁴ Tom Johnson el qualifica com a «minimalista romàntic».

El seu llenguatge evoluciona, no es modifica; aquesta evolució s'observa en la seua escriptura manuscrita (no es tracta del simple afegit o supressió de notes, sinó del desenvolupament del discurs musical) i a més està en funció del moment en el qual és interpretat.

Pel que fa a la forma musical, les característiques més determinants de la seua obra, reflectides en els seus manuscrits, podrien resumir-se en el següent:

- Utilitza, habitualment, blocs d'escriptura musical per als seus manuscrits.
 - En els fulls d'aquests blocs, només escriu en les pàgines senars, deixant les pàgines parelles (o reversos) per a anotacions o canvis. En el cas que allò que s'ha escrit en aquestes pàgines tinga validesa, numera les mateixes amb la mateixa xifra de la pàgina anterior i un Bis.
 - Cada grup o motiu és escrit en un pentagrama, per separat.
 - Les repeticions no s'assenyalen habitualment com a tals, sinó amb doble barra divisòria al final del motiu a repetir.
 - No sol utilitzar el signe de clau en els seus manuscrits. En aquest cas, se sobreentén que «la música escrita està en clau de sol».
 - En comptades ocasions els seus manuscrits inclouen referències a la dinàmica a emprar.
 - Tampoc són habituals les indicacions agògiques.
 - No sol utilitzar el signe de compàs al principi de les seues composicions, encara que s'esbrina per les línies divisòries.
- I, sobre tot, per a determinar la influència del text en les seues obres,
- Modifica les seues composicions i les adapta a l'element escènic que les acompanya. Aquestes modificacions sol realitzar-les en fotocòpies dels seus manuscrits, no directament en aquests.

Així doncs, veiem que la seua obra és una obra oberta en tots els sentits i en tots els elements, per la qual cosa un text tancat i eix de les seues composicions no té sentit. El text ha d'adaptar-se a la idiosincràsia de l'obra i aquesta es basa en la llibertat interpretativa a partir de la música i a través de les circumstàncies que conflueixen en el moment exacte d'executar-la. És per això que l'originalitat dels seus textos i, al mateix temps, la força expressiva conviuen amb aquesta llibertat interpretativa. Però, en quin sentit? Com pot el text adaptar-se i modelar-se al moment exacte de l'execució? De quina manera es modifiquen les frases literàries, el significat i el sentit sense que aquestes perden credibilitat?

3. La veu

Com hem comentat anteriorment, la veu és un vincle d'expressivitat en l'obra de Santos. Ja des de les seues primeres experiències, el recurs de la veu, més enllà de la utilització habitual en paràmetres escenicomusicals, li atrau enormement i desenvolupa la seua imaginació. Com a exemple citem el film gravat amb Pere Portabella,⁵ en el qual el Cor del Gran Teatre del Liceu realitza una lectura exclusivament rítmica (sense entonació i amb el nom de les notes) d'una partitura de Wagner. Encara que aquest siga un recurs

⁵ *Play-Back* (1970), Carles Santos i Pere Portabella.

pedagògic habitual en les escoles de música i en els conservatoris, «en la voz de un coro produce un resultado sorprendente con no poca carga humorística» (Ruvira, 2008: 42).

Si es pren com a punt de partida aquest procés, veiem com l'obra de Santos es mou amb naturalitat en els distints processos vocals i l'experimentació que d'aquests en fa atorga un nou significat al que coneixem com a obra vocal (Ruvira, 2008: 42):

Santos propone una utilización de la voz realmente sugerente, a partir de una técnica que llegó a ser bautizada por Jackson McLow como *expanding of incremental repetition* [...]. Lo importante en esta técnica que ampliará en los fragmentos corales de sus espectáculos será la intensidad expresiva que con ella puede conseguirse.

Així doncs, hi ha un element expressiu a potenciar que és la veu. Però aquesta ja havia estat utilitzada amb anterioritat en el cant i en el recitat. Què pot oferir llavors Santos de nou en la utilització d'aquest recurs? La contestació la dona el propi Santos (Ruvira, 2008: 43):

¿Por qué cantar? [...] la respuesta es simple [...]: la fisicalidad de la canción. Desde el momento que una voz se desplaza de su habitual campo del habla, el cuerpo cobra energía, cambia la forma de respiración y todo el peso comienza a redistribuirse, a balancearse, a redefinir su gravedad y sus relaciones. [...] Esta es la forma en que se realiza la auténtica comunicación y como la auténtica información se transmite [...]

Però, a més de la veu hi ha un altre element complementari en les seues obres vocals i aquest no és cap altre que el text que acompanya la veu. El text de les obres vocals de Santos no és un text a l'ús. És un text d'acord amb el vehicle que el mostrarà, la veu. És un text al qual l'autor extraurà tot el component expressiu que puga, això sí, atenent-se al motor principal de les seues composicions que no és cap altre que la partitura.

4. Textos

El text, en les seues obres, és un altre element més del llenguatge. He de fer constar que Santos atorga una importància vital a la musicalitat dels seus textos. El punt de partida d'aquesta musicalitat és la intenció purament sonora o onomatopeica dels mateixos. Santos desenvolupa «textos cuyo contenido ve desde lo puramente fonético a una construcción discursiva con palabras inventadas, un parloteo fuertemente sugestivo» (Ruvira, 2008: 43). Per a aconseguir aquesta musicalitat utilitza una sèrie d'elements recurrents:

1. Síl·labes o paraules inventades per ell. Aquest llenguatge propi busca la força de la paraula i l'impacte en qui l'escolta. Només cal repassar els títols dels seus espectacles o els noms dels seus personatges per a comprendre-ho.

Però, aquestes paraules han d'entendre's unides o separades de l'element melòdic. En cas que no existisca un element melòdic, la música perd el paper protagonista i aquest s'atorga completament al text.

Títols com *Katralla* ens poden donar una idea del que exposa. Sent una paraula inventada per l'autor, la força expressiva queda patent en el moment de la dicció. A partir de l'element

estructural de la mateixa (3 síl·labes), el muntatge formal (element musical de gran pes en l'obra de Santos) pren cos a través d'una figuració de tresets enllaçats. El text de referència d'aquesta obra és aquesta paraula i sobre aquesta es desenvolupa tot el discurs musical.

KA-TRA-LLA KA-TRA-LLA KA-TRA-LLA

Katralla (Arx 16).

Es pot observar en una altra obra seua el que s'ha exposat anteriorment. És l'obra *Tocatico tocatá* (1978), que igual que l'anterior, manca d'element melòdic encara que no d'elements expressius. Tornem a trobar un text inventat per l'autor amb gran càrrega expressiva que serveix de base per a la composició. És el primer element textual a presentar-se i l'element recurrent al llarg de l'obra. Però aquest element evoluciona, deixa pas a uns altres elements que l'engrandeixen. A aquest es van unint elements expressius com ara onomatopeies o altres síl·labes inventades que, si bé en una lectura rasa poden parèixer sense sentit, en el moment que col·loquem les diferències d'altura (sense entonació determinada) marquen unes pautes interpretatives importants. Al mateix temps, la recol·locació d'aquests elements dins del discurs de l'obra, fa d'aquesta un valor viu. No es tracta de la repetició sistemàtica d'elements textuals sinó del seu desenvolupament i adaptació dins d'un tot. Les onomatopeies anteriorment citades (Br, Bom, Pim) s'entrellacen amb síl·labes soltes, aparentment sense sentit (Taa, xac) però en les quals hi ha indicacions de direccionalitat de l'altura musical (cap a l'agut o cap al greu). Encara que aquesta direccionalitat és relativa i no absoluta, ja que l'autor no indica exactament fins a quin punt d'altura s'ha d'arribar en la interpretació.

La velocitat d'execució, les pauses o les repeticions de cada frase s'emmotllaran al moment de l'execució, en funció de paràmetres dispars com la reverberació de la sala, l'estat anímic del públic o del mateix intèrpret, entre d'altres. Això fa que cada interpretació de l'obra siga completament distinta. De totes les que puguen existir, quina és l'adequada segons l'autor? És una pregunta oberta que analitzarem més tard.

Els mateixos paràmetres els trobem en *Pepa* (1980). Aquesta és la paraula que dona títol a l'obra i al mateix temps, la que serveix de fil conductor de la mateixa. A aquesta se li uneixen altres (tu, tira, o, chimbamba) alhora que apareixen onomatopeies (uai, ia, pim, ja, br). Així mateix, se'n troben indicacions de direccionalitat vocal en la interpretació que s'afegeixen a aquestes indicacions d'expressivitat en l'execució com «eròtic». Com en l'obra anterior, els paràmetres de velocitat, estat anímic, reverberació, etc., no estan previstos i són aquests els que juguen un paper primordial en les diferents execucions de l'obra ja que aquesta es modifica en funció dels mateixos.

01

TENDRS

To-CA-TI-CO-TO-CA-TA

To ca ti co to ca TAC TIC

To CA TI CO TO CA TAC TIC TIC

TAC To ca TI CO TO CA TAC TIC TIC TIC TAC TAC TI CO TO CA TAC TIC TI KI TI KI

(B) BR ~~~~~ TAC TO CA TI CO TO CA TAC TIC TI KI TI KI

(B) BR ~~~~~ PIM TI KI TI KI

BOM BR ~~~~~ TAC PIM

(T) PIM

(T) PIM

(SOP)

(T) PIM YAC KAC (MEZZ)

Papa

TOLLOCH REY REY N&V

2. En alguns manuscrits de Santos, els textos no contenen referències musicals. Amb això entenem que no hi ha mètrica o altura en aquests.

Les interpretacions que han de realitzar-se dels mateixos és lliure, i atenen a recitats amb càrrega expressiva determinada pel mateix text. El seu contingut segueix les pautes descrites en el punt anterior: paraules inventades i onomatopeies, encara que aquestes en menor grau. És en aquest moment quan l'autor utilitza un recurs que amplia els paràmetres exposats fins ara: extensos textos sense significat, però plens de força, en molts casos, de

la força de la blasfèmia (DÉU DE DÉU QUE XUFLEGUES LA MARMOLLA VURIDALL DE CONFLEXIONS RULLERIES I MELASSES [...] (*Ricardo i Elena*, 2000)). És en aquests amplis textos on les referències a la religió i al sexe són més habituals. I és en aquests textos on trobem la descomposició fonètica de les paraules per a convertir en abstracte l'estrat simbòlic de la llengua. Gran part d'aquest recurs és utilitzat en les seues composicions escèniques, composicions d'un major calat expressiu, atesos els recursos escènics que s'hi poden utilitzar i que permeten una major càrrega expressiva del text.

3. Existència de referències musicals, però no de referències literàries. En aquest cas, els cantants han de pronunciar la vocal de la nota exposada antecedida, generalment de la consonant *l* (lo, le, li, la lo, la, li).⁶

És el cas contrari al punt anterior. Hi ha música, però no hi ha text. Com pot interpretar-se una obra vocal sense cap referència al text a utilitzar? L'exemple clar d'aquest estil el trobem en la seua obra *Promenade Concert*, també coneguda com *Concert Toni Mira*,⁷

⁶ Es pot apreciar aquest fet en la gravació realitzada en directe, el dia de l'estrena, de l'obra *Promenade Concert*. El text pronunciat per la soprano no consta en el seu manuscrit. Aquesta obra va ser estrenada el 20 d'abril de 1993, a la Fundació Joan Miró, amb motiu de la inauguració de l'exposició *Joan Miró 1893-1993*.

⁷ Amb aquest títol assenyalava l'autor l'obra, en la coberta del bloc d'escriptura musical en el qual es troba el manuscrit.

5. Interpretació

Amb anterioritat ens formulàvem la pregunta: Quina interpretació d'una obra de Santos és la més adequada, segons l'autor? Per a contestar a aquesta pregunta s'ha de tindre en compte, ja per a començar, el pensament de Santos. Hauríem de dir pensaments, en plural, ja que aquests són diversos. Passem a enumerar:

- Santos sempre ha estat poc favorable a les gravacions de les seues obres. Poques són, verdaderament, les gravacions de les obres de Carles Santos disponibles. A pesar de registrar els seus treballs en una sèrie de discos, és difícil tornar a trobar una gravació diferent de la seua obra. Possiblement la causa siga que ha estat el propi autor l'executant de les seues obres. Atès que majoritàriament no estan publicades o editades, no estan a l'abast d'un públic interpretatiu majoritari.
- Santos considera la seua obra un element viu i no estanc, per la qual cosa no li agrada donar més indicacions de les necessàries per a la interpretació de les seues peces. Així, deixa llibertat a l'executant per a interpretar, com considere adequat, les obres de l'autor. Això dóna peu a què les execucions de les obres de Santos, realitzades per altres instrumentistes, siguen completament dispars unes d'altres. L'executant ha de buscar en el discurs musical, el sentit interpretatiu de cada moment i adaptar-lo a les circumstàncies que sobreviuen en aqueix mateix instant.

Per tot això, parlar d'interpretació en l'obra de Santos és parlar de llibertat. La llibertat de l'executant que es converteix en intèrpret en el moment en què es fa amo de l'obra i pot adaptar-la a les seues inquietuds i pensaments. Per tant, no hi ha una única interpretació de les obres de Santos. Hi ha tantes com vegades són executades.

BIBLIOGRAFIA

- GARCÍA, J.M. i M. ROM (1982): *Finestra Santos*, Barcelona, Cineclub Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- GUERRERO, M. (2006): *Carles Santos, Visca el Piano!*, Barcelona, Fundació Joan Miró.
- LLUÍS I FALCÓ, J. (2001): *El cinema, Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. VII, Barcelona, Edicions 62.
- RUVIRA, J. (1996): *El caso Santos*, València, Mà d'obra.
- (2008): *Los desafíos artísticos de Carles Santos*, València, Institució Alfons el Magnànim.

WEBGRAFIA

- <<http://usuarios.multimania.es/compositores/csantos00.html>> (4 de setembre de 2011)
- <<http://usuarios.multimania.es/compositores/csantos01.html>> (4 de setembre de 2011)
- <<http://usuarios.multimania.es/compositores/csantos04.html>> (4 de setembre de 2011)
- <<http://usuarios.multimania.es/compositores/JLLF.html>> (4 de setembre de 2011)
- <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista059.htm>> (4 de setembre de 2011)

<<http://www.madridteatro.eu/teatr/musica/musica003.htm>> (4 de setembre de 2011)
<<http://www.madridteatro.eu/teatr/informacion/informacion105.htm>> (4 de setembre de 2011)
<<http://www.tradebit.com/filedetail.php/119346993-voice-tracks>> (4 de setembre de 2011)
<<http://www.inventodeldemonio.es/2011/04/carles-santos-el-cine-experimental-hace-sus-deberes.html>>
(4 de setembre de 2011)
<<http://www.tradebit.com/filedetail.php/119346993-voice-tracks>> (4 de setembre de 2011)
<<http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2007/11/09/p125913>> (4 de setembre de 2011)

BIONOTA

Joaquín Ortells Agramunt

Nascut a Benicàssim (Castelló), realitza els seus estudis musicals al C. S. de Música de València, on obté les titulacions superiors en Direcció d'Orquestra, Composició i Orquestració, Musicologia i Clarinet, així com el títol de professor de solfeig. Les seues composicions han estat premiades en diferents certàmens i concursos. Ha dirigit més de 300 concerts i ha rebut diversos premis. El seu treball d'investigació «Análisis i catalogación de la obra instrumental de Carles Santos», com a membre del grup d'investigació Patrimoni Musical de Castelló, li serveix d'inici per a la seua tesi doctoral. Pertany, per oposició, al cos de professors d'Ensenyament Mitjà des de 1990 i és professor de música a la Universitat Jaume I de Castelló des de 1998.

Jazz made in Castelló: catàleg i arxiu discogràfic¹

JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR (penalver@uji.es)
Universitat Jaume I

1. Introducció

La difusió del jazz, tant a través de la música en directe com a través de la gravació sonora, ha estat cada vegada major a la nostra província. Des del punt de vista musicològic sorgeix la necessitat d'arxivar i conservar el nostre patrimoni artístic i musical, així com de contribuir al disseny d'un catàleg propi cada vegada més extens. La finalitat principal d'aquest treball és la recerca, anàlisi, selecció i interpretació de la informació referent en els registres sonors publicats pels nostres músics. Com a resultat ofereix l'elaboració d'un catàleg i arxiu discogràfic complet i documentat de les gravacions jazzístiques produïdes per músics de Castelló.

S'adverteix que aquesta investigació només cobreix la informació relativa als documents sonors, és a dir, es tracta d'una catalogació, el registre de la qual no inclou crítiques musicals o la interpretació subjectiva d'un altre tipus de dades. Fa referència, exclusivament, a les gravacions editades o publicades legalment que poden ser reproduïdes en qualsevol suport o format i als editors discogràfics emprats per a la difusió i distribució. Per a això, a diferència d'un altre tipus d'investigacions que se centren en la informació impresa en els llibrets, caràtules o el propi suport, ens servim, com a font primària, de la informació que consta al catàleg de publicacions de la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE).

2. Objectius

És el nostre interès desenvolupar els següents objectius sobre les gravacions de jazz produïdes per músics de Castelló:

- 1) Dissenyar un instrument de recollida de dades vàlid per a tot tipus de gravació sonora que pugui ser reproduïda en qualsevol suport.
- 2) Realitzar una classificació metòdica de cada publicació i ordenar-les cronològicament sobre la base de l'any d'edició.
- 3) Valorar els distints productors i editors del jazz castellanenc a través de comparatives entre segells discogràfics en base al volum, la internacionalitat o l'exclusivitat dels treballs publicats.

¹ Traducció del Servei de Llengües i Terminologia (UJI).

3. Estat de la qüestió

Les publicacions sobre jazz produït a Castelló són quasi inexistentes; quan s'aborda aquesta temàtica en la literatura musical s'ofereix com a complement a la producció jazzística realitzada a les grans ciutats, com Barcelona, Madrid o València, i generalment, es tracta de manera paral·lela. D'altra banda, les poques mostres d'objectivitat en el tema forneixen articles de divulgació de caire molt propagandístic. Citem, com a antecedent i mostra de publicacions, les paraules del professor de la Universitat Jaume I de Castelló i crític de jazz Javier Vellón. Jutgeu vosaltres mateixos, com a exemple, els següents fragments d'aquest autor (Vellón, 2005: 33):

L'època en la qual comença la verdadera narració del jazz local transcorre paral·lela a l'afermament de la democràcia i a la tasca normalitzadora dels ajuntaments elegits, i amb el triomf de l'esquerra a casa nostra [...]. Castelló Cultural [programació cultural que engloba cinc edificis: els auditoris de Castelló i Peníscola, el Museu, el Teatre Principal i l'Espai d'Art Contemporani] ha donat des del principi suport a al jazz i s'ha deixat assessorar per bons aficionats i pels professionals del tema. [...] La corporació municipal d'Alejandro García [ex alcalde de Benicàssim], una de les persones vinculades històricament al jazz castellonenc, va ser la que va soterrar el que era un segon intent per organitzar un cycle jazzístic a al ciutat. Amb Francesc Colomer [alcalde de Benicàssim] es va reprendre la idea i sembla que, després dels fets ja coneguts de la moció de censura que l'any passat [2004] va provocar el seu canvi a l'alcaldia, una altra vegada s'han congelat les propostes en aquest sentit.

D'altra banda, de manera generalitzada, els crítics valencians han demostrat poc interès en la nostra producció jazzística i han centralitzat el seu estudi quasi exclusivament en la capital del Túria. Per exemple, Federico García Herráiz, en una publicació de 1998 que engloba tots els estils de música de la Comunitat Valenciana (García, 1998: 133), només cita tres jazzmen castellonencs; aquests són: Fernando Marco, Diego Clanchet i Amadeu Marín. Quatre anys més tard, en la revista *Quaderns de jazz*, núm. 67, concretament en un nou estudi sobre el jazz valencià, amplia la seua relació i hi afegeix tres més: Fabián Barraza, Jesús Gallardo i Natxo Navarro. Encara que és cert que fins aqueixa època no hi ha registres pròpiament jazzístics, almenys publicats amb dipòsit legal, podem afirmar que hi ha una mostra molt més àmplia de *jazzmen emergents* que els que consten en la font esmentada. Com es demostrarà, la producció discogràfica de jazz castellonenc va anar en augment; prova d'això, i del planter de músics que mereixien esmentar-se anteriorment, oferim com a resultat d'aquesta investigació la relació i l'arxiu discogràfic.

4. Metodologia

Per a dur a terme la tasca de recopilació i catalogació vam dissenyar la nostra pròpia *Fitxa de gravació*, un instrument precís, eficaç i viable, que permet la classificació de cada document i l'ordenació metòdica de les dades. Cada fitxa consta d'uns ítems específics que recullen la informació bàsica de cada registre sonor.

Exemple de *Fitxa de gravació* emprada per a la catalogació dels documents sonors:

Tipus de suport (CD/DVD/LP/S):	Any d'edició:
Títol:	Contingut/temes:
Músics:	Sinopsi:
Dipòsit legal:	Discogràfica:
	Referència:

Assenyallem que els ítems reflectits en la fitxa permeten localitzar i identificar de manera inequívoca qualsevol gravació publicada; no obstant això, a alguns països, com ara Espanya, es considera el dipòsit legal² i el número de referència de cada segell discogràfic, ambdós, com identificadors insubstituïbles d'un registre sonor. El primer té l'objectiu de recopilar i preservar una col·lecció nacional de materials bibliogràfics de qualsevol tipus, la redacció i publicació en la bibliografia nacional, el control estadístic de la producció editorial i la constitució de col·leccions bibliogràfiques regionals i locals. El segon representa el número de gravació per ordre cronològic en el catàleg de cada discogràfica.

5. El context i els antecedents

A mitjan dècada dels anys 40, després de difondre's per tota Europa, el jazz es va convertir en un distintiu de modernitat, un reflex del capitalisme, quelcom exòtic que promovia la diversitat racial, que sobreeixia sensualitat i representava un símbol de la democràcia. Gaudia de gran presència en els mitjans de comunicació i, sens dubte, la dictadura franquista va saber traure-li partit en la labor de reconstrucció de la identitat cultural (Iglesias, 2010: 129):

Uno de los objetivos principales de la dictadura fue demostrar la apertura y la modernidad de España en todas las ramas del saber. La acción cultural resultó así un medio más de actuación política, destinada precisamente a encubrir el sistema de gobierno. Una de las asignaturas pendientes del régimen, la crítica y la musicología españolas era revalorizar la hasta entonces denostada música típicamente norteamericana, el jazz. Sobre todo teniendo en cuenta que sabía que los Estados Unidos empezaban a utilizarlo como símbolo y propaganda cultural [...].

D'altra banda, al marge de la propaganda modernitzant del règim, el jazz també va patir les conseqüències de la censura (Iglesias, 2010: 130):

No es extraño, por tanto, que se convirtiera en uno de los principales referentes negativos del régimen franquista a la hora de definir la raza y la música española bajo los preceptos de la tradición, la pureza, la austeridad y el elogio del totalitarismo. No obstante, su actitud distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo.

²El dipòsit legal és l'obligació, imposada per la llei o un altre tipus de norma administrativa, de dipositar en una o diverses agències especificades, exemplars de las publicacions de tot tipus, reproduïdes en qualsevol suport, per qualsevol procediment per a distribució pública, lloguer o venda. [Biblioteca Nacional d'Espanya, <www.bne.es>. Consultat el 30/07/2012].

Sota aquestes circumstàncies el jazz va començar el seu camí a Espanya i a la nostra província.

5.1. El jazz valencià

La Guerra Civil espanyola va impedir que prosperara el Hot Club de València, després de la fundació d'aquest en 1935. Més tard es van realitzar diversos intents per un grup reduït de músics de l'Orquesta Sinfónica de Radio Valencia, en els anys 60, per a consolidar, sense èxit, el Conjunto Hot de Solistas. No obstant això, segons el crític de jazz Federico García Herráiz (García, 1998: 131), el naixement del jazz valencià pot certificar-se amb la constitució dels grups Valencia Jazz i Triple Zero a mitjan dècada dels anys 70. Del primer, emergirà el guitarrista Carlos Gonzálbez (1957) i el pianista Donato Marot (1955); del segon, el contrabaixista Lluís Llarío (1954), el bateria Paco Aranda (1951) i el pianista Miguel Benet. Així mateix, l'obertura a la ciutat de València dels clubs Tres Tristes Tigres (1977) i Perdido (1980) va permetre presenciar destacades actuacions de grups i solistes internacionals i va contribuir decisivament al desenvolupament i difusió del jazz local i nacional, a més de projectar futures gravacions. Posteriorment, a partir de 1994, el saxofonista i incombustible promotor de concerts Francisco Blanco «Latino», organitza el Seminario Internacional de Sedaví amb el suport de l'associació Pro-musics. Més endavant, es convertirà en el Seminari Internacional de Jazz i Música Llatina, la seu actual del qual és el Palau de la Música de València, actualment, un referent pedagògic per al jazz universal.

Des de llavors, la ciutat de València compta amb una llarga nòmina de jazzmen dels quals destaquem, per ordre cronològic, els següents: Joan Soler (1957), Lucho Aguilar (1958), Manuel Hamerlink (1958), Ricardo Belda (1960), José Luis Granell (1960), Eva Dénia (1960), Perico Sambeat (1962), Ramón Cardo (1962), Richie Ferre (1962), Narso Domingo (1962-2011), Eladio Reinón (1963), Ximo Tébar (1963), Felipe Cucciardi (1964), Francisco Blanco «Latino» (1966), Juanjo Garcerá (1966), Arturo Serra (1967), Juan de Ribera, Vicent Fontelles, Miquel Casany, Amadeu Adell, José Luis Porras, Santi Navalón, Kiko Berenguer (1970), Felip Santandreu, Jesús Santandreu (1970), Toni Belenguer, Cristina Blasco (1970), David Pastor (1974), Iván Albuixech, Ester Andújar (1976), Vicente Macián (1978), Albert Sanz (1978), etc.

5.2. El jazz castellanenc

No obstant això, què ocorre en una època paral·lela al naixement del jazz valencià a Castelló? A la nostra terra, en un principi, la promoció del jazz va ser un poc més tardana i discreta, encara que posteriorment va prendre volada d'una manera espectacular. Cal reconèixer que gran part dels emergents *jazzmen* castellanencs van tindre com a referència més pròxima, a banda de les gravacions dels grans, els músics catalans i valencians. D'altra banda, l'oferta educativa jazzística a Castelló va estar absent fins a mitjan dels anys 80 i els primers festivals de jazz i cicles especialitzats arribaran a principis dels 90. Molts dels nostres músics es van formar fora de les nostres fronteres i la seua producció discogràfica

se situa ja a inicis del segle XXI. És per aquest motiu que si escau la possible denominació d'un «jazz castellonenc» és, segons el nostre parer, prou recent.

Podríem remuntar-nos, com a antecedent, als temps del Lido, cabaret castellonenc que manllava el nom de l'homòleg francès. En aqueixa sala, a més de l'orquestrina local, es programen espectacles de varietats amb artistes nacionals. Segons Diego Ramia (Ramia, 1998: 95), el repertori d'aquests espectacles englobava estils com «Fox, pasdoble, txa-txa-txa, mambos, cobla...» i «...igual et portaven Quintero, León y Quiroga, que Albéniz o Falla; arranjaments de mambos, o jazz...». A banda de posar en qüestió si part de la música que s'hi practicava era o no jazz, sí que podem testificar, per testimonis i pel contacte personal amb els músics que hi tocaven, que eren grans professionals. Llegien molt ràpid a la vista, improvisaven i sabien adaptar-se a situacions imprevistes quan, per exemple, espontàniament la cantant exigia canviar de to una peça del repertori. Aquells músics eren: Paco Rossell, veu, violí i saxo tenor; Manolo Mata, trompeta; Vicente Bayarri, clarinet i saxo alt; Juan Sabat, piano; Pepe Rossell, bateria; Vicente Pardo, piano i bateria; Luis Maicas, baix i guitarra i posteriorment Diego Ramia (piano).

A banda d'aquest antecedent històric, més o menys anecdòtic, a partir de la dècada dels anys 50, mereix menció especial la labor del trombonista i compositor Vicente Portolés (1918-1992) i la seua contribució a la composició i arranjaments per a orquestra de jazz, o *big band*, amb més de cinc-cents obres registrades³ i temes com *Las locuras del jazz*,⁴ *¿Me permite este swing?* o *Club Copacabana*.

Posteriorment, en la dècada dels 80, la inauguració de l'acadèmia de música Taller 3 (1982), l'obertura del fugaç club jazz castellonenc Café del Mar (1989-1993), el cicle Jazz a Castelló (1991), l'Universijazz (1992) amb seu al Casino Antic de Castelló, la productora Café del Mar (1994) de la mà de Fernando Marco i Toni Porcar, el cicle programat per l'ajuntament de Vila-real, Avui jazz (1995), amb la programació de Castelló Cultural, suposen un èxit important per a la pedagogia i l'oferta cultural de la ciutat, a més d'un aparador per al jazz internacional. D'altra banda, paral·lelament a la programació institucional, l'oferta jazzística a la ciutat de Castelló es va completar amb el pub Terra, local emblemàtic de la ciutat amb un camí de més de dues dècades, que va apostar per una programació estable i periòdica de qualsevol tipus de música, teatre, exposicions fotogràfiques i espectacles diversos i, progressivament, va esdevindre el focus d'incubació i experimentació de tots els projectes emergents del jazz local castellonenc. Aquestes circumstàncies van potenciar que tant el nombre d'aficionats en la província com la nòmina de *jazzmen* anaren in crescendo i augmentara la publicació de treballs discogràfics, consolidació d'una trajectòria que, encara que diversa, cada vegada gaudeix de més dedicació exclusiva i professional dels nostres músics.

Citem, per ordre cronològic, aproximat, els músics que han contribuït al desenvolupament i difusió del jazz a la nostra província: Fernando Marco (1953), Diego

³Hi consten 142 registres, entre gravacions i música notada (partitures impreses), a la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE) [Consultat el 20/07/2012].

⁴Un exemplar a la Fundació Joaquín Díaz, en la *Colección de discos de 78 revoluciones*. Identificador: 685; Temes: *Las locuras del jazz / Silbar de invierno*. Autors: Vicente Portolés; intèrpret: Tejada y su Gran Orquesta; director N. Tejada / Sepúlveda amb Tejada y su Gran Orquesta; gènere: foxtro; edició: San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia; referències: Discos Columbia C 7053 / C 7052 - Columbia V 9447.

Clanchet (1954), Amadeu Marín, Pepe Carot, Panchi Vivó (1960), Alfredo Sanz (1961), Armando Jáuregui, Jordi Fabregat, Jesús Gimeno (1964), Javier Penalva, Luis Beltrán, Xavi Folch, Gabi Royo (1965), Fabián Barraza (1965), Jesús Gallardo (1967), Natxo Navarro (1968), Arantxa Domínguez (1969), Juanjo Carratalá (1970), Anna Estanyol, Alberto Martín (1972), Chema Peñalver⁵ (1972), Vicent Colonques (1973), Leo Tejedor (1974), José Muñoz (1974), Bárbara Breva (1974), Imma Martínez (1977), Diego Barberá (1978), Joan Herrero, Santi Huguet, Simon Taylor, Darío Díaz, José Boix, Rubén Franch, Sergio Bisbal, Ernest Orts (1978), Celso Sorribes (1978), Héctor Tirado (1980), Bruno Esteban, Tico Porcar (1981), Jordi Albert (1981), Arturo Domingo, Sergio del Campo (1982), Pep Beltrán, Víctor Colomer (1987), Carlos Medina (1987), Néstor Zarzoso (1988), etc. Completen la relació altres músics que, amb una formació musical distinta i/o influències variades, estan vinculats al jazz de la ciutat com Alejandro García, Paco Portolés, Francisco Signes, Gabi Sanchís, Pasqualet «El grenya», Ximo Franch, Carlos Vargas, Manolo Brancal, José Galindo, Héctor Valero, Juanmi Meliá, etc.

En definitiva, encara que no és la nostra intenció, és probable que ens deixem algun nom en el tinter; no obstant això, la finalitat de l'article és l'elaboració del catàleg de gravacions i és ací on consten, per la rellevància que tenen, gran quantitat dels músics anomenats en el paràgraf anterior.

6. Catàleg de gravacions de jazz publicades per músics de Castelló

A continuació presentem tots els registres sonors publicats per músics de Castelló sobre la base de la informació que consta a la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE):

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2003
TÍTOL: Ernest Orts, <i>Aluap</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Mr Free; Abalada; París</i> / Ernest Orts. Populars: <i>La dama d'Aragó; El noi de la mare</i> / Ernest Orts and Roger Mas. <i>Aluap; In primo piano; Blues dodecafònic</i> / Ernest Orts. <i>Well you needn't</i> / Thelonius Monk; arranged by Ernest Orts
MÚSICS: Ernest Orts, saxo tenor i soprano; Roger Mas, piano; Ignasi Zamora, baix elèctric; Àlex Ventura, bateria	SINOPSI: Primer disc de jazz del versàtil saxofonista Ernest Orts, amb elements del swing i del hard bop, inspirat en la modernitat de Coltrane, cap a una llibertat compositiva més pròpia de Brecker o Frisell.
DIPÒSIT LEGAL: V 4136-2003	DISCOGRÀFICA: Omix Records REFERÈNCIA: Omix 03010 CD

⁵ Nom artístic de l'autor d'aquest article.

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S):	CD/DVD	ANY D'EDICIÓ:	2004
TÍTOL:	Saxideria Swing Band, <i>Saxideria es así</i>	CONTINGUT/TEMES:	<i>All of me</i> / Seymour Simons. <i>El día que me quieras</i> / Carlos Gardel. <i>Bésame mucho</i> / Consuelo Velázquez. <i>Don't get around much any more</i> / Duke Ellington
MÚSICS:	Swing (veu amb orquestra)	SINOPSI:	[Videogravació/videodisc] Estàndards de swing.
DIPÒSIT LEGAL:	CS 398-2004	DISCOGRÀFICA:	Lemonsongs
		REFERÈNCIA:	

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S):		ANY D'EDICIÓ:	2004
TÍTOL:	Vicent Colonques i la CS Jazz Orchestra	CONTINGUT/TEMES:	<i>Temps d'estiu</i> (Summertime) / <i>Tus ojos</i> / <i>Un amor de la calle</i> / <i>Mañana de carnaval</i> / <i>Mi querida mamma, Paraules d'amor.</i> / <i>A mi manera</i> / <i>Granada</i> / <i>Children of Sanchez</i> (instrumental) / <i>Contigo aprendí</i> / <i>No me vayas a engañar</i>
MÚSICS:	CS Jazz Orchestra	SINOPSI:	Estàndards de jazz arranjats per a veu i big band.
DIPÒSIT LEGAL:	CS-26-2004	DISCOGRÀFICA:	
		REFERÈNCIA:	04CD2021

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S):	CD	ANY D'EDICIÓ:	2005
TÍTOL:	Fernando Marco & Dave Mitchell, <i>Plectrology</i>	CONTINGUT/TEMES:	<i>Road song</i> / <i>Street of dreams</i> / <i>Tangerine</i> / <i>Estate</i> / <i>Hershey bar</i> / <i>Casbah</i> / <i>Leila</i> / <i>Bernie's tune</i> / <i>Like someone in love</i> / <i>Broadway</i> / <i>Everything I have is yours</i> / <i>Blues with a twist</i>
MÚSICS:	Dave Mitchell, guitarra; Fernando Marco, guitarra; Lluís Llarío, contrabaix; Felipe Cucciardi, bateria	SINOPSI:	Lògica aspiració de fer perdurar i deixar-hi constància de la col·laboració i treball en comú del guitarrista de Castelló Fernando Marco i el de Kansas City, Dave Mitchell.
DIPÒSIT LEGAL:		DISCOGRÀFICA:	Blau Records
		REFERÈNCIA:	Blau 001

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2005
TÍTOL: Jordi Fabregat, <i>Tren a las diez</i>	CONTINGUT/TEMES:
MÚSICS: Jordi Fabregat, violí; Joan Soler, guitarra; Lluís Llarío, contrabaix; Narso Domingo, bateria.	SINOPSI: Primer treball discogràfic del violinista Jordi Fabregat que combina temes propis amb versions d'estàndards.
DIPÒSIT LEGAL: CS 141-2005	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs
	REFERÈNCIA: 05CD2037
<hr/>	
TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2005
TÍTOL: Alfredo Sanz, <i>Dansa densa</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Anairda / Blau marí / Dansa Densa / Somni / Bsf / Baixant al Carbo / En harmonía / No Mambo Likes / Porteña</i>
MÚSICS: Alfredo Sanz, piano; Juanjo Carratalá, saxo; José L. Braulio, guitarra.	SINOPSI: Tots els temes d'Alfredo Sanz. Recopilació de llenguatges viscuts durant l'etapa d'aprenentatge amb referències a Corea, Loeb, Metheny, Vitale, etc.
DIPÒSIT LEGAL: CS 34-2005	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs
	REFERÈNCIA: 05CD2032
<hr/>	
TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2006
TÍTOL: Yéi Yí & Co, <i>Aaah!!!</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>El juego de las 4 perras / Al teu record / Funk me / Burn quema / Huyendo de la / blackmore; Mr. Scofield / Blues para 2 / Cinturón negro</i>
MÚSICS: Jesús Gallardo, tambors i platerets; Bruno Esteban, guitarra; José Muñoz, saxo; Diego Barberá, baix.	SINOPSI: Yéi Yí & Co arranca a finals dels 90 com un grup conjuntural i sense formació fixa fins que Jesús comença a escriure peces per a quartet. Els temes que conté el CD van del swing als ritmes afro i inclou una versió del tema de Deep Purple <i>Burn</i> .
DIPÒSIT LEGAL: CS 155-2006	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs
	REFERÈNCIA: 06CD2046

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2006
TÍTOL: Fernando Marco Trío & Celia Mur, <i>Joyspring</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Joy Spring / Insensatez / Five brothers / Stolen moments / Jumper spring / Everything I love / Inside a silent tear / Laura / Line for lions / Wisper not / West side baby</i>
MÚSICS: Fernando Marco, guitarra; Celia Mur, veu; Lucho Aguilar, contrabaix; Ricardo Belda, piano.	SINOPSI: Treball que desprèn aqueix sentit d'unitat en la diversitat, la imatge de continuïtat a través d'allò heterogeni, i no només per l'elecció d'un repertori de múltiple i diversa procedència, sinó per l'amplitud de registres del conjunt que els permet adaptar-se a cada estil sense perdre res de personalitat.
DIPÒSIT LEGAL: CS 155-2006	DISCOGRÀFICA: Blau Records
	REFERÈNCIA: Blau 002

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2006
TÍTOL: Jerez Texas, <i>Saó</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Celtic fandango / M. Saglio, R. Esteve. Tangos al jerez / M. Saglio. La culpita / R. Esteve, M. Saglio. Couleur café / S. Gainsbourg. La foule / A. Cabral. Siroco / M. Saglio. Alegria de la casa / R. Esteve. Après la pluie / M. Saglio. Vital: para Clara / R. Esteve. Rumbamarga / R. Esteve</i>
MÚSICS: Ricardo Esteve, guitarra flamenca; Matthieu Saglio, violoncel i Jesús Gimeno, percussió.	SINOPSI: Unió espectacular entre la força del flamenc, la llibertat del jazz i l'elegància del clàssic. Sedoses composicions que dibuixen les fronteres d'un univers singular on coexisteixen poesia i virtuosisme.
DIPÒSIT LEGAL: M 18398-2006	DISCOGRÀFICA: Resistencia
	REFERÈNCIA: RESCD192

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2006
TÍTOL: Jerez Texas, <i>Live au Satellit Café</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Alegría de la Casa / Celtic Fandango / Spain / La Culpita / Après la pluie / Salpicao, Rumbamarga / Bajo los naranjos / Bésame mucho / Tangos al jerez / Couleur Café</i>
MÚSICS: Ricardo Esteve, guitarra flamenca; Matthieu Saglio, violoncel i Jesús Gimeno, percussió.	SINOPSI:
DIPÒSIT LEGAL:	DISCOGRÀFICA: REFERÈNCIA:

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2006
TÍTOL: Fabián Barraza, <i>Sudjazzmerica</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Entre fronteras / Caminando / Cochayuyo / Pinto-Pico / Mi sol samba, Colores / Soy criollo / Lautaro / Txa</i>
MÚSICS: Rubén Franch, bateria; Jordi Méndez, baix; Sergio Marciano Pereda, percussions; Nilson Marengo, piano; Fabián Barraza, guitarres. <i>Featuring:</i> Chema Peñalver, clarinet; Juan de Ribera, orgue; Julio Mendoza, trompeta; René Zaprzalka, saxo.	SINOPSI: Latin jazz, homenatge a Ibar Barraza «El indio», pare de Fabián.
DIPÒSIT LEGAL: CS 52-2006	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs REFERÈNCIA: 06CD2050

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2007
TÍTOL: Yef Yí & Co, <i>Otro muro sobre el ladrillo</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Manos a la cobra / Novembre / Ja t'apanyaràs / Patio de luces (Alegrías de Nashville) / Tin-lo en compte / Pelutxe, m'esmusse</i>
MÚSICS: J. Gallardo, tambors i platerets; J. Muñoz, saxo tenor; B. Esteban, guitarra; D. Barberà, baix i contra baix. Col·laboració: Henry Amat, guitarra.	SINOPSI: 2n CD del grup amb composicions de J. Gallardo i de B. Esteban que van des de tintes flamenques fins al drum & bass.
DIPÒSIT LEGAL: CS 316-2007	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs / Mondo rítmic REFERÈNCIA: 07CD2058

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2007
TÍTOL: Jerez Texas, <i>Patchwork</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Balada Inch'Allah, Pachanga / La vida es bella / Patchwork / In-finito / Me da lo mismo / Bajo los naranjos / Sarao mediterráneo / La plage / Durango / Quan somnies</i>
MÚSICS: Ricardo Esteve, guitarra flamenca; Matthieu Saglio, violoncel, i Jesús Gimeno, percussió.	SINOPSI:
DIPÒSIT LEGAL:	DISCOGRÀFICA: REFERÈNCIA:

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2008
TÍTOL: Jaixira, <i>La coma flotant</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Absents / Miau / Entre nubes / Lo meu blau / The end of confusion / A Jimena / La pata / La lluna</i>
MÚSICS: Vicent Colonques, piano; Darío Díaz, baix; Paco Bernal, percussió.	SINOPSI: Baix, piano, percussió, jazz y Europa. És la proposta musical de Jaixira, senzilla i improvisada. En constant desenvolupament i convergència d'estils, evolutiva i no mai convencional. Una triple combinació de ritmes i caràcters, d'instruments que llancen a l'aire un respirar assossegat, rítmic i profund.
DIPÒSIT LEGAL: CS 162-2008	DISCOGRÀFICA: Jaixirarecordings REFERÈNCIA: 08CD2066

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2008
TÍTOL: Ernie Orts 4t, <i>Wait Walking</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Wait Walking / Espais vitals / DPDH, Vidalism / Lahmuc, Sintonía / What the funk / E-Funk</i>
MÚSICS: Ernest Orts, saxo tenor i soprano; Roger Mas, piano; Ignasi Zamora, baix elèctric ; Álex Ventura, bateria.	SINOPSI: Segon treball del saxofonista castellanenc Ernest Orts amb el seu quartet habitual que consolida la llibertat formal, amb un clar enfocament de fusió i un picar l'ullet al groove més funky.
DIPÒSIT LEGAL: V 2577-2008	DISCOGRÀFICA: Omix Records REFERÈNCIA: Omix 08021CD

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2008
TÍTOL: Fernando Marco & Dave Mitchell, <i>Contra las cuerdas</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Hello birdie / Moonglow / Lazy afternoon / Emily / How long has this been going on / The night has a thousand eyes / Grooveyard / The hustler / Summertime / Moonlight in Vermont / I'm confessing</i>
MÚSICS: Fernando Marco, guitarra; Dave Mitchell, guitarra; Luis Llario, contrabaix; Felipe Cucciardi, bateria.	SINOPSI: Repertori variat que ofereix diversos estils de swing de velocitat mitjana, el vals del jazz, la bossa nova, blues menor, una versió de <i>Summertime</i> , de Gershwin, interessant en rítmica de 5/4 i dues peces solistes harmonitzades: <i>The night has a thousand eyes</i> (Fernando) i <i>Moonlight in Vermont</i> . Destaca pel diàleg fluid de les guitarres, de vegades silenciosos, unes altres apassionant.
DIPÒSIT LEGAL:	DISCOGRÀFICA: Blau Records REFERÈNCIA: Blau 006

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2008
TÍTOL: Duende y aire, <i>Sensatez</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Well you needn't / T. Monk. Desafinado / A.C. Jobim. Les Feuilles Mortes / J. Mercer. All The Things You Are / Hammesteirn, Kern. Insensatez / A.C. Jobim. Per a Anna / J. Herrero. A night in Tunisia / D. Gillespie. Song For my Father / H. Silver. Black Orpheus / L. Bonfi</i>
MÚSICS: Jordi Albert, trompeta, fiscorn; Joan Herrero, guitarra	SINOPSI: Experimenten i descobreixen noves sonoritats, d'aquestes naix una música que passa de la bossa nova al swing i al dixie i també amb referència als diversos pals del flamenc d'una manera suau i delicada.
DIPÒSIT LEGAL: CS 423-2008	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs REFERÈNCIA: 08CD2073

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2008
TÍTOL: Chema Peñalver, <i>Tributo a Benny Goodman</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Tattletale, Seven come eleven, A smooth one, Undecided, After You've gone, Air mail special, Exactly like you, Fascinating Rhythm, Body and soul, Benny's Bugle, Avalon</i>
MÚSICS: Chema Peñalver, clarinet; Jeff Jerolamon, bateria; Fabián Barraza, guitarra; Julio Fuster, contrabaix	SINOPSI: Homenatge a la figura del clarinetista més popular que ha donat el jazz: Benny Goodman. Estàndards de la dècada dels anys 30 i 40. Projecte que recupera el repertori del primer quartet interracial en la història del jazz, el format per dos músics negres: Teddy Wilson, Lionel Hampton; i dos blancs: Gene Krupa i Benny Goodman.
DIPÒSIT LEGAL: V-1558-2008	DISCOGRÀFICA: Sedajazz / Indigo Records REFERÈNCIA: SJ008/EFDS-3057

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2009
TÍTOL: Jerez Texas, <i>Sun</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Cercanías / Cuando dices te quiero / Un americano en Motril / Silencio / La Barranquera / Birdland / Paris sous la Pluie / Sun / Celos / Acierto pleno / Érase una vez</i>
MÚSICS: Ricardo Esteve (guitarra flamenca), Matthieu Saglio (violoncel) i Jesús Gimeno (percussió)	SINOPSI:
DIPÒSIT LEGAL:	DISCOGRÀFICA: REFERÈNCIA:

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S):	ANY D'EDICIÓ: 2009
TÍTOL: Big Band de l'UJI, 5 anys de Big Band UJI	CONTINGUT/TEMES: <i>It's all right with me</i> / Cole Porter. <i>Woodroow</i> / Bill Holman. <i>Pensativa</i> / Clare Fischer. <i>I can cook too</i> / L. Bernstein. <i>Y sin embargo te quiero</i> / Quiroga. <i>Hey Jude</i> / McCartney, Lennon. <i>Aquarel·la</i> / Tete Montoliu. <i>It don't mean a thing</i> / Duke Ellington. <i>April in Paris</i> / Vernon Duke
MÚSICS: Ricardo Esteve (guitarra flamenca), Matthieu Saglio (violoncel) i Jesús Gimeno (percussió)	SINOPSI: Celebació dels cinc anys del projecte de l'Espai de jazz de la Universitat Jaume I de Castelló, coordinat per Jordi Albert i de l'UJI Big Band, dirigida pel prestigiós saxofonista Ramón Cardo.
DIPÒSIT LEGAL: V 4185-2009	DISCOGRÀFICA: Mat Music REFERÈNCIA: CDA-0922782

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S):	ANY D'EDICIÓ: 2009
TÍTOL: Fabián Barraza Django's trio; <i>Gypsy Connection</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>I'll see you in my dreams</i> / <i>Swing 42</i> / <i>Fabianology</i> / <i>Natalia's dream</i> / <i>Daphne</i> / <i>Heavy artillerie</i> / <i>Vals para Andrea</i> / <i>Djangology</i> / <i>Contigo en la distancia</i> / <i>Sweet Georgia Brown</i> / <i>Lulu Swing</i> / <i>Caminando</i> / <i>8 o'clock rhythm</i> / <i>Swing gitan</i> / <i>Tricotisim</i>
MÚSICS: Fabián Barraza, guitarra solista; Quique Gil, guitarra; Diego Barberá, contrabaix; <i>Featuring:</i> Chema Peñalver, clarinet; Enric Peidró, saxo; Jesús Gimeno, percussió, Andrea Contreras, veu	SINOPSI: Projecte nascut de la convergència de casualitats, passions i músics reunits al voltant de l'esperit musical d'un dels més grans guitarristes i compositors de jazz, Django Reinhardt. Fidels a aquest estil hi incorporen matisos i sons tant del Mediterrani com d'Amèrica del Sud, acosten ambdós continents però respecten al màxim l'estil <i>manouche</i> i la figura del conegut «gitano dels dits d'or».
DIPÒSIT LEGAL: A - 680-2009	DISCOGRÀFICA: Snibor Records REFERÈNCIA: SNBR 004

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2010
TÍTOL: Yeí Yí & Co, <i>Vorte Er Ca</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>De 6 a 2 / Serretxo / Vorte er ca / Agee-Gee / Y si me tiro ¿què? / Kalima / Joneguet / Monte a través / De 2 a 10</i>
MÚSICS: J. Gallardo, tambors i platerets; J. Muñoz, saxo tenor; S. Taylor, saxo alto; B. Esteban, guitarra; D. Díaz, baix. Col·laboració: T. Belenguer, trombó; F. Crespo, trompeta.	SINOPSI: Grup guanyador del «CS 2009 Jazz», organitzat per la Universitat Jaume I de Castelló. D'aquest premi naix el seu treball discogràfic <i>Vorte Er Ca</i> (Mat Music) 2010. Composicions originals de Jesús Gallardo; Bruno Esteban i Darío Díaz.
DIPÒSIT LEGAL: V 1539-2010	DISCOGRÀFICA: Mat Music REFERÈNCIA: CSJZZ01

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2011
TÍTOL: Chema Peñalver New Orleans Jazz Band, <i>Strutin' in the front line</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Mahogany Hall Stomp / I've found a new baby / Black and Blue / Ole Miss / Someday you'll be sorry / The Charleston / Wild Man Blues / Bourbon Street Parade / Louisiana / Weary Blues / Georgia on my mind / Tiger Rag / Tin roof blues</i>
MÚSICS: Chema Peñalver, clarinet; Jeff Jerolamon, bateria; Paul Evans, trompeta; Eo Simon, piano; Paco Soler, trombó; Julio Fuster, contrabaix.	SINOPSI: Grup que intenta recuperar el vell estil del jazz de la ciutat del Delta del Mississipi. Sorgit de la idea de recuperar el so genuí de les dècades dels anys 20-30 del segle XX; incorporen, en el seu repertori, versions de temes clàssics interpretats amb un nou enfocament modern i actual sense perdre l'estètica de l'època.
DIPÒSIT LEGAL: A 648-2011	DISCOGRÀFICA: Snibor Records REFERÈNCIA: CSJZZ01

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2011
TÍTOL: Chema Peñalver, <i>Old and New Gypsy Jazz</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Riberboat Gypsy / CS Hot Club / Paseo parisino / Minor & chromatic swing / Nuages / Lyon Rag / Blue in gypsy / Petite fleur / Daphne</i>
MÚSICS: Chema Peñalver, clarinet; Fabián Barraza, guitarra solista; Diego Barberá, contrabaix; Quique Gil, guitarra rítmica	SINOPSI: Aquesta formació recupera el so i la tradició de l'anomenat <i>gypsy jazz</i> o <i>manouche</i> , estil emmarcat en l'era del swing i difós a Europa durant les dècades de 1930-40. Pren com a model el Quintette du Hot Club de France. El repertori combina temes clàssics com <i>Nuages</i> o <i>Petite fleur</i> amb la composició de temes originals que aporten continuïtat i renoven l'enfocament d'aqueix estil.
DIPÒSIT LEGAL: CS 260-2011	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs
	REFERÈNCIA: 11CD2107

TIPUS DE SUPORT (CD/DVD/LP/S): CD	ANY D'EDICIÓ: 2011
TÍTOL: Alfredo Sanz, <i>Breeze Colours</i>	CONTINGUT/TEMES: <i>Where am I? / The captain's' travel / If I could see you / Song for a mermaid / Hold me / The dolphin Dance / Here we are / Breeze Colours / Rumours / So what / Credit titles</i>
MÚSICS: Alfredo Sanz, teclats; Bruno Esteban, guitarres; Rut i Álex Bellés, veus.	SINOPSI: És un viatge metafòric en busca dels somnis que tots en tenim i que el protagonista va personificar en una sirena. Inclou llibret amb textos i imatges.
DIPÒSIT LEGAL: CS-344-2011	DISCOGRÀFICA: Lemonsongs
	REFERÈNCIA: 11CD2109

7. Estadístiques:

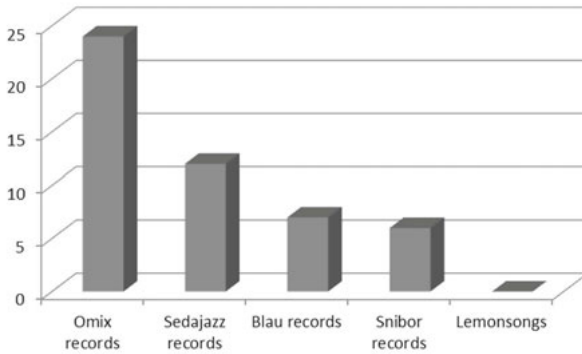
7. 1. Treballs editats per grup o solista presentats cronològicament

2003	Ernest Orts, <i>Aluap</i>				
2004	Saxideria Swing Band, <i>Saxideria es así</i>	Vicent Coloques i la CS jazz Orchestra			
2005	Fernando Marco & Dave Mitchell, <i>Plectrology</i>	Jordi Fabregat, <i>Tren a las diez</i>	Alfredo Sanz, <i>Dansa densa</i>		
2006	Yef Yí & Co, <i>Aaah!!!</i>	Fernando Marco Trío & Celia Mur, <i>Joy spring</i>	Jerez Texas, <i>Saó</i>	Jerez Texas, <i>Live au Satellit Café</i>	Fabián Barraza, <i>Sudjazzmerica</i>
2007	Yef Yí & Co, <i>Otro muro sobre el ladrillo</i>	Jerez Texas, <i>Patchwork</i>			
2008	Jaixira, <i>La coma flotant</i>	Ernie Orts 4t, <i>Wait Walking</i>	Fernando Marco & Dave Mitchell, <i>Contra las cuerdas</i>	Duende y aire, <i>Sensatez</i>	Chema Peñalver, <i>Tributo a Benny Goodman</i>
2009	Jerez Texas, <i>Sun</i>	Big Band e la UJI, <i>5 anys de Big Band UJI</i>	Fabián Barraza Django's trio, <i>Gypsy Connection</i>		
2010	Yef Yí & Co, <i>Vorte Er Ca</i>				
2011	Chema Peñalver New Orleans Jazz Band, <i>Strutin 'in the front line</i>	Chema Peñalver, <i>Old and New Gypsy Jazz</i>	Alfredo Sanz, <i>Breeze Colours</i>		

7. 2. Producció, exclusivitat jazzística i internacionalitat de les discogràfiques

DISCOGRÀFIQUES	PRODUCCIÓ TOTAL	EXCLUSIVITAT JAZZ	NACIONAL	INTERNACIONAL
<i>Omix Records</i>	31	100%	6	24
<i>Sedajazz Records</i>	23	100%	11	12
<i>Blau Records</i>	9	100%	2	7
<i>Snibor Records</i>	9	100%	3	6
<i>Lemonsongs</i>	126	7,93%	10	0

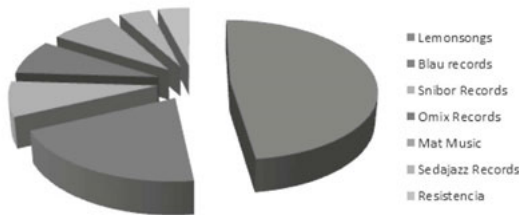
S'hi observa que Omix Records és la discogràfica amb major quantitat de treballs internacionals, seguida de Sedajazz Records:



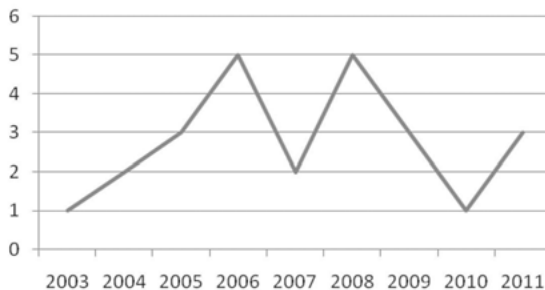
7. 3. Volum de treballs publicats

DISCOGRÀFIQUES	CD EDITATS
<i>Lemonsongs</i>	12
<i>Blau Records</i>	5
<i>Snibor Records</i>	2
<i>Omix Records</i>	2
<i>Mat Music</i>	2
<i>Sedajazz Records</i>	1
<i>Resistencia</i>	1

S’hi observa que *Lemonsongs*, encara que no especialitzada en jazz, és la discogràfica amb nombre més gran de CD editats de jazzmen castellanencs:



Quant al volum de CD, 2006 i 2008 van ser els anys més productius per al jazz castellanenc:



8. Resultats

La investigació musicològica duta a terme pretén enriquir el nostre patrimoni musical, la nostra història de la música, concretament la difusió del jazz a la nostra província i l'edició a través de registres sonors. L'article ofereix un catàleg i arxiu discogràfic de les gravacions de jazz produïdes per músics nascuts o establerts a Castelló complet i documentat. D'altra banda, es realitza una anàlisi i comparativa de les diverses discogràfiques emprades per a la publicació i difusió del nostre jazz.

En definitiva, la catalogació de la nostra pròpia producció discogràfica verifica que hi ha una mostra representativa del jazz autòcton, que evoluciona i que cada vegada té major identitat i projecció internacional. És per aquest motiu que, a pesar de la universalitat del jazz i més encara de la música per antonomàsia, podem denominar el nostre jazz com a «jazz castellonenc» i afirmar que aporta el seu granet d'arena a la producció artística i al patrimoni de la humanitat.

BIBLIOGRAFIA

- FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ: *Colección de discos de 78 revoluciones*.
- GARCÍA HERRÁIZ, F. (1998): «Jazz en el ambiente», dins DDAA: *Un siglo de música en la comunidad valenciana*, Madrid, El Mundo.
- IGLESIAS, I. (2010): «(Re)Construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia actual online*, 23, 129-130.
- MÁS JAZZ: Madrid, Orfeo Ediciones, ISSN: 1138-5405.
- RAMIA, D. (2005): «Al cabaret», dins DDAA: *Música i músics a Castelló*, Castelló, Associació Cultural Colla Rebombori, 95-98.
- VELLÓN, F.J. (2005). «Vint-i-cinc anys de jazz del taller a la Universitat», dins DDAA: *Música i músics a Castelló*, Castelló, Associació Cultural Colla Rebombori, 33-42.

WEBGRAFIA

- BNE (Biblioteca Nacional d'Espanya), <www.bne.es>.
- Blau Records, <<http://www.blaurecords.com/>>.
- Cuadernos de jazz*, <www.cuadernosdejazz.com>, ISSN: 1134-7457.
- Lemonsongs, <<http://www.lasetaazul.com/lemonsongs/catalogo/index.html>>.
- Sedajazz Records, <http://www.sedajazz.es/sedajazz_records.php>.

BIONOTA

José María Peñalver Vilar

Doctor per la Universitat de València, Màster en Estètica i Creativitat Musical, Professor Superior de Clarinet pel Conservatori Superior de València, *Licenciate Associated Board Royal Schools of Music* del Regne Unit. En qualitat de jazzman ha gravat 3 Cd com a líder: *Chema Peñalver, Tributo a Benny Goodman* (Sedajazz Records, 2008), *Struttin' in the front line* (Snibor Records, 2010) i *Old and New Gypsy Jazz* (Lemonsongs, 2011). Ha sigut solista de la UJI Big Band, dirigida per Ramón Cardo, i col·labora amb els grups: Sedajazz Big Band, Valencia hot five, Nova Dixieland Band.

RESUMS

Què significa la música? Una aproximació a la dimensió comunicativa de l'experiència musical

ALBERTO CABEDO MAS

En el següent article s'ofereix una reflexió al voltant del fenomen musical com un element de comunicació individual i col·lectiva. Per a aquesta fi, s'exposen diferents mirades sobre els processos de significació que es donen a terme en el discurs musical. S'analitza, en aquesta relació entre música i significat, la importància del substrat cultural en la determinació de les experiències musicals.

Paraules clau: música, significat, experiència musical, cultura.

*En el siguiente artículo se ofrece una reflexión alrededor del fenómeno musical como un elemento de comunicación individual y colectiva. Para ello, se exponen diferentes miradas acerca de los procesos de significación que se dan a cabo en el discurso musical. Se analiza, en esta relación entre música y significado, la importancia del sustrato cultural en la determinación de las experiencias musicales. **Palabras clave:** música, significado, experiencia musical, cultura.*

L'article qui suit propose une réflexion sur le phénomène musical comme une communication individuelle et collective. Pour ce faire, nous exposons plusieurs regards sur les processus de signification à donner au discours musical. Est analysée dans cette relation entre la musique et le sens, l'importance de l'héritage culturel dans la détermination des expériences musicales. **Mots-clé:** musique, sens, expérience musicale, culture.

*This article offers a reflection on the musical phenomenon as a communicative element, both individual and collective. To this end, different perspectives on the processes of significance in musical discourses are approached. In this relationship between music and meaning, it is analyzed the importance of cultural background in shaping musical experiences. **Key words:** music, meaning, musical experience, culture.*

Els espais de difusió musical a la ciutat de Castelló: 1850-1880

RAMON CANUT REBULL

Durant el segle XIX, l'església i la noblesa que fins aquell moment havien segut les principals patrocinadores de la música, no podran continuar sent-ho. Els músics s'hauran d'assegurar la seua subsistència creant música per a la nova classe social dominant: la burgesia. **Paraules clau:** segle XIX, espais musicals, difusió, Castelló.

*Durante el siglo XIX, la iglesia y la nobleza que hasta ese momento eran las principales patrocinadoras musicales, dejarán de serlo. Los músicos tendrán que asegurar su subsistencia creando música para la nueva clase social dominante: la burguesía. **Palabras clave:** siglo XIX, espacios musicales, difusión, Castellón.*

Au cours du XIX^e siècle, l'église et la noblesse cessent d'être les principaux mécènes de la musique. Les musiciens devront survivre en créant de la musique pour la nouvelle classe dirigeante: la bourgeoisie. **Mots-clé:** XIX^e siècle, sites de musique, diffusion, Castelló.

*During the nineteenth century the church and the aristocracy cease to be the main subsidises of the music. The musicians will have to survive making music for the new ruling class: the bourgeoisie. **Key words:** XIX century, music sites, dissemination, Castelló.*

El moviment coral a la província de Castelló

ARANTXA MARTÍNEZ GAVARA

Aquest article tracta dels antecedents i l'evolució cronològica del moviment coral a la província de Castelló al llarg de la història, des del naixement de la primera societat coral de l'Estat Espanyol i la influència directa de la mateixa a la província amb la creació de la primera entitat del País Valencià, la *Sociedad Coral El Maestrazgo* de Vinaròs al 1862, fins l'actualitat. **Paraules clau:** moviment coral, província de Castelló, antecedents, evolució.

*Este artículo trata de los antecedentes y la evolución cronológica del movimiento coral en la provincia de Castellón a lo largo de la historia, des del nacimiento de la primera sociedad coral del Estado Español y la influencia directa de la misma en la provincia con la creación de la primera entidad de la Comunidad Valenciana, la Sociedad Coral El Maestrazgo de Vinaroz en 1862, hasta la actualidad. **Palabras clave:** movimiento coral, provincia de Castellón, antecedentes, evolución.*

Cet article expose les antécédents et l'évolution chronologique du mouvement choral à la province de Castelló au long de l'histoire, depuis la naissance de la première société chorale de l'Espagne et son influence directe dans la province avec la création du premier chœur de Valencia, la *Sociedad Coral El Maestrazgo* de Vinaròs en 1862, jusqu'au présent. **Mots-clé:** mouvement choral, province de Castelló, antécédents, évolution.

*This paper deals with the choral movement history in the province of Castelló, its background and its chronological development. The direct influence of the Spain's first choral society at the province of Castelló with the creation of the Valencia's first chorus, the Sociedad Coral El Maestrazgo in Vinaròs in 1862, since its birth hereinafter. **Key words:** choral movement, province of Castelló, background, development.*

La música per a piano composta per autors castellanencs fins a 1936

ÓSCAR CAMPOS MICÓ

El repertori per a piano compost per autors nascuts a la província de Castelló, des de la implantació d'aquest instrument durant el primer terç del segle XIX fins a 1936, conté una diversitat d'obres influïdes per l'òpera italiana, per les diverses formes de dansa i, en menor mesura, per les tendències romàntiques i nacionalistes. **Paraules clau:** província de Castelló, activitat cultural, música per a piano, estils musicals.

*El repertorio para piano compuesto por autores nacidos en la provincia de Castellón, desde la implantación de este instrumento durante el primer tercio del siglo XIX hasta 1936, contiene una diversidad de obras influenciadas por la ópera italiana, por las diversas formas de danza y, en menor medida, por las tendencias románticas y nacionalistas. **Palabras clave:** provincia de Castellón, actividad cultural, música para piano, estilos musicales.*

Le répertoire pour piano composé par des auteurs nés en la province de Castelló, depuis l'implantation de cet instrument pendant le premier tiers du XIX^e siècle jusqu'à 1936, renferme une diversité de morceaux influencés par l'opéra italienne, par les diverses formes de danse et, à une moindre échelle, par les tendances romantiques et nationalistes. **Mots-clé:** province de Castelló, activité culturelle, musique pour piano, styles musicaux.

The repertoire for piano composed by native authors in the province of Castelló in the first years of the 19th century up to 1936 contains a range of works influenced by the Italian Opera, as well as diverse forms of dance together with the romantic and nationalist trends. Key words: Castelló province, cultural activity, piano music, musical styles.

Leopoldo Querol i el seu lloc en el pianisme espanyol del segle XX

ALEJANDRO MASÓ AGUT

Leopoldo Querol Roso (Vinaròs 1899-Benicàssim 1985), amb més de seixanta anys de carrera interpretativa, va ser el pianista espanyol de referència durant els anys 30 i 40, autor d'innombrables estrenes d'obres contemporànies i de la primera gravació integral de la Suite Iberia d'Albéniz. **Paraules clau:** Leopoldo Querol Roso, música espanyola del segle XX, piano, Castelló de la Plana.

Leopoldo Querol Roso (Vinaròs 1899-Benicàssim 1985), con más de sesenta años de carrera interpretativa, fue el pianista español de referencia durante los años 30 y 40, autor de innumerables estrenos de obras contemporáneas y de la primera grabación integral de la Suite Iberia de Albéniz. Palabras clave: Leopoldo Querol Roso, música española del siglo XX, piano, Castellón de la Plana.

Leopoldo Querol Roso (Vinaròs 1899-Benicàssim 1985), avec plus de soixante ans de carrière, a été le pianiste espagnol de référence pendant les années 30 et 40, l'auteur d'innombrables premières d'œuvres contemporaines et du premier long-métrage d'enregistrement de la Suite Iberia d'Albéniz. **Mots-clé:** Leopoldo Querol Roso, musique espagnole du XX^e siècle, piano, Castelló de la Plana.

Leopoldo Querol Roso (Vinaròs 1899-Benicàssim 1985), with over sixty years of acting career, was the Spanish pianist reference for the 30's and 40's, the author of countless premieres of contemporary works and the first full-length recording of the Suite Iberia by Albéniz. Key words: Leopoldo Querol Roso, Twentieth century Spanish music, piano, Castelló de la Plana.

El Conservatori de Música de Castelló durant la Segona República. El camí frustrat cap a l'oficialitat

DANIEL GIL GIMENO

Aquest article analitza la lluita del primer Conservatori de Música de Castelló per aconseguir l'oficialitat del centre i tots els problemes i entrebancs que es va trobar en aquest procés (dificultat per aconseguir subvencions, oposició de part dels músics de la ciutat, circumstàncies de l'època, interessos polítics...). **Paraules clau:** Conservatori de Música de Castelló, Guerra civil, II República, ensenyaments musicals, societat, Abel Mus, Vicent Asencio.

Este artículo analiza la lucha del primer Conservatorio de Música de Castellón para conseguir la oficialidad del centro y todos los problemas que se encontró en este proceso (dificultades para

conseguir subvenciones, oposición de parte de los músicos de la ciudad, circunstancias de la época, intereses políticos...). **Palabras clave:** Conservatorio de Castellón, Guerra civil, II República, educación musical, sociedad, Abel Mus, Vicent Asencio.

Cet article étudie la lutte du premier conservatoire de musique de Castelló pour devenir officiel et tous les problèmes rencontrés dans ce processus (difficultés à obtenir des subventions, opposition d'une partie des musiciens de la ville, circonstances de l'époque, intérêts politiques...). **Mots-clé:** Conservatoire de Castelló, Guerre civile, Seconde République, éducation musicale, société, Abel Mus, Vicent Asencio.

This article analyzes the struggle of the first Conservatory of Music from Castelló to be official and all the problems encountered in this process (difficulties in obtaining subsidies, opposition from the city's musicians, circumstances of the time, political interests...). **Key words:** Castellon's Music Conservatory, Civil War, Second Republic, musical education, society, Abel Mus, Vicente Asencio.

El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos

JOAQUÍN ORTELLS AGRAMUNT

La música al servei de la veu i del text. ¿O viceversa? En l'obra del compositor castellanenc Carles Santos, l'experimentació vocal i l'expressivitat dels seus originals textos complementen la seva música, de la qual l'autor afirma que és «guió de les meves partitures». **Paraules clau:** experimentació, expressivitat, originalitat.

La música al servicio de la voz y del texto. ¿O viceversa? En la obra del compositor castellanense Carles Santos, la experimentación vocal y la expresividad de sus originales textos complementan su música, de la cual el autor afirma que es «guión de mis partituras». **Palabras clave:** experimentación, expresividad, originalidad.

La musique au service de la voix et le texte. Ou au contraire? À Castelló, le travail du compositeur Carles Santos, l'expérimentation vocale et l'expressivité de ses textes originaux complètent sa musique, dont l'auteur prétend qu'elle est «guide de mes partitions». **Mots-clé:** expérimentation, expressivité, originalité.

The music in the service of voice and text. Or the contrary? In the composer's work Castelló, Carles Santos, experimentation and expressive voice of his original texts complement his music, which the author claims it is «my scores script». **Key words:** experimentation, expressiveness, originality.

Jazz made in Castelló: catàleg i arxiu discogràfic

JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR

L'article ofereix un catàleg de les gravacions de jazz produïdes per músics de Castelló. Presenta com a resultat una classificació i ordenació metòdica de cada document emprant un instrument propi de recollida de dades: la fitxa de gravació. Conclou amb una anàlisi comparativa de les diverses discogràfiques emprades en base a les dades estadístiques. **Paraules clau:** musicologia, catàleg d'enregistraments sonors, jazz, Castelló.

*El artículo ofrece un catálogo de las grabaciones de jazz producidas por músicos de Castellón. Presenta como resultado una clasificación y ordenación metódica de cada documento empleando un instrumento propio de recogida de datos: la ficha de grabación. Concluye con un análisis comparativo de las diversas discográficas empleadas en base a los datos estadísticos. **Palabras clave:** musicología, catálogo de grabaciones sonoras, jazz, Castellón.*

L'article propose un catalogue des enregistrements de jazz produits par des musiciens de Castelló. Il présente les résultats d'une classification méthodique de chaque document à l'aide d'un instrument propre de la collecte de données: la feuille d'enregistrement. Il se termine par une analyse comparative des différents labels utilisés à partir des données statistiques. **Mots-clé:** musicologie, catalogue d'enregistrements sonores, jazz, Castelló.

*The article offers a catalog of jazz recordings produced by musicians from Castelló. It presents results in a methodical classification and management of each document using a proper instrument of data collection: The recording sheet. It concludes with a comparative analysis of the various labels used on the basis of statistical data. **Key words:** musicology, catalog of sound recordings, jazz, Castelló.*

Agraïm diferents tipus de col·laboració en l'edició i la difusió d'aquest *Anuari* de les següents entitats:



Magnífic Ajuntament
de **Borriana**



Diputació de Castelló



INSTITUT RAMON MUNTANER
Fundació privada dels Centres d'Estudis de Parla Catalana



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 **"la Caixa"**

Borriana

ANUARI

24 · 2013

LA NOSTRA MÚSICA

Autors, gèneres, estils i recerca

Preludi (pp. 5-13)

Antoni F. Ripollés

Què significa la música? Una aproximació a la dimensió comunicativa de l'experiència musical (pp. 9-21)

Alberto Cabedo Mas

Els espais de difusió musical a la ciutat de Castelló: 1850-1880 (pp. 23-33)

Ramon Canut Rebull

El moviment coral a la província de Castelló (pp. 35-46)

Arantxa Martínez Gavara

La música per a piano composta per autors castellanencs fins a 1936 (pp. 47-61)

Óscar Campos Micó

Leopoldo Querol i el seu lloc en el pianisme espanyol del segle xx (pp. 63-75)

Mario Masó Agut

El Conservatori de Música de Castelló a la Segona República.

El camí frustrat cap a l'oficialitat (pp. 77-96)

Daniel Gil Gimeno

El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos (pp. 97-107)

Joaquín Ortells Agramunt

Jazz made in Castelló: catàleg i arxiu discogràfic (pp. 109-129)

Jose María Peñalver Vilar



Agrupació Borriana de Cultura