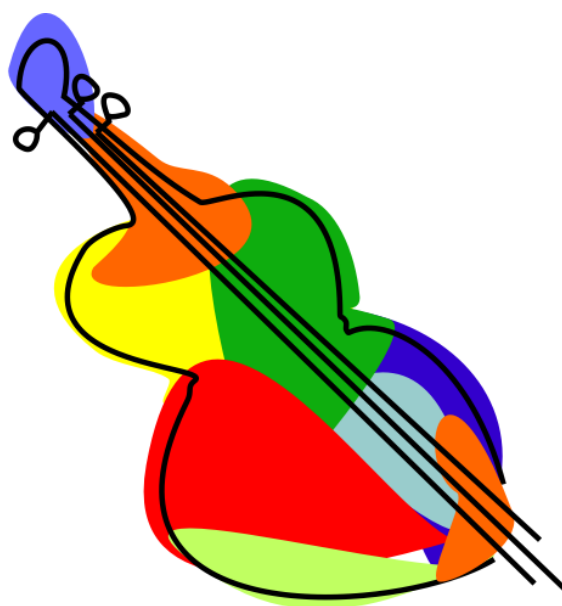


II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE
JOVENS MUSICÓLOGOS

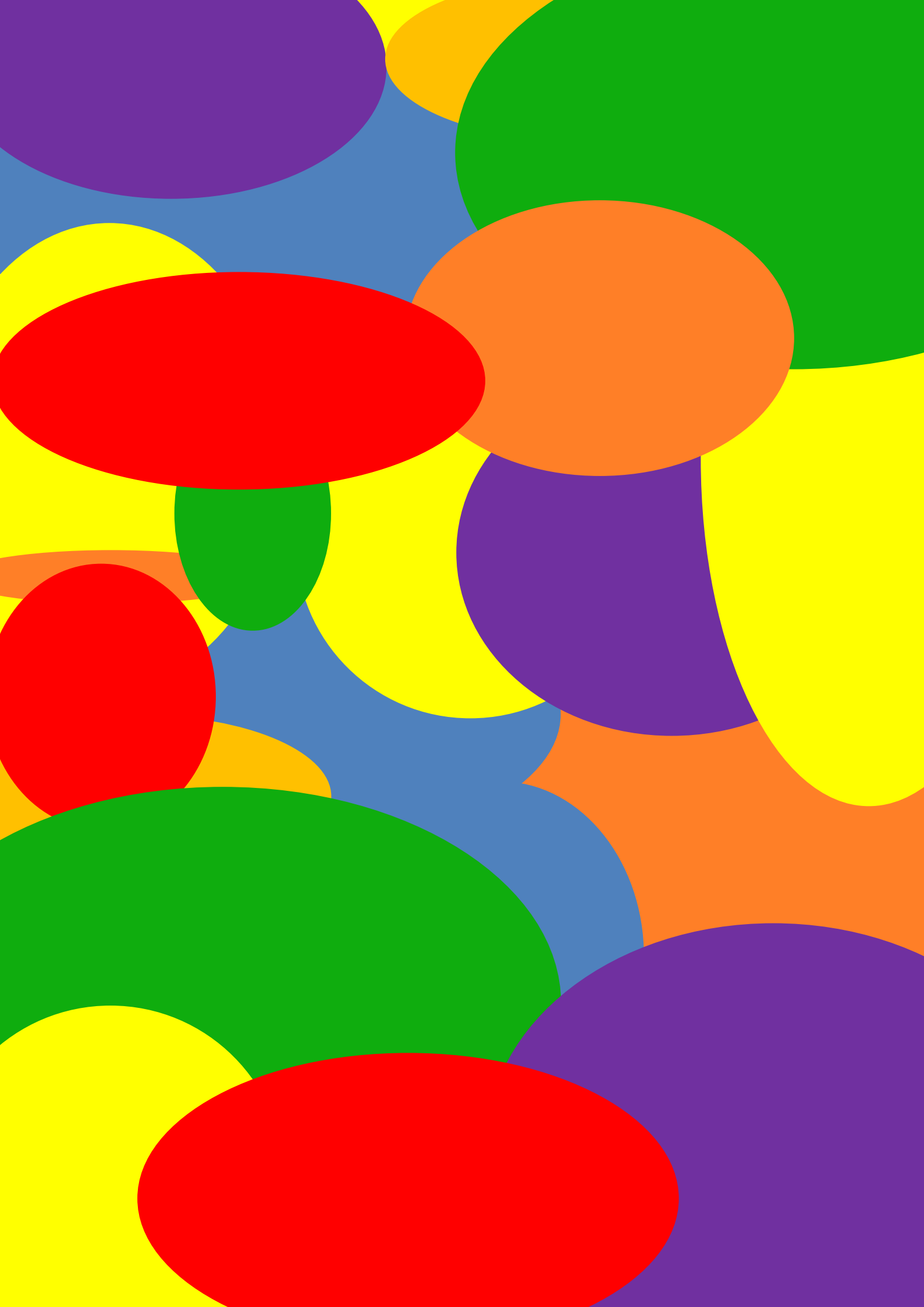
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS

Actas



Casa da Música - Porto

26 e 27 de Fevereiro de 2014



MARCO BRESCIA
ROSANA MARRECO BRESCIA
(EDITORES)

II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS
MUSICÓLOGOS
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS

ACTAS

Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Porto, 2014



Brescia, M., Marreco Brescia, R. (editores)
Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto
Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos, Oporto
Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014
ISBN: 978-989-20-4949-6
Depósito Legal: 379146/14

Imagem da capa:

Rodrigo Teodoro de Paula

Organização:

Grupo Musicologia Criativa

Rosana Marreco Brescia

Marco Brescia

Luzia Rocha

Rodrigo Teodoro de Paula

Rui Araújo

Rui Magno Pinto

Bart Vanspauwen

Llorián García Florez

Raquel Rojo Carillo

Ricardo Bernardes

CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa

Agradecimentos:

Marcelo Campos Hazan

Victoria Eli

Luca Chiantore

Paula Gomes Ribeiro

INDEX

	Marco Brescia Rosana Marreco Brescia	
	Apresentação	1
	Presentación	3
I	Marcelo Campos Hazan	5
	Música, religião e poder: a colaboração de Francisco Manuel da Silva com a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (1854-1865)	
II.	Victoria Eli	21
	El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología	
III.	Paula Gomes Ribeiro	29
	Restituir a política à musicologia (uma vez mais...)	
1.	Alexandre José de Abreu	37
	Alda e Semira de José Pedro de Santanna Gomes e o Teatro Panóptico	
2.	Alfonso Pérez Sánchez	43
	Musicología aplicada: El Tempo como elemento divergente entre las lecturas del intérprete, el crítico y el musicólogo	
3.	Allan Medeiros Falqueiro	53
	Simetria Inversional como síntese do leste e oeste na música de Béla Bartók	
4.	Ana Carina Dias	61
	No Pó na Música	
5.	Andrea García Alcantarilla	69
	El trío con piano, una ventana a la música de cámara de Joaquín Turina	
6.	António Jorge Marques	77
	<i>Son Regina</i> : Deambulações históricas de uma <i>aria di bravura</i>	
7.	Beatriz Carneiro Pavan	87
	O complexo da língua francesa do século XVIII na sua relação com a música para cravo de François Couperin: indiosincrasias em prol de uma construção eloquente	
8.	Camila Costa Zaneta	95
	As influências de Hans-Joachim Koellreutter no cenário da música no Brasil: um breve panorama	
9.	Carla Silva Reis	103
	Trajetórias em contraponto: um estudo microsociológico da formação superior em piano em duas universidades brasileiras	
10.	Carlos Arthur Avezum Pereira	111
	Música e Tecnologia: desdobramentos da Aura Benjaminiana	
11.	Cecília Maria Gomes Pires	119
	Entre o erudito e o popular: a relação do grupo SaGramma com o Movimento Armonial	
12.	Consuelo Perez Colodrero Desirée García Gil	125
	“Una canción en los labios y la verdad en el corazón”: relaciones entre educación, música e ideología a través de la revista Y de la Sección Femenina (1938-1945)	
13.	Daniel Bredel	133
	Aspectos históricos, sociológicos e psicológicos do discurso musical de Eduardo Bértola em <i>Tramos</i> , <i>Lucípherez</i> e <i>Grandes Trópicos</i>	
14.	Daniel Lovisi	141
	Música instrumental em Minas Gerais: um estudo sobre um grupo de violonistas-compositores de Belo Horizonte	
15.	David Barbero Consuegra	149
	La importación española de modelos de radiofonía musical. El caso francés	


16.	Denise Hiromi Aoki A influência da música francesa no primeiro movimento do Quarteto de Cordas N° 3 de Heitor Villa-Lobos	157
17.	Diana González La Música de Cámara a comienzos del siglo XX en Madrid a través de la obra crítica de Manuel Manrique de Lara (1863-1929)	165
18.	Eduardo R. Salgado Influencia de las políticas locales en la MPU de las ciudades: los casos de Valladolid y Palencia	173
19.	Eliana Asano Ramos Uma análise da canção <i>Canavial</i> (1984) de Ernst Mahle	181
20.	Eloy V. Palazón Hacia el arte sonoro: consideraciones sobre el tiempo en la obra de Morton Feldman	189
21.	Enrique Valarelli Menezes A síncopa consistente no samba	199
22.	Erika de Andrade Silva A proposta de educação musical nas escolas Waldorf como inspiração para o trabalho em outros contextos	205
23.	Fernando Lacerda Simões Duarte O modelo pré-interpretativo restaurista em face da tradição musical local em Viçosa (Minas Gerais, Brasil): memória e identidade reveladas em dois conjuntos de manuscritos de 1944 para a Semana Santa	211
24.	Frederico Lyra de Carvalho Primeiros apontamentos sobre a música de Steve Coleman: Ritmo	219
25.	Garazi Echeandia Conrado del Campo, cuarteto N°7 para instrumentos de arco. Estudio y Edición Crítica	227
26.	Giovani Mendoza La Banda Marcial Caracas vista a través del Archivo Pedro Elías Gutiérrez (APEG)	237
27.	Gisele Laura Haddad Sociedades Sinfônicas: a idade da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP)	247
28.	Ignacio Soto Silva Etnomusicología y Educación Intercultural: un acercamiento al rol de los dispositivos curriculares [Etno]musicales en escuelas con Educación Intercultural Bilingüe (EIB), en territorio Mapuche Williche	255
29.	Inez Beatriz de Castro Martins Análise quantitativa e qualitativa das obras do Arquivo da Banda da Polícia Militar do Ceará (1897-1932)	263
30.	Isabel Albergaria O órgão em Portugal após as Lutas Liberais: a actividade organeira nos Açores no século XIX como consequência da importação de instrumentos de Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira	271
31.	Isabel Pina A construção do génio e da loucura	279
32.	Iván Adriano Zetina Ríos Los Doce Estudios para guitarra de Heitor Villa-Lobos: Notas sobre el ritmo	287
33.	Javier Ares Yebra La música para guitarra en España y Portugal: 1789-1800	295
34.	Jenny Silvestre O Tratado <i>Reglas Generales de Acompañar</i> (1702/1736) de José Torres, uma nova leitura	303
35.	Joan Benavent Peiro	309


	Apuntes Biográficos del Maestro de Capilla de la Seu d'Urgell 561 Bruno Pagueras	
36.	João Afonso Isabel Pina A pluralidade de Pessoa na concepção sonora do <i>Filme do Desassossego</i>	315
37.	João Ricardo Pinto Da Rádio para a Televisão: Modelos e processos de produção musical nos primórdios da televisão em Portugal	321
38.	Johanna Calderón Ochoa Entre lo tradicional y lo académico en la música colombiana. Aportes del compositor Jesús Alberto “Chucho” Rey al Bambuco Andino Colombiano	329
39.	José R. Muñoz Molina Arthur Rubinstein en los escritos críticos de Xavier Montsalvatge	335
40.	Julia María Martínez-Lombó Testa Imágenes de lo nacional en la obra sinfónica de Evaristo Fernández Blanco	343
41.	Kelly Nogueira Marques A Influência da Tecnologia da Música do Século XX	353
42.	Laize Guazina Projetos sociais e os percursos formativos de estudantes de Licenciatura em Música: algumas reflexões sobre subjectividades, universidade e direitos	359
43.	Laura Touriñan Morandeira Martín Sánchez Allú y Marcial del Adalid: una amistad patente a través de sus intercambios musicales pianísticos entre 1848 y 1854. Significación de la primera sonata para piano de aquel	367
44.	Lilian Maria Pereira da Silva Sobre o Tratado para violino escrito por Leopold Mozart: Tradução e análise de extractos do Tratado	381
45.	Liz Mary Pérez de Alejo Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949): su presencia en el escenario cubano de comienzos del siglo XX	385
46.	Lucas Eduardo da Silva Galon Sara Cecília Cesca O papel da Musicologia na Educação Musical	395
47.	Luiz Alves da Silva O Conde Friedrich von Spreti – Fontes inéditas de uma testemunha ocular das atividades musicais na Corte Imperial do Rio de Janeiro e na Imperial Fazenda de Santa Cruz em 1829	401
48.	Luzia Rocha Camille Saint-Saëns em Portugal: análise de quatro caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro	407
49.	Marcus Vinícius Medeiros Pereira O Acervo Vicente de Paula Medeiros: investigando as práticas musicais no início do século XX no interior do Brasil	415
50.	María Consuelo Iglesias Fernández Voces Patrióticas en la Escena Madrileña de Principios del S. XIX: el caso de la Guerra de la Independencia (1808-1814)	423
51.	María da Gloria Lemos de Ledezma A Arte de Trovar em Diálogo com o Cancioneiro de Elomar Figueira Mello	431
52.	María Encarnación Bernal Martínez Influencias Internacionales en la obra del compositor español de la generación del 51, Claudio Prieto	439
53.	María Fouz Moreno La renovación del cantar de ciego en el siglo XX: el caso de <i>Paco Pixiñas</i>	447
54.	Maria Helena Cruz Martins Rodrigues Milheiro O movimento orfeónico em Portugal: o caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929)	455
55.	María Jesús Perucha Arranz	463


	Aportación de la Revista La Ciudad de Dios a los estudios de Estética Musical en España: 1881-1936	
56.	Maria João Neves Reinvidicando um Logos Musical	471
57.	Maria Luisa Castilho A obra policoral de Manuel de Tavares no contexto da Península Ibérica e Internacional	479
58.	Maria Teresa Arfini Felix Mendelssohn Bartholdy and the Problem of Program Music	491
59.	Marília Chibim Orsi e Chaves Novos Caminhos na Educação Brasileira: Música no Currículo Escolar	497
60.	Marina Barba Maestría escénica y compositiva en la música de Ramón Carnicer para el drama de Gil de Zárate: <i>Carlos II, el Hechizado</i>	505
61.	Miguel Palou Espinosa Alfonso Fontanelli (1557-1622): introducción a una problemática socio-cultural de la práctica musical y la nobleza italiana en el Tardo-Renacimiento	511
62.	Nieves Hernández Romero El arpa: un campo para la proyección musical femenina en el siglo XIX	519
63.	Nuria Barros Presas La alameda decimonónica: ¿un salón urbano musicalmente democrático?	525
64.	Patrícia de Almeida Ferreira Lopes Procedimentos de construção na improvisação: um estudo da Improvisação Nº 2 de Patrícia Lopes	533
65.	Paula González Suitt Actividades musicales en la escuela primaria: la conciencia profesional de los profesores de escuela	541
66.	Pedro Buil Tercero La percepción social de la armonía en la música popular. Un modelo en el canon estético de los <i>Greatest Hits</i>	551
67.	Pedro Luengo Iconografía musical en las fiestas sevillanas por la exaltación al trono de Fernando VI	559
68.	Raquel Rohr Desenvolvimento e consolidação do ensino de música no estado do Espírito Santo no século XX	571
69.	Ricardo Nuno Futre Pinheiro Jazz Musica as a Political Message	577
70.	Roberto Votta As técnicas de edição musical no Brasil durante a primeira metade do séc. XX e suas implicações na obra de H. Villa-Lobos	583
71.	Rodrigo Teodoro de Paula A música encomendada: compositores e freiras musicistas nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833)	591
72.	Rui Filipe Duarte Marques O associativismo musical enquanto cultura de participação – um estudo de caso da Tuna Souselense	599
73.	Ruth Abellán Alzallú El pensamiento algorítmico en la música de Gabriel Brnčić	607
74.	Sofia Ferreira Teixeira Aspectos sobre a mitificação da figura do maestro: a construção do império e da fama de Herbert von Karajan	615
75.	Sofia Vieira Lopes O concurso enquanto espectáculo musical – reflexões acerca dos antecedentes do Festival RTP da Canção	621
76.	Sónia Duarte	627


	Imagens de Música na Pintura Portuguesa: do século XVI ao século XX. O caso da cidade do Porto	
77.	Tânia Sofia Gomes Valente Gustavo Romanov Salvini: um professor de canto à frente do seu tempo e esquecido no tempo	633
78.	Tiago Manuel da Hora Joaquim Simões da Hora, Produtor: o legado para a história da produção discográfica de música erudita em Portugal	641
79.	Trinidad Jiménez La flauta en el jazz flamenco: la hipertextualidad en “Almoraima” de Jorge Prado	649
80.	Vera Fouter Fouter La adaptación en la corte de Catalina II de los compositores extranjeros: los casos de Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti y Vicente Martín y Soler	657
81.	Virginia Sánchez Rodríguez Contrastes formales, estéticos y estilísticos en la música del cine español cinco décadas atrás	665

APRESENTAÇÃO

 Nos dias 26 e 27 de Fevereiro de 2014 decorreu o *II Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, enquadrado numa moldura de excepção: a Casa da Música do Porto, morada-crisol de todas as músicas e símbolo maior da pujança e contemporaneidade que faz efervescer a invicta cidade. É precisamente a multiplicidade de acepções do viver e pensar o fenómeno musical que as presentes actas recolhem nos mais de 80 contributos que as compõem, fruto do trabalho de jovens musicólogos de todas as idades e níveis de formação, jovens no espírito e na vontade de construir algo novo sobre antigas sedimentações, aglutinados em torno a um escopo comum: partilhar as suas inquietações, buscas e reflexões, enriquecendo-se proficuamente de experiências recíprocas que nutrem o inesgotável manancial do conhecimento.

 Nesta mesma perspectiva nasceu no ano 2011 o Grupo Musicologia Criativa, formado por jovens musicólogos vinculados à Universidade Nova de Lisboa, que se congregaram com o intuito de abrir – inicialmente aos jovens musicólogos portugueses – novos espaços de discussão e partilha dos seus trabalhos e aspirações. A ideia, por certo modesta e circunscrita, cresceu, ultrapassou fronteiras, ganhou mundo e cristalizou-se no *I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, realizado em Fevereiro de 2012, quando 136 jovens investigadores abarrotaram os opulentos salões oitocentistas do Palácio Foz de Lisboa, para além das salas de concerto e conferências do Museu da Música e da Casa da América Latina, respectivamente. A presente edição do encontro mostrou-se igualmente vivaz e, à ocasião, 128 investigadores, alguns independentes, outros provenientes de 59 universidades e/ou conservatórios de 15 países, trouxeram uma renovada sinergia às moderníssimas salas concebidas por Koolhaas na Boavista portuense.

 Junto a eles quatro investigadores e professores já consagrados mas de incombustível jovialidade partilharam, na qualidade de keynote speakers, as suas reflexões e experiência aos mais jovens, os que, unanimemente, animaram a seguir cada qual o seu caminho com coragem e ímpeto, não se deixando abater e nem desanimar diante de estéreis calcificações, mas, ao contrário, ousando sempre novos amálgamas e geometrias insuspeitas. À Victoria Eli Rodríguez (Universidade Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidade da Carolina do Sul), Paula Gomes Ribeiro (Universidade Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escola Superior de Música da Catalunha / Musikeon Cursos de Piano), os nossos mais vivos e sinceros agradecimentos pela generosidade, pelo cuidado, pela elegância com que revestiram o nosso convite.

 A segunda edição do *Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* promoveu, igualmente, um curso de iconografia musical, ministrado pelos colegas Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales e Nicola Bizzo. O mesmo teve lugar em outro recinto de excepção, a vetusta Casa do Infante, sitio de incontornável valência simbólica para a cidade, tendo sido enquadrado pela Câmara Municipal – Porto Cultura, numa sempre desejável abertura académica ao conjunto da sociedade. Para além do imprescindível recurso advindo das inscrições dos integrantes do encontro, que fazem do mesmo uma iniciativa praticamente auto-sustentável, gostávamos, igualmente, de fazer público o nosso agradecimento ao inestimável apoio institucional e financeiro prestado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, co-organizador do encontro junto à Tagus-Atlanticus Associação Cultural, como também colocar em valor os importantes apoios granjeados junto à Fundação INATEL, Turismo do Porto e Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música,

Jovem Associação de Musicologia (Astúrias e Catalunha), Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa e Revista Glosas.




Não poderíamos encerrar estas breves linhas, incapazes, por certo, de plasmar a real dimensão da presente iniciativa, sem alçar o olhar ao horizonte, augurando que muitos dos que aqui têm a possibilidade de realizar a sua primeira publicação continuem a perseguir os seus ideais e a dar rédeas livres às suas indagações, e que o contributo dos andarilhos mais experimentados possa-lhes servir de estímulo e guia ao constante aprimoramento, vivificados pelo gozo e a maravilha de desvelar, nos meandros e percalços do caminho, o brilho do diamante interior. De nossa parte, seguiremos trabalhando com o mesmo afínco e a mesma alegria para reencontrá-los em nosso próximo destino: Sevilha, 2016.


Marco Brescia e Rosana Marreco Brescia,


Grupo Musicologia Criativa.


Porto, Julho de 2014.

PRESENTACIÓN

 En los días 26 y 27 de febrero de 2014 ha tenido lugar el *II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, enmarcado en un sitio de excepción: la Casa de la Música de Oporto, morada-crisol de todas las músicas y símbolo mayor de la pujanza y contemporaneidad que hace pulsar la ciudad invicta. Es precisamente esta multiplicidad de acepciones de vivir y pensar el fenómeno musical que las presentes actas recogen en las más de 80 aportaciones que las componen, fruto del trabajo de jóvenes musicólogos de todas las edades y niveles de formación, jóvenes en el espíritu y en las ganas de construir algo nuevo sobre antiguas sedimentaciones, aglutinados en torno a un objetivo común: compartir sus inquietudes, búsquedas, razonamientos, enriqueciéndose proficuamente de experiencias recíprocas que nutren el inagotable manantial del conocimiento.

 En esta misma perspectiva nació en el año 2011 el Grupo Musicología Creativa, formado por jóvenes musicólogos vinculados a la Universidad Nova de Lisboa, quienes se han congregado en el afán de abrir – inicialmente a los jóvenes musicólogos portugueses – nuevos espacios para la discusión e intercambio de sus trabajos y aspiraciones. La idea, por cierto modesta y circunscrita, creció, ultrapasó fronteras, se difundió y cristalizó en el *I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, realizado en febrero de 2012, cuando 136 jóvenes investigadores abarrotaron los opulentos salones decimonónicos del Palacio Foz de Lisboa, además de las salas de concierto y actos del Museo de la Música y de la Casa de América Latina, respectivamente. La presente edición del encuentro se ha mostrado igualmente vivaz y, por la ocasión, 128 investigadores, algunos independientes, otros provenientes de 59 universidades y/o conservatorios de 15 países, han traído una renovada sinergia a las modernísimas salas diseñadas por Koolhaas en la Boavista de Oporto.

 Juntamente a ellos, cuatro investigadores y profesores ya consagrados pero de incombustible jovialidad compartieron, en calidad de keynote speakers, sus reflexiones y experiencia con los más jóvenes, quienes, unánimemente, animaron a seguir todos y cada uno su camino con coraje e ímpetu, no se dejando ni abatir ni desanimar ante calcificaciones estériles, pero, todo lo contrario, osando siempre nuevas amalgamas y geometrías insospechadas. A Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidad de Carolina del Sur), Paula Gomes Ribeiro (Universidad Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escuela Superior de Música de Cataluña / Musikeon Cursos de Piano), nuestros más sinceros y vivos agradecimientos por la generosidad, el cuidado, la elegancia con que han revestido nuestra invitación.

 La segunda edición del *Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* promovió, igualmente, un curso de iconografía musical, impartido por los compañeros Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales y Nicola Bizzo. El mismo tuvo lugar en otro marco de excepción, la vetusta Casa del Infante, sitio de ineludible importancia simbólica para la ciudad, habiendo sido enmarcado por el Ayuntamiento de Oporto – Concejalía de Cultura, lo cual supone una siempre deseable apertura académica al conjunto de la sociedad. Además de la imprescindible aportación generada por los derechos de inscripción de los integrantes del encuentro, quienes hacen del mismo una iniciativa prácticamente auto-sostenible, quisiéramos, igualmente, poner de manifiesto nuestro reconocimiento al inestimable apoyo institucional y financiero prestado por el Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical – Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nova de Lisboa, coorganizador del encuentro junto a la Tagus-Atlanticus Asociación Cultural,

como también poner en valor los importantes apoyos granjeados junto a la Fundación INATEL, Turismo de Oporto y Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedad Portuguesa de Investigación en Música, Joven Asociación de Musicología (Asturias y Cataluña), Movimiento Patrimonial por la Música Portuguesa y Revista Glosas.



No podríamos terminar estas breves líneas, incapaces, seguramente, de plasmar la real dimensión de la presente iniciativa, sin alzar la mirada hacia el horizonte, augurando que muchos de los que aquí tienen la posibilidad de realizar su primera publicación continúen a perseguir sus ideales y a dar riendas sueltas a sus indagaciones, y que la aportación de los andariegos más experimentados les pueda servir de estímulo y guía al perfeccionamiento constante, vivificados por el gozo y la maravilla de desvelar, a cada meandro o percance del camino, el brillo del diamante interior. De nuestra parte, seguiremos trabajando con el mismo ahínco y la misma ilusión para reencontraros en nuestro próximo destino: Sevilla, 2016.

Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia,
Grupo Musicología Creativa.
Oporto, julio de 2014.

5.

EL TRÍO CON PIANO, UNA VENTANA A LA MÚSICA DE CÁMARA DE JOAQUÍN TURINA

Andrea García Alcantarilla / Universidad de Oviedo

En este artículo proponemos un acercamiento a la producción para trío de violín, violonchelo y piano de Joaquín Turina. Treinta y dos años de carrera condensados en cuatro obras que ayudan a entender: la elección de la *Schola Cantorum* como centro de formación; una forma musical mucho más libre de lo que cabría esperar, gracias a la importancia otorgada al tratamiento cíclico; la huella sonora del maestro que surge de la evocación de dos mundos bien distintos, el sustrato popular español y el impresionismo francés; y la evolución del gusto del público español durante la primera mitad del s. XX.

Palabras Clave: Turina, Música de cámara, Tríos con piano, Análisis, Recepción.

Consideraciones previas

La producción camerística de Joaquín Turina destaca por su volumen, más de 20 obras para distintas formaciones lo señalan como uno de los pocos creadores de su generación que cultivó con asiduidad la música de cámara¹. Dentro de este género, sus cuatro obras para trío con piano ocupan un lugar muy destacado: su creación abarca 32 años de carrera, hecho que las convierte en testimonio de excepción para analizar el lenguaje compositivo de Turina y además entre ellas se encuentra la obra “predilecta” del autor: el *Trío n.º 1, Op. 35*². Pasemos pues, a exponer sin dilación, las características principales de estos cuatro tríos.

Trío en fa (1904)

Se trata de una obra en cuatro movimientos, con esquemas estructurales que favorecen la simetría privilegiando ésta por encima de la forma académica. Así podemos encontrar: un primer movimiento con todos los elementos propios de la forma sonata pero donde no se recapitula, sino que se re-expone; una estructura estrófica tripartita; un rondó como tercer movimiento; y una estructura en arco (A B C B' C' B A) como colofón final.

Además es posible señalar un tratamiento cíclico del tema de la introducción del primer movimiento, que reaparecerá: al final de las dos primeras estrofas del segundo; como motivo principal de C en el tercero; y como A en el cuarto.

En cuanto a la sonoridad, se aprecia una gran influencia del primer romanticismo alemán, con ciertos guiños a Verdi, visibles principalmente en el segundo movimiento.

¹ Hertha Gallego de Torres: “La música de cámara”, *Scherzo: Revista de música*, 140, 1999, p. 150.

² “Mi obra predilecta es el Trío para piano, violín y violoncello, premiado en un concurso”. Carlos Aragonés: “Joaquín Turina. El españolísimo músico sevillano”, *Ritmo*, 218, 1948, p. 13.

Compuesto en 1904, el trío fue estrenado el 31 de mayo de ese mismo año en la *Sala Piazza*³, sita en la ciudad natal de Turina (Sevilla). Fernando Palatín fue el encargado de interpretar la parte de violín, Antonio Ochoa la de violonchelo y el propio autor se sentó al piano⁴. Con motivo de esta audición podemos leer en prensa:

El señor Turina, en su nueva producción, demuestra notables condiciones, que con el transcurso del tiempo y el estudio, al que sabemos consagra muchas horas diarias, aumentarán la fama que ya, en justicia, disfruta. La concurrencia premió con grandes aplausos el Trío, elogiando especialmente el segundo número, verdadera filigrana musical⁵.

El estreno del *Trío en Fa* fue por tanto, todo un éxito y la preferencia que el público mostró por el 2º movimiento, probablemente sea debida a las alusiones a la ópera italiana que en él aparecen y que coinciden con el principal interés del ambiente musical sevillano de la época⁶.

En Madrid, sin embargo, la acogida fue más fría:

Es Turina un músico andaluz que no sabe absolutamente nada de tangos y muy poco de seguidillas. [...] Acompañado por los hermanos Quintero, asomó ante el público de Madrid con buena fortuna y una partitura que tenía el sello de todas las obras escritas por noveles compositores de gran cultura y talento; es decir, el pecado grave de un excesivo alarde de sabiduría⁷.

Esta actitud probablemente fuera motivada por un mayor conocimiento del repertorio camerístico internacional, pues no debemos olvidar que en la capital, gracias a instituciones como la Sociedad de Cuartetos de Madrid y la Sociedad de Música Clásica de Cámara, se venía disfrutando del género desde mediados del s. XIX.

Trío Nº 1, Op. 35 (1925-1926)

Fue compuesto para participar en el Concurso Nacional de Música de 1925-26. Consta de tres movimientos, tomando como modelo el clasicismo vienés, una elección muy en consonancia con los preceptos de la *Schola Cantorum*. Ya sólo con los títulos de los movimientos (*Preludio y Fuga; Tema con variaciones; Sonata*) podemos apreciar un repaso de las estructuras canónicas, pero Turina va un paso más allá del alarde técnico y propone una forma que se adapta a las necesidades expresivas de su autor: en el primer movimiento la fuga se presenta invertida, es decir empezando por la sección de estrechos y dejando la exposición para el final; en las variaciones del segundo, se abandona la clásica disminución rítmica en favor de la introducción de aires de danza extraídos del folclore español; y la sonata final incluye un desarrollo en arco en donde se recupera material de los movimientos anteriores y una coda que insiste sobre todo en el recuerdo del primero, favoreciendo la simetría global de la obra. El propio Turina, explica así esta tendencia a la libertad formal:

³ La misma sala que vio su debut como pianista el 14 de marzo de 1897, donde interpretó la Fantasía sobre el Moisés de Rossini de Thalberg. Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002, v. IX, s.v. "Turina, Joaquín", p. 514.

⁴ Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 72-73.

⁵ "Un concierto", *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 1-VI-1904, p. 1.

⁶ "La cultiva [la música] en el reducido ambiente musical de la Sevilla de entonces, sólo interesada por las sesiones de ópera en el teatro de San Fernando". Federico Sopena: *Joaquín Turina*, Madrid, Editorial Nacional, 1943, pp. 19-20.

⁷ Alejandro Saint-Aubin: "España que nace. Música del porvenir. Joaquín Turina", *El Heraldo de Madrid*, 30-VIII-1907, p. 3.

A pesar de mi formación en la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, yo comprendí muy bien, o mejor dicho, aprendí de Albéniz, que el imperio de la forma pura, aún de la posromántica, era inasequible para un compositor español. [...] Lo que yo he sentido como norma perenne es algo muy poco formal: el paisaje andaluz. Dentro de él me he movido con libertad gracias al hondo aprendizaje adquirido en la Schola⁸.

En esta obra, apreciamos un sonido bastante francés pero con un indudable acento español gracias a las constantes alusiones a nuestro folclore que recrea la pluma turiniana.

El *Trío Nº 1 Op. 35*, fue terminado el 18 de febrero de 1926 y “depositado, el día 25, en el Ministerio de Instrucción Pública para ser incluido en el Concurso Nacional de Música promovido por la Dirección General de Bellas Artes”⁹. El fallo del jurado le fue comunicado el 18 de mayo mediante un oficio firmado por el director general de Bellas Artes, donde puede leerse: “por Real Orden de esta fecha [10-V-1926] y a propuesta unánime del Jurado del Concurso Nacional de Música 1925-1926, se otorga a usted un premio de tres mil pesetas, por su Trío para piano, violín y violonchelo, presentado al tema *Música de cámara*”¹⁰.

El estreno de esta obra que dedicó “A su alteza Real la Infanta Doña Isabel de Borbón”, fue promovido por la Sociedad Anglo-Hispana y tuvo lugar en Londres el 5-VII-1927, de nuevo con el autor al piano, acompañado esta vez por dos jóvenes inglesas: la violinista Enid Balby y la violonchelista Lily Phillips. La indudable belleza de la obra, junto con este lanzamiento en una de las capitales musicales del momento, contribuyeron a una rápida difusión internacional del Op. 35, con interpretaciones constatadas en Inglaterra, Francia, Bélgica, Holanda y Alemania. Probablemente la clave de su éxito fuera un lenguaje con el que tanto público como intérpretes se sentían identificados y cómodos.

La primera audición en tierras españolas no se produce hasta el 21-IV-1928, cuando la Sociedad Filarmónica de Madrid programa un recital del Trío Sandor. Turina es invitado a uno de los ensayos previos y escribe en su diario: “mala impresión y decido no ir al concierto. Va la familia y me quedo con Obdulita [su hija] que está en la cama”¹¹. Las críticas del concierto parecen darle la razón, pues todas coinciden en que la ejecución del Trío Sandor resultó algo fría:

Aunque el Trío Sandor, de Berlín, que actuó en la Sociedad Filarmónica estos días, lo integran positivamente valiosos instrumentistas, capaces de todo virtuosismo, su manera poco coloreada de interpretación no se aviene mucho con nuestros gustos y temperamento apasionado; su modo, en excesivo llano y sin relieve, no produce entusiasmo en los espectadores. [...] Donde más se echó a perder, por estar más cerca de nosotros, esta vaguedad y falta de impulso es en el interesante trío del maestro Turina, que esperamos en otra ocasión verle brillar en toda la finura de sus luces¹².

Una crítica similar podemos encontrarla en el *ABC*¹³. Sólo Adolfo Salazar resulta algo más benévolo alabando la eficiencia de la interpretación, pero aun así no acaba de convencer:

El Trío Sandor se ajustó más a la parte “formal” que a lo que hay en la obra de color nacional, cosa que tiene su excusa en el aspecto técnico dado a su “Trío” por Turina; pero que en artistas españoles no hubiera dejado postpuestas las finas alusiones

⁸ A. Saint-Aubin, *España que nace...*, p. 142, citando a su vez a Alfredo Morán: *Joaquín Turina*, Madrid, SGAE, 1993 (col. *Catálogos de compositores españoles*), p. 16.

⁹ A. Morán, *Joaquín Turina a través de...*, p. 362.

¹⁰ La noticia se difundió rápidamente gracias a la publicación del fallo del jurado en varios periódicos y revistas nacionales: *El Heraldo de Madrid*, 11-V-1926, p. 2; *El Imparcial*, 12-V-1926, p. 5; *El año académico y cultura*, 1926, p. 46.

¹¹ A. Morán, *Joaquín Turina a través de...*, p. 371.

¹² “El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica”, *La Voz*, Madrid, 26-IV-1928, p. 3.

¹³ “El Trío Sandor, de Berlín, en la Sociedad Filarmónica”, *ABC*, Madrid, 26-IV-1928, p. 38.

“nacionalistas”, como es natural. Pero el esfuerzo y el buen deseo de comprensión de esos artistas bien merece un aplauso, como el que obtuvieron¹⁴.

Lo cierto es que nadie quedó especialmente conforme con esta interpretación por lo que apenas un mes después, la recientemente creada Sociedad Internacional de Cámara programó una segunda audición del trío y esta vez sí convenció¹⁵:

El concierto del domingo estuvo integrado por obras de Joaquín Turina, que se sentó al piano para ser intérprete de sus propias obras y para colaborar con la violinista señora Palatín y el violonchelista Casaux. Un trío, que sonó a la perfección con grande y hermoso sonido, de buena calidad y cálido timbre.

El entusiasmo por esta obra se extendió rápidamente por todas las agrupaciones camerísticas del país, pudiendo rastrearse frecuentes audiciones entre 1928 y 1932: Barcelona¹⁶, Palma de Mallorca¹⁷, Sevilla¹⁸... Así como la grabación de la obra durante un concierto de música española celebrado en Amsterdam¹⁹ y la posterior retransmisión del mismo a través de una emisora de radio londinense²⁰.

Trío N° 2, Op. 76 (1932)

Mantiene la configuración en tres movimientos, el primero presenta una forma Sonata no estricta que Turina describe así en su cuaderno de notas de 1946: “se superponen dos formas, pues la sonata lleva, en lugar del desarrollo, un pequeño lied”²¹. El segundo movimiento es un Scherzo en 5/8, cuya parte central está elaborada a partir de la segunda sección del Lied del primer movimiento. El final es un movimiento definido por el autor de la siguiente manera “coral, que crece siempre en dinamismo. Está cortado por dos episodios”²², la estructura general responde a una forma rondó donde A sería el Coral al que hace referencia el autor, B una estructura estrófica donde se recupera material del primer movimiento y C una nueva sección elaborada a partir de elementos de los dos movimientos anteriores. Sigue por tanto presente el juego con las formas canónicas y el interés por el tratamiento cíclico.

En lo que respecta a la sonoridad se aprecia una vuelta al primer romanticismo alemán pero manteniendo ese lenguaje personal configurado a partir de recursos impresionistas y constantes alusiones al folclore español que en esta ocasión se ve enriquecido con la inclusión de un elemento latinoamericano, la habanera.

La composición se inicia el mismo año en que fallece su hija María, pérdida que dejará “profundísima huella”²³ en nuestro autor pero no en la audición de la obra, que no transmite tragedia ni dolor sino más bien esperanza. Gracias a

¹⁴ Adolfo Salazar: “El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica”, *El Sol*, Madrid, 27-IV-1928, p. 2.

¹⁵ “Un programa Turina en la S. I. C.”, *El Sol*, Madrid, 30-V-1928, p. 2.

¹⁶ “Concierto Gálvez”, *Ritmo*, 29, 1931, pp. 8-9.

¹⁷ Jaime Mas i Porcel: “Resumen de los conciertos dados hasta la fecha. Delegación de Palma. Curso 1928-1929”, *Boletín musical*, Córdoba, 13, 1929, p. 16.

¹⁸ *ABC edición de Andalucía*, 26-IV-1932, p. 37.

¹⁹ “Amsterdam”, *Ritmo*, 50, 1932, p. 14.

²⁰ “La semana de radio”, *Luz*, Madrid, 17-II-1932, p. 4.

²¹ Cj. <http://www.joaquinturina.com/opus76.html> (16/03/14).

²² Anotación manuscrita del propio Turina en la primera edición conservada en la Fundación Juan March, accesible en el siguiente enlace: <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283> (18/03/14).

²³ F. Sopeña, *Joaquín Turina...* p. 55.

los diarios conocemos las fechas concretas en las que estuvo trabajando en este trío “entre el 19 de julio de 1932 y el 6 de febrero de 1933”²⁴ que el autor dedicó a Jacques Lerolle, editor encargado de la difusión internacional de sus creaciones.

La mayor parte de las fuentes coinciden en que su estreno tuvo lugar en Groningen (Países Bajos), el 17-XI-1933 en un concierto a cargo del Trío Neerlandés, pero al contrastar esta información con el programa de mano de dicho concierto conservado en la Fundación Juan March²⁵, observamos que en la segunda parte, efectivamente, se tocó un trío de Turina, pero el título de los movimientos hace referencia al Op. 35, no al Op. 76. Desgraciadamente, el rastreo hemerográfico, tanto en prensa nacional como internacional aún no ha dado frutos y seguimos desconociendo la fecha exacta del estreno de este trío.

La noticia más antigua que hemos localizado confirmando la audición del Op.76, hace referencia a un concierto que tuvo lugar el 15 de febrero de 1942 en la Delegación Provincial de Educación (Madrid):

La Comisaría General de Música, de acuerdo con la Delegación Provincial de Educación, ha organizado una serie de conciertos dedicados a la música contemporánea de Cámara. [...] El primero, que se celebrará mañana, tendrá el siguiente programa: “Cuarteto”, Ravel; “Cuartetino”, Julio Gómez; “Escenas del mar”, Toldrá; y “El segundo trío”, de Turina²⁶.

Dos días después, puede leerse en el mismo periódico:

El “trío” de Turina, empapado de esencias andaluzas destiladas en el alambique ingenioso del maestro sevillano, dio la fragancia de sus armonías fugitivas y puso fin a esta sesión, una de las mejores que hayamos escuchado al Quinteto Nacional, llamado a prestar los mejores servicios a los músicos españoles, de perseverar en esta labor de divulgación que se han impuesto²⁷.

La revista *Ritmo* también se hará eco de la noticia²⁸.

La ausencia de noticias relativas al estreno del opus 76, y el escaso número de audiciones de este trío, pese a estar considerado por los investigadores como una de las obras más perfectas de Turina²⁹, no hace sino demostrar la pujanza de la música avanzada, defendida por Adolfo Salazar durante los años treinta del pasado siglo. Situación que sólo se verá modificada a partir de la década siguiente, ya en plena dictadura.

Círculo, Op. 91 (1936)

Los títulos de los movimientos (*Amanecer, Mediodía y Crepúsculo*) le otorgan un cierto carácter programático que se ve reforzado por el descriptivismo utilizado en algunos pasajes: véase por ejemplo el sombrío comienzo del *Amanecer*, o el canto de los pájaros que ilustra el *Mediodía*.

Sobre la partitura sigue manteniendo la opción de tres movimientos, pero el segundo y el tercero se interpretan enlazados, consiguiendo que la experiencia auditiva sugiera únicamente dos partes. Una posible explicación de esta decisión podríamos encontrarla en el hecho de que el *Mediodía* es el único movimiento para trío de Turina en el que el

²⁴ Cj. <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283> (16/03/14).

²⁵ Cj. <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt:28919> (18/03/14).

²⁶ ABC, Madrid, 14-II-1942, p. 19.

²⁷ ABC, 18-II-1942, p. 14

²⁸ *Ritmo*, 153, 1942, p. 13

²⁹ José Luis García del Busto: *Turina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 95; F. Sopena, *Joaquín Turina...*, p. 55.

tratamiento cíclico no incluye referencias a movimientos anteriores. No estamos diciendo con ello que haya prescindido del procedimiento cíclico en su construcción, pues son constantes las alusiones a secciones anteriores y posteriores, pero todas ellas pertenecen al propio *Mediodía*. Esta licencia en la construcción cíclica queda sin embargo disimulada gracias al enlace con el movimiento siguiente que sí retoma elementos de sus dos predecesores.

Estructuralmente todos los movimientos están basados en la forma Rondó, pero ésta sólo se confirma en el último³⁰ que incluye además una coda donde se vuelven a presentar los elementos temáticos de los dos primeros movimientos en orden inverso a su aparición original, favoreciendo con ello la simetría general de la obra.

El sonido se ha vuelto más íntimo y personal pero siguen presentes los principales elementos que configuran el lenguaje turiniano: las referencias impresionistas y el folclore español.

Fue compuesto en mayo de 1936 apenas dos meses antes del golpe de estado que desencadenaría el estallido de la guerra civil. Habría que esperar, por tanto, varios años para asistir al estreno que finalmente, tuvo lugar el 1-III-1942 en el Ateneo (Madrid). Los intérpretes fueron Enrique Aroca al piano, Enrique Iniesta al violín y Juan Ruiz Casaux al violonchelo³¹ miembros, todos ellos, del Quinteto Nacional, columna vertebral de la Agrupación Nacional de Música de Cámara que no tardaría en convertir *Círculo* en una de las obras más representativas de su repertorio. La revista *Ritmo* recoge la crítica del concierto:

Por la tarde, y en los salones de la Delegación Provincial de Educación, el Quinteto Nacional ejecutó un interesantísimo programa. Como novedad, digna de mención señalaremos la fantasía para trío de Turina, "Círculo"; bella obra, saturada de suaves efectos en el colorido, que mereció unánimes alabanzas del público³².

Pocos meses después la misma revista dedica un reportaje a la Agrupación Nacional de Música de Cámara donde se informa de una gira inminente por Alemania y una próxima visita a Italia presentando un programa basado en la producción camerística nacional donde se incluiría *Círculo*³³ y si hacemos caso a Sopeña, también el *Trío N° 2 Op. 76*³⁴.

Este nuevo empuje que cobra la obra de Turina en la década de los cuarenta del pasado siglo, podría explicarse gracias a su cargo como Comisario Nacional de Música y a la intención del régimen de utilizar la música de cámara española junto con la tradicional, para reforzar las relaciones con los países del Eje. Al mismo tiempo, esta marcada vinculación con la dictadura, puede explicar el olvido posterior al que se ha visto sometida la producción turiniana.

Finalizado el repaso a la producción para Trío de Joaquín Turina, pasaremos a desgranar lo que el análisis ha revelado como las claves del lenguaje compositivo del maestro.

³⁰ *Amanecer* (ABAC), *Mediodía* (ABAC), *Crepúsculo* (ABACACoda).

³¹ Cj. <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jr%3A333249> (16/05/13).

³² "Madrid. Día 1º de marzo", *Ritmo*, 154, 1942, p. 11.

³³ "La Agrupación Nacional de Cámara", *Ritmo*, 156, 1942, p. 8.

³⁴ F. Sopeña, *Joaquín Turina...* p. 88.

Influencia francesa: Schola Cantorum e Impresionismo

Yvan Nommick³⁵ sintetiza la huella de la *Schola Cantorum* en el lenguaje turiniano en tres aspectos principales: respeto por la tonalidad, concepción global de la estructura y uso generalizado de procedimientos cíclicos. Nuestro análisis nos ha llevado a la constatación de estas tres huellas, no sólo en las tres últimas obras sino también en el *Trio en Fa*, anterior a su paso por París. Inferimos por tanto, que el hecho de compartir un mismo planteamiento estético con la *Schola Cantorum*, hizo de este centro, el lugar ideal para completar su formación durante su estancia parisina.

Pero la influencia francesa no sólo se reduce a lo aprendido en la *Schola*, pues en su producción incluye recursos impresionistas que no se estudiaban en el centro, pero que pudo aprender gracias al análisis. Ya en el prólogo a su *Enciclopedia Abreviada de la Música*, publicada en 1917, Turina advierte que este tratado: “tiene por bases las notas tomadas en la *Schola Cantorum* de París desde 1906 a 1913, en todo aquello que mi humilde criterio ha estado de acuerdo con ellas, apartándome, sin embargo, en algunos puntos”³⁶. Christiane Heine analiza estas discrepancias comparando la *Enciclopedia* con el tratado de Vincent D’Indy y concluye que: “Estos cambios estaban principalmente motivados por su crítica a los contenidos académicos que excluyeron composiciones impresionistas y, naturalmente de origen español debido al enfoque germánico-francés de la enseñanza de la *Schola Cantorum*”³⁷.

Los recursos impresionistas que hemos podido rastrear en los tres últimos tríos son los siguientes: presencia de acordes paralelos en el acompañamiento pianístico de secciones estructuralmente determinantes; técnica del bordón, utilizada en momentos donde viene bien recrear una sonoridad arcaica; y ornamentación compuesta por motivos circulares que dan brillo a acompañamientos y pasajes de transición.

El sustrato nacional

Elemento omnipresente en la producción turiniana posterior a 1907, fecha en la que tuvo lugar su primer encuentro con Albéniz. La referencia a lo nacional nunca es a través de la cita, sino de la evocación de nuestro folclore mediante: el uso de la armonía modal, con claro predominio del modo frigio y la cadencia andaluza; la creación de melodías que se apoyan en los grados I y V; la recurrencia de motivos rítmicos habituales en nuestro folclore (puntillo, tresillo y ritmos dáctilo y anapesto); y la utilización de esquemas rítmicos distintivos como pueden ser el *zortzico*, la *muñeira*, el *schotis*, la *soleá*...

Tratamiento formal

Como hemos podido observar, el procedimiento cíclico es protagonista y determina la necesidad de una planificación que tenga en cuenta la distribución temática y el plan armónico general en una búsqueda constante de simetría y formas en arco.

³⁵ Yvan Nommick: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”, *Scherzo: Revista de música*, 140, 1999, pp. 139-143.

³⁶ Joaquín Turina: *Enciclopedia abreviada de música*, Madrid, Renacimiento, 1917, p. II.

³⁷ Christiane Heine: “La enseñanza de Vincent d’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”. *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Gemma Pérez Zaldondo, María Isabel Cabrera García (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2010, p. 87.

Gusta de jugar con los esquemas formales tradicionales, combinándolos, invirtiéndolos o simplemente alterándolos para conseguir la codiciada simetría. Probablemente con el fin de aclarar estos procesos, se vuelve extraordinariamente minucioso en la acotación de dinámica y agógica que se transforman en herramientas básicas para la diferenciación de secciones.

Distribución del material temático

Gran importancia del violín que en las cuatro obras lleva la mayor carga temática, seguido inmediatamente por un piano que según vamos aumentando el opus, va cediendo protagonismo en pro de favorecer una mayor participación del violonchelo.

Cuidadoso uso del elemento tímbrico que lleva a rastrear en las cuatro obras juegos de contraste entre la sonoridad pulsada y frotada. Es precisamente la posibilidad de este contraste, uno de los motivos que explica la preferencia del autor del trío con piano sobre el trío de cuerda: “hay que confesar que la composición de un trío de cuerda presenta el inconveniente [...] de su sonoridad algo pobre y monótona”³⁸.

A modo de conclusión

Tras al estudio y análisis de la obra para trío con piano de Joaquín Turina hemos podido: explicar la elección de la *Schola Cantorum* como centro de formación gracias al interés compartido por el procedimiento cíclico; demostrar la asunción de la doctrina pedrelliana, que le lleva a insertar el sustrato nacional dentro de un lenguaje universal con guiños a la vanguardia en forma de recursos impresionistas; y ofrecer un acercamiento a la evolución del gusto musical del pueblo español durante la primera mitad del s. XX.

³⁸ Joaquín Turina: “Sociedad de Cultura Musical”, *El Debate*, 2-X-1926, p. 2.