

PAPELES DEL FESTIVAL  
de música española  
DE CÁDIZ

Nº 5      Año 2010

Revista Anual

## Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO  
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## Consejo de Redacción

EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)  
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)  
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)  
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)

## Secretaría

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS  
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

**Depósito Legal:** GR-4.894-2010    **I.S.S.N.:** 1886-4023  
**Lugar de edición:** Granada

## Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

## Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA  
Carrera del Darro, 29 18002 Granada  
[www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical)  
[www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60)

## **DEL SOUVENIRS D'ANDALOUSIE A LA BODA DE LUÍS ALONSO. Los modelos créole del casticismo musical andaluz**

**Beatriz López-Suevos Hernández**

*Musicóloga, economista y pianista de cámara. Ha impartido docencia en conservatorios e institutos. Sus temas de investigación son los aspectos comerciales en la intermediación musical, la historia de la interpretación pianística, Gottschalk y el fin-de-siècle francés, y tradición vs. exotismo, en el cual se encuadra este trabajo.*

### **Resumen:**

El pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) fue una de las principales figuras del desarrollo de los estilos pianísticos del siglo XIX. Su extraordinario talento musical y sus peculiares conceptos tímbricos, muy alejados del canon germánico, deslumbraron a los públicos de su época e influyeron en el concepto de color pianístico de la escuela francesa anterior al Impresionismo. Durante su estancia en España en 1851, compuso un grupo de piezas brillantes para piano aplicando a las danzas populares españolas los mismos procedimientos que había aplicado exitosamente a la música créole. Las “composiciones españolas” de Gottschalk influyeron poderosamente sobre el Género chico. En este artículo se muestra que el intermedio de Las bodas de Luis Alonso (1897) de Gerónimo Giménez es un brillante arreglo orquestal de Souvenirs d'Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez, Op.22. de Gottschalk.

**Palabras clave:** Música créole, casticismo, género chico, Gottschalk, Gerónimo Giménez

### **From Souvenirs d'Andalousie to Las bodas de Luis Alonso. Creole models of Andalusian musical casticismo.**

### **Abstract:**

American pianist and composer Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) was one of the leading figures in the development of the piano styles of the nineteenth century. His extraordinary musical talent and his unique ideas about timbre, far removed from the Germanic canon, dazzled audiences at the time and influenced the concept of pianistic colour of the French School before Impressionism. During his stay in Spain in 1851, Gottschalk composed a group of brilliant pieces for piano using

popular Spanish dances using the same techniques successfully applied to *creole music*. The ‘Spanish compositions’ by Gottschalk powerfully influenced this genre. This paper argues that the intermezzo from *Las bodas de Luis Alonso* (1897) by Geronimo Gimenez is a brilliant orchestral arrangement on Gottschalk’s *Souvenirs d’Andalusie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez, Op.22*.

**Keywords:** Creole music, casticismo (‘authentic’ Spanish movement), género chico (one-act zarzuela), Gottschalk, Gerónimo Giménez.

Tal como indica el crítico neoyorquino Harold Schonberg, gran experto en compositores e intérpretes de piano: “...En Estados Unidos, durante el siglo XIX, la música ‘seria’ era en general un arte extranjero, practicado por profesores importados. Los solistas y profesores eran inmigrantes, muchos de ellos alemanes, que representaban una tradición originada en Beethoven y sus sucesores. Los compositores norteamericanos basaban su trabajo en los modelos extranjeros...”<sup>1</sup>

No puede extrañarnos, entonces, que la obra pianística del compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), muy alejada de la tradición germánica de las grandes formas, no fuese especialmente celebrada por sus compatriotas. Su estilo pianístico se inspiraba en Frédéric Chopin, Franz Liszt y Sigismond Thalberg, -apreciados como pianistas pero considerados superficiales como compositores- en la adaptación de melodías y ritmos populares hasta convertirlas en música de salón. Sin embargo, el resultado musical y pianístico de estas piezas no desmerece el de las grandes formas: además del trabajo de reelaboración del material popular, los pasajes de transición y la recreación de la atmósfera tímbrica de la pieza representaban un reto importante para el compositor. Harold Schonberg ha definido a este efecto tímbrico del piano de Gottschalk el “estilo pianola”, por su predilección por las dos octavas superiores del piano, con las que producía cascadas de sonidos plateados, semejantes al tintineo de la pianola<sup>2</sup>.

En España la figura de Gottschalk ha recibido escasa atención, y entre los tratadistas americanos ha tenido mucha más difusión la opinión peyorativa del escritor, crítico y melómano cubano Alejo Carpentier- quien dijo que “Gottschalk era un típico producto de una época que erigía altares al virtuoso”- que los estudios críticos de los musicólogos Francisco Curt Lange (1970), Gilbert Chase (1959) o Robert Stevenson (1969)<sup>3</sup> Es por ello que su vida y obra son desconocidas para la mayoría.

<sup>1</sup> H. C. Schonberg: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

<sup>2</sup> H. C. Schonberg: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

<sup>3</sup> A. Carpentier: *La Música en Cuba* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1972), pag. 200

En esta comunicación, me propongo arrojar luz sobre ella. En la primera sección, ofrezco un resumen biográfico de Louis Moreau Gottschalk. En la segunda, expongo las ediciones de la obra de Gottschalk y la bibliografía existente. En la tercera, analizo la relación de Gottschalk con la música española. Finalmente, en la cuarta sección, y como ejemplo, expongo los procedimientos compositivos seguidos por Gottschalk en la composición de *Souvenirs d'Andalousie* y los empleados por Gerónimo Giménez en la posterior paráfrasis orquestal del 'Intermedio' de *La boda de Luis Alonso*.

## 1. BIOGRAFÍA DE L. M. GOTTSCHALK

Louis Moreau Gottschalk nació en Nueva Orleans el 8 de mayo de 1829. Moreau (como era conocido en la familia) fue el primero de los ocho hijos de Edward y Marie-Aimée Gottschalk<sup>4</sup>. Su padre, judío alemán aunque nacido en Londres, se trasladó en la década de 1820 a Nueva Orleans y se estableció como comerciante; su madre era hija de un próspero panadero católico de ascendencia francesa que había huido de Santo Domingo (Haití) hacia Louisiana durante la rebelión de esclavos en la última década del XVIII. Desde niño mostró grandes aptitudes musicales, y cuando contaba trece años, sus padres le enviaron a París a estudiar. Debido a su nacionalidad no fue aceptado en el Conservatorio de París –“Estados Unidos es sólo un país de máquinas de vapor”, dijo Pierre Zimmerman, catedrático de piano- pero recibió lecciones privadas de Charles Hallé (Hagen, Alemania 1819- Manchester, Inglaterra, 1895) y Camille Stamaty (Roma, 1811-París, 1870). Sus primeras composiciones exitosas fueron *Bamboula, danse des nègres, Op. 2* (1844-45; otros índices: RO20, D.13) y *La savane, ballade créole, Op. 3* (1845-46; otros índices RO232, D135). *Bamboula*, con sus marcados ritmos sincopados, se inspira en las melodías haitianas escuchadas en su infancia de su abuela materna y su esclava Sally. El gran triunfo europeo llegó en 1850 cuando presentó *Le bananier, Op. 5* (1845-46; otros índices: RO21, D14), que junto a *Bamboula*, *La savane* y *Le mancenillier* (1849, W88, RO142, D85), forma el grupo de obras denominado ‘el cuarteto de Louisiana’.<sup>5</sup>

Gottschalk hizo su debut formal en la Sala Pleyel de París el 17 de abril de 1849, en un recital en el que incluyó algunas de sus composiciones criollas. Cautivó a los críticos con sus conmovedoras melodías y ritmos sincopados: como pianista fue comparado con Chopin; como compositor fue reconocido como el auténtico embajador musical del Nuevo Mundo y Berlioz lo calificó como “el poeta del

<sup>4</sup> Los datos biográficos que incluyo sobre Gottschalk han sido sacados de la biografía de S. Frederick Starr: *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk* (New York, Oxford University Press, 1995).

<sup>5</sup> James E. Perone: *Louis Moreau Gottschalk. A Bio-Bibliography* (Westport, Greenwood Press, 2002). Los índices que J. E. Perone incluye en su *Bio-Bibliografía* son los siguientes: W para su propio índice; RO son los de Robert Offergeld y D los números de los listados de John Doyle.

piano”. En el verano de 1850 realizó una exitosa gira por Suiza, y en 1851 emprendió una extensa gira por España, donde rápidamente obtuvo la aprobación entusiasta de la Reina Isabel II. Bajo el patrocinio real se convirtió en el ídolo musical del país. Las piezas españolas que compuso en esta etapa incorporaban ritmos y armonías típicamente españolas, transformándolas tal como había hecho con sus composiciones criollas. En un concierto que ofreció en diciembre de 1851 en el Coliseo del Circo de Madrid improvisó un “*Capricho español*”, en el que introducía danzas españolas como la *caña*, el  *fandango*, el *jaleo* de Jerez (y con ella la *cachucha*, ya conocida por Moreau en los primeros años de Nueva Orleans) y la *jota* de Aragón. Pero “*Capricho español*” no fue sólo una antología temática de la tradición musical española, sino que Gottschalk recompuso todo ese material introduciendo melodías propias y extendiendo frases a voluntad. La estrategia compositiva era muy semejante a la seguida por Franz Liszt, Sigismund Thalberg y otros pianistas virtuosos en sus rapsodias y fantasías sobre temas de óperas. Estas composiciones instrumentales en un solo movimiento (que podían denominarse, rapsodia, paráfrasis, fantasía, reminiscencia, etc.) eran piezas virtuosísticas basadas en melodías populares, fuesen estas de óperas conocidas o canciones tradicionales.

Los dos conciertos que ofreció Gottschalk en el Coliseo del Circo madrileño dieron un extraordinario impulso a su gira española. Visitó a continuación Valladolid, y tras regresar a Madrid, se trasladó a Andalucía, visitando Córdoba, Sevilla, Cádiz y Sanlúcar de Barrameda. Mientras duró esta gira Gottschalk no dejó de componer nuevas obras basándose en lo que escuchaba a su alrededor, como la *Chanson du gitano* (otros índices: W107, RO70, D28) o la *Manchega*, *Op. 38* (otros índices: W103, RO143, D86). En Sevilla, Moreau reelaboró el “*Capricho español*” de su segundo concierto madrileño y lo transformó en una nueva pieza, *Souvenirs d'Andalousie, caprice de concert, Op.22* (W100, RO242, D148). Ambas piezas fueron estrenadas casi inmediatamente, gracias al patrocinio del Duque de Montpensier, hermano de la Reina, que residía en Sevilla.

En 1853 Gottschalk regresó a Nueva York, y llevó una activa vida como concertista y compositor, viajando por todo el país durante tres años con un largo interludio en Cuba en 1854 y ocasionales visitas a Canadá. En esta época compuso *The Last Hope, Religious Meditation, Op. 16* (otros índices: RO133, D80), cuya edición parisina de 1854 obtuvo un gran éxito que suscitó el interés de Richard Wagner (que en esa época sobrevivía haciendo arreglos instrumentales de piezas de éxito). Según el musicólogo Leon Plantinga, el acorde de *Tristán* está tomado de los compases 15-16 de *The Last Hope*<sup>6</sup>. En febrero de 1857 abandonó Nueva York rumbo a La Habana como acompañante de la jovencísima soprano Adelina Patti (1843 -1919).

Gottschalk pasó el siguiente quinquenio entre Puerto Rico, Guadalupe, Martinica y Cuba, y esta fue su etapa más fructífera como compositor. De estos años son sus piezas para piano *Souvenir de Porto Rico, Marche des Gibaros, Op. 31* (otros

<sup>6</sup> Leon Plantinga: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (Madrid, Akal, 1984), pp. 311-13

índices: W165, RO250, D147), *Réponds-moi, danse cubaine, caprice brillant, Op. 50* (otros índices: W193, RO226, D131a), *Berceuse (Cradle Song), Op. 47* (otros índices: W212, RO27, D20), *Danza, Op. 33* (otros índices: RO66, D41) y *Suis-moi! (Follow Me!) (Vamos a la azotea), contradanza, caprice, Op. 45* (otros índices: W216, RO253, D150), así como la *Symphonie romantique ('La nuit des tropiques')* (otros índices: W34, RO255, D104) y la brillantemente sincopada ópera en un acto *Escenas campestres* (otros índices: W4, RO77, D47).

En el momento en que estalla la Guerra Civil norteamericana, (1861-65) Gottschalk se encontraba en Cuba, envuelta en un ambiente pro-secesionista. Le convencieron entonces para que ofreciese una gira de conciertos en Estados Unidos, y con una actividad frenética que se prolongó durante tres años tocó por todo el país: solo en cuatro meses y medio recorrió quince mil millas. En esta segunda visita a Estados Unidos compuso relativamente poco; su obra más conocida de este período es la meditación *The Dying Poet (Le poète mourant), Meditation* (1863-64; otros índices: W227, RO75, D45).

La gira terminó abruptamente cuando fue acusado de comprometer a una estudiante de un noviciado femenino de Oakland en septiembre de 1865. Gottschalk huyó a Sudamérica, primero a Panamá, luego a Perú y Chile, y finalmente a Montevideo, Buenos Aires y Río de Janeiro, donde se estableció en mayo de 1867 y, a imitación de Berlioz, organizó lo que hoy llamaríamos “macroconciertos”, que incluían hasta 650 ejecutantes. De estos años sus obras más destacadas son la *Pasquinade, caprice, Op. 59 ca.* 1869; otros índices: W228, RO189, D113) otra anticipación del *ragtime*, el *Grande scherzo, Op. 57* (1869; otros índices: W257, RO114, D65), la *Grande tarantelle, Op. 67* (otros índices: W37, RO259, D66) para piano y orquesta, las *Variations de concert sur l'hymne portugais, Op. 91* (otros índices: W260, RO290, D157) y la *Sinfonía n.º 2 ('A Montevideo')* (otros índices: W41, RO257, D99).

Infectado de malaria, Gottschalk fue trasladado a Tijuca (Brasil), donde murió el 18 de diciembre de 1869, probablemente debido a una sobredosis de quinina. Sus restos fueron repatriados y recibieron sepultura en el Cementerio Greenwood de Brooklyn, Nueva York.

## 2. EDICIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Cientos de ediciones de las obras de Gottschalk, tanto auténticas como mutiladas, pulularon por los tres continentes en las décadas que siguieron a su muerte. Las ediciones de Vidal y Roger en España, Edelmann en La Habana, Mackar & Noel en París y las cinco obras póstumas editadas por su hermana Clara Gottschalk Peterson añaden nuevos interrogantes sobre la personalidad de Gottschalk, cuya amplísima correspondencia revela una cultura y sensibilidad inusuales.

La obra de Gottschalk fue divulgada principalmente por John Kirkpatrick, Jeanne Behrend y Eugene List, grandes defensores de su música. A las investigaciones realizadas por Robert Offelgeld (1970), Curt Lange, Stevenson y John Doyle (1983) se han añadido estudios posteriores como la biografía realizada por S. Frederick Starr, de la que he extraído los principales datos para este estudio. Clyde W. Brockett ha estudiado algunos aspectos de la obra española de Gottschalk<sup>7</sup>, en concreto las composiciones madrileñas y vallisoletanas, en un artículo publicado en la *Revista de Musicología* (1993).

Una edición parcial de la música para piano de Gottschalk ha sido publicada en facsímil por Richard Jackson para la editorial neoyorquina Dover en 1973; sin embargo, se basa en ediciones americanas tempranas de sus partituras, conservadas en la New York Public Library, y no se indican las variantes de lectura o los errores tipográficos, que son numerosos, a pesar de lo cual viene siendo utilizada en conciertos y grabaciones. Las ediciones modernas de Behrend, Jackson y List son más fidedignas. Una buena parte de los *Nachlass*, que se creían perdidos, aparecieron en Philadelphia y fueron adquiridos por la Biblioteca Pública de Nueva York en 1983, añadiéndose a la extensa colección de Gottschalkiana en la Biblioteca y Museo de Artes Interpretativas del Lincoln Center.

En fechas muy recientes, el estudio de la figura de Gottschalk ha recibido un importante impulso con la atención que Richard Taruskin le dedica en su manual de *Historia de la Música Occidental* (*A History of Western Music*, 2006). Con el título ‘Self And Other: Chopin and Gottschalk as Exotics’, dedica a ambos compositores y pianistas un capítulo entero, refiriéndose a Gottschalk como “... A native of New Orleans who was the first American –born composer to make his mark within the European tradition of fine-art music...”<sup>8</sup>. En la séptima edición (2006) de *A History of Western Music*, J. Peter Burkholder, recoge la opinión del propio Chopin sobre Gottschalk: “...Chopin heard him in 1845 and predicted he would become ‘the king of pianists’...”<sup>9</sup>. Que los dos principales manuales académicos de historia general de la música publicados en el siglo XXI coincidan en señalar la importancia de este compositor augura el comienzo de una nueva etapa en la que su figura sea estudiada y tratada por los estudiosos con la atención que merece.

### 3. GOTTSCHALK Y LA MÚSICA ESPAÑOLA

El reciente interés por las obras pianísticas de Emmanuel Chabrier (1841-1894) ha puesto de manifiesto la admiración de éste por Gottschalk, a cuyo estilo rinde

<sup>7</sup> No he tenido acceso al artículo de Clyde Brockett “Gottschalk in Biscay, Castille and Andalusia”, de cuya publicación no tengo constancia. Este artículo ha sido ampliamente referenciado en el Capítulo 7, ‘The Siege of Spain’ de *Bamboula!* de S. Frederick Starr

<sup>8</sup> Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*, Volume 3, pp. 377-386

<sup>9</sup> J. Peter Burkholder, Donald Grout y Claude Palisca: *A History of Western Music* (New York, W. W. Norton & Company, 7<sup>th</sup> Edition: 2006), pag. 629



homenaje a lo largo de todo su catálogo pianístico en obras como la *Marche des Sipais* [cipayos] (1863), publicada en París por los editores de Gottschalk, Mackar & Noel, *España* (en la versión para dos pianos, de 1883) y la *Habanera* (1885). La *Bourrée fantasque* (1891), que Chabrier dedicó a Edouard Risler conmocionó el mundo musical parisino. El pianista Alfred Cortot dijo de esta obra: “Aún nadie había escrito así para piano, prestándole tales recursos orquestales insospechados, sirviéndose de los timbres para caracterizar los ritmos, librándole todo el poder impresionista que el pedal puede llegar a irradiar. Tanto, si no más que *España*, este breve intermedio pianístico habrá conducido a los compositores hacia una nueva técnica del color musical y su revelación traspasará nuestras fronteras. Albéniz y Granados lo recordarán escribiendo sus suntuosas evocaciones nacionales, y Rimsky-Korsakov, en el *El gallo de oro*, no ha ignorado en absoluto toda la inventiva que tiene, al igual que el Stravinski de *Petruska*”<sup>10</sup>. Estas palabras invitan a considerar que Gottschalk puede ser uno de las fuentes de los estilos de Albéniz y Debussy. De igual modo, está siendo estudiada la influencia de Gottschalk sobre el *ragtime* y algunos aspectos de la música americana del primer tercio del siglo XX por autores como Lawrence Gushee<sup>11</sup>, Carl E. Lindstrom<sup>12</sup> o William H. Kenney<sup>13</sup>. Sin embargo, apenas ha merecido atención la influencia de Gottschalk sobre la música popular europea (la utilización del registro sobreagudo –el antes citado “estilo pianola”– y la complejidad rítmica en un contexto aparentemente desenfadado o superficial, por ejemplo) y en concreto sobre el género chico español que es el tema que nos ocupa.

Igualmente interesante resulta el puro trabajo gráfico que realizó Gottschalk al escribir los ritmos del *fandango*, *la caña* y *el jaleo*. Sólo el *fandango* había sido notado regularmente desde casi un siglo antes (Scarlati es de los primeros en hacerlo). Es muy sencillo aceptar como natural la notación de estos ritmos, pero Gottschalk abre con sus recursos notacionales la posibilidad de anotar ritmos asimétricos, polirritmias, y casi todas las necesidades de las composiciones andaluzas. Con los recursos notacionales de Gottschalk se pudieron escribir *Petrushka* o *La Consagración de la primavera* de Stravinsky. Como dijo Juan Ramón Jiménez “Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, y la inteligencia musical de Gottschalk abrió posibilidades de escritura pianística que aprovecharían compositores como Emmanuel Chabrier<sup>14</sup> (1841-1894) o Isaac Albéniz (1869-1909).

<sup>10</sup> Alfred Cortot : *La musique française de piano* (París, Press Universitaire de France, 1930-32), pp. 198-199

<sup>11</sup> Lawrence Gushee: “The Nineteenth-Century Origins of Jazz”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14, No. 1, Selected Papers from the 1993 National Conference on Black Music Research (Spring, 1994), Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press, pp. 1-24.

<sup>12</sup> Carl E. Lindstrom: “The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk”, *The Musical Quarterly*, Vol. 31, No. 3 (Jul., 1945), Oxford University Press, pp. 356-366.

<sup>13</sup> William H. Kenney: “James Scott and the Culture of Classic Ragtime”, *American Music*, Vol. 9, No. 2 (Summer, 1991), University of Illinois Press, pp. 149-182.

<sup>14</sup> Beatriz López-Suevos Hernández: “*Le Banjo* e *La Bourrée fantasque*: Il primo ad utilizzare

#### 4. DEL *SOUVENIRS D'ANDALOUSIE* A LA BODA DE LUIS ALONSO

A continuación centraremos la atención en el uso que Gerónimo Giménez (1854-1923) realiza de una obra completa de Gottschalk, que convierte en intermedio musical de una de las más conocidas piezas del género chico, *La boda de Luis Alonso* o *La noche del encierro*, sainete lírico en un acto y tres cuadros, estrenado el 27 de enero de 1897 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Como la biografía y la carrera de Giménez son sobradamente conocidas en el ámbito musicológico español, no insistiré sobre ellas. Simplemente recordaré que Gerónimo Giménez nació en Sevilla el 10 de octubre de 1852, estudió violín con Salvador Vinagra, y con una beca de la Diputación de Cádiz se fue a estudiar al Conservatorio de París. Después de viajar por Italia, se convirtió en director del Teatro Apolo de Madrid, donde dirigió el estreno en España de la ópera *Carmen* de Bizet. Fue también director de la Unión Artístico-Musical y de la madrileña Sociedad de Conciertos, donde introdujo obras del repertorio clásico alemán y composiciones francesas y rusas del momento. Compuso música instrumental y orquestal, pero su principal interés fue la zarzuela, especialmente el género chico. Su música se inspiraba en las canciones y bailes populares españoles, y sus orquestaciones lograron efectos colorísticos y dramáticos muy sobresalientes. Sus obras más destacadas son *El baile de Luis Alonso* (1896), que tuvo su continuación en *La boda de Luis Alonso* (1897) y *La tempranica* (1900). Fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes en 1914, aunque nunca tomó posesión de ella. Falleció en Madrid el 19 de febrero de 1923.

La musicología española considera *La boda de Luis Alonso* un paradigma de música nacional española porque aúna el españolismo de la inspiración con la maestría compositiva, pero esta afirmación se torna confusa cuando se profundiza más. Los dos musicólogos españoles que han publicado más recientemente estudios y ediciones sobre *La boda de Luis Alonso* han sido Luis Iberni y Ramón Sobrino.

Luis G. Iberni en su estudio sobre este sainete en el *Diccionario de la Zarzuela* resalta que en *La boda de Luis Alonso* “para compensar las posibles limitaciones del libreto, Giménez propuso una composición brillante mucho más desarrollada que en *El baile*. Posiblemente, el hecho de que creara una partitura para una pieza nueva y no se limitara a ilustrar musicalmente algo preescrito le supuso un reto mayor y, a la vez, más interesante, teniendo en cuenta que partía de unos aires andaluces que él conocía muy bien y que la participación de los personajes es muy secundaria.”<sup>15</sup> Del

---

i timbre per caratterizzare i ritmo è stato Chabrier?”, comunicación presentada en el IX Colloquio di Musicologia del “Saggiatore Musicale” (Università di Bologna), leído en la sesión del 20 de noviembre de 2005.

<sup>15</sup> Luis Iberni: “La boda de Luis Alonso o La noche del encierro”, en Emilio Casares Rodicio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003), pag. 275

*Intermedio* escribe que: “precedido de una introducción de la que, sorprendentemente, se suele prescindir, da paso al ritmo ternario que introduce una copla popular para culminar posteriormente en un zapateado. Con gran libertad de tempo y pensada para el lucimiento de la orquesta, es una pieza de brillantez.”<sup>16</sup>

Por su parte Ramón Sobrino, en su edición crítica del ‘Intermedio’ de *La boda* afirma que en el sainete Giménez “recurre al folklore popular gaditano o recrea ritmos de la música andaluza, además de tomar como elemento fundamental las boleras, produciendo un género sin el cual no se podía entender, por ejemplo, la música de Manuel de Falla.”<sup>17</sup> Prosigue Ramón Sobrino explicando que en el *Intermedio*, que sirve de transición entre los cuadros primero y segundo del sainete, Giménez “recrea temas de clara inspiración andaluza que no aparecen utilizados en el resto de la obra, salvo en el *Final*, que es la repetición del tema en La Mayor de este número.”<sup>18</sup>

En este artículo yo defiendo un punto de visto distinto. Con el análisis que hago a continuación de las obras el *Souvenirs d’Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez* de L. M. Gottschalk y *La boda de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez demuestro que el “Intermedio” de *La boda de Luis Alonso* es una paráfrasis orquestal del *Souvenirs d’Andalousie* de Gottschalk, un autor que seguía siendo muy conocido en España y en toda Europa en 1897.

Como antes he comentado, el *Souvenirs d’Andalousie, Caprice de concert sur la Caña, le Fandango et le Jaleo de Jerez*, sigue un plan compositivo similar al de las *Rapsodias húngaras* de Liszt o las fantasías sobre temas de ópera de la época. En este *Capricho de concierto*, Gottschalk presenta ya al principio el tema del *fandango* en la mano izquierda en el registro central del piano mientras la mano derecha anticipa, aunque parcialmente, el tema del *jaleo de Jerez*, que será expuesto en su totalidad 40 compases más tarde.

---

<sup>16</sup> Luis Iberní: “La boda de Luis Alonso o La noche del encierro”, en Emilio Casares Rodicio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003), pag. 275

<sup>17</sup> Ramón Sobrino (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997), pag. 12

<sup>18</sup> Ramón Sobrino (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997), pag. 12

The image displays two systems of musical notation for the piece "Tema de 'El fandango'" by Gottschalk. Each system consists of a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part is written in treble clef, and the violin part is written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction "bien rythme" (well rhythm). The second system includes a dynamic marking of *mf*. Both systems feature a prominent triplet figure in the piano part, which is mirrored in the violin part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Gottschalk: Tema de "El fandango"

El tema del *fandango* está basado en la llamada escala andaluza, que utiliza el característico semitono entre los dos primeros grados de la escala en combinación con el modo mayor. Cuando presenta el tema en figuración de corcheas, evocando el sonido de la guitarra, Gottschalk deja a la mano derecha el registro sobreagudo en ese estilo “pianola” tan resaltado por Harold Schonberg.

The image shows a musical score for Gottschalk's 'Tema de "La caña"'. It consists of two staves. The left staff is the melody, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes, with dynamics markings 'p', 'rall.', and 'pp'. The right staff is an accompaniment of eighth notes, also in treble clef, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. A dashed line on the right side of the right staff indicates an octave shift, labeled '8va'. The notes in the right staff are consistently an octave higher than the notes in the left staff.

Gottschalk: Tema de “La caña”

El tema de la *caña* aparecerá entre los compases 30 y 40, sirviendo de enlace entre el *fandango* y el *jaleo*, y lo hará realzado por unas campanillas, que no son más que trinos en *pp* en el registro sobreguido del piano. Este recurso tímbrico aparecerá profusamente y con un dramatismo muy marcado en “La danza ritual del fuego” de *El amor brujo* de Manuel de Falla.

The image displays two systems of musical notation for the piece "El jaleo de Jerez" by Gottschalk. Each system consists of a grand staff with a piano (piano) part on the left and a guitar part on the right. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in bass clef. The first system includes a section marked "Solo" and a section marked "loco". The second system includes a section marked "Con grazia". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "mf".

Gottschalk: Tema de “El jaleo de Jerez”

El tema del *jaleo de Jerez* se presenta en la mano derecha en una textura homofónica, con un acompañamiento acordal muy semejante al utilizado por Chopin en sus valsos. El ritmo armónico lento y sobre las funciones principales de tónica, subdominante y dominante también contribuyen a un mayor realce a la vivaz melodía y a los efectos tímbricos y expresivos. Ésta será además la textura que dominará el resto de la partitura.

Gottschalk todavía presentará un nuevo tema de entidad entre los compases 80 y 95, probablemente de invención propia, pero con el mismo objetivo tímbrico y evocador de la música andaluza:

The image displays two systems of musical notation for Gottschalk's 4th Theme. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a chordal accompaniment. The first system is marked 'espress.' and the second 'Brillante' and 'f'. Both systems feature a '3' marking under a triplet in the bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Gottschalk: 4º Tema

El resto de la obra es una elaboración sobre este material y combina el virtuosismo con la tímbrica del registro sobreaagudo tan propios de Gottschalk. Las distintas modulaciones responden a la evocación de nuevas atmósferas sonoras y siempre acaban convergiendo a la tonalidad principal de re, tanto menor como mayor, que es en la que finaliza la pieza.

Giménez utiliza *Souvenirs d'Andalousie* como guión para su brillante orquestación del Intermedio de *La boda de Luis Alonso*. Tras los 18 compases de introducción, que no se suelen interpretar, Giménez presenta inmediatamente el tema del *fandango* en el registro grave de la orquesta (cellos y contrabajos, fagotes y trombones).

Giménez: Tema de “El fandango”

La tonalidad que presidirá el *Intermedio* será en este caso La, tanto mayor como menor, y las modulaciones serán hacia el relativo mayor de la (Do mayor).

Giménez: Contratema de “El fandango”



El tema del *fandango*, con algunos contratemas que colorean rítmica y tímbricamente la partitura, nos conduce hasta el compás 133, en el que presentarán la flauta y el clarinete por primera vez el tema del *jaleo de Jerez*.

Giménez: Tema de “El jaleo de Jerez”

La textura de este pasaje es idéntica a la de Gottschalk: acompañamiento homofónico con acordes ligeros en la cuerda.

The image shows a musical score for woodwinds, consisting of six staves labeled Flt, Fl, Ob, Cl 1, Cl 2, and Fg. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute parts (Flt, Fl, Ob, Cl 1, Cl 2) play a rhythmic cell consisting of two groups of eighth notes, each beamed together and marked with a '3' above them, indicating a triplet. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The Bassoon (Fg) part plays a single eighth note followed by a quarter note, marked with a '7' below it. The score is written in treble clef for the upper instruments and bass clef for the Bassoon.

Giménez: célula rítmica extraída del Tema de “El jaleo”

De la célula rítmica de los tresillos de semicorcheas del tema, Giménez sacará un gran partido en todo el *Intermedio*, sirviéndole de puente y enlace de frases, dando un toque colorista y festivo a la partitura.

ben marcato  
4ª cuerda  
ff

Vnl  
Vn2  
Va  
Vc  
Cb

Giménez: 3º Tema

El tercer tema que presidirá la obra es presentado por la cuerda en *ff* en el compás 169, y evolucionará con una textura cada vez más densa hasta desembocar en el *Allegro mosso con brio* final. También utilizará Giménez como recurso dramático en este pasaje de transición el trino o *tremolo* en la orquesta.

Fl

p

v

Giménez: Tema del *Allegro final*

En el *Allegro final* nos espera un último tema, también presentado por flauta y clarinete a partir del compás 287. La maestría de la orquestación de Giménez de este pasaje logra que en los 140 compases finales la tensión rítmica, armónica y textural sean progresivas y sólo se resuelven en los compases finales.

Todo lo hasta aquí expuesto, pretende describir un doble proceso de creación: la composición de *Souvenirs d'Andalousie* de Gottschalk y la recreación orquestal (y escénica) que Giménez hace en su 'Intermedio' de *La boda de Luis Alonso*. A pesar de las diferencias, es evidente que Giménez trabajó sobre la obra de Gottschalk, y hay motivos para pensar que no fue el único compositor que encontró inspiración en Gottschalk para construir un nuevo tipo de música española.

Que Giménez haya utilizado una pieza característica de Gottschalk pro domo sua me ha facilitado notablemente plantear esta llamada de atención sobre el material con que están cocidos algunos de los ladrillos con los que se ha edificado la muy castiza tradición del género chico. El estudio realizado para este artículo permite cuestionar la españolidad del repertorio considerado hasta ahora como la esencia del casticismo. Probablemente, encontraremos otras piezas y obras que permitan un análisis similar y contribuyan a la reevaluación de lo que se considera nacionalismo español, un concepto no suficientemente explicado por más que ampliamente difundido.

## EDICIONES

GOTTSCHALK, Louis Moreau: *Piano music. 26 Original Pieces from Original Editions* (New York, Dover, 1973).

GOTTSCHALK, Louis Moreau: *Collected Works For Piano* (New York, G. Schirmer, Inc., 1995)

SOBRINO, Ramón (ed.): *Ruperto Chapí y Jerónimo Jiménez. Preludios e intermedios de zarzuela (I)* (Madrid, ICCM, 1997).

## BIBLIOGRAFÍA

BARCE, Ramón: "El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: la explicitación escénica de los bailes", *Revista de Musicología*, 16:5 (1993), pp. 3217-3225.

BEHREND, Jeanne (ed.): *Louis Moreau Gottschalk. Notes of a Pianist* (1<sup>st</sup> Published: 1881 by J. B. Lippincott&Co, London; Princeton, Princeton University Press, 2006)

- BOURLIGUEUX, Guy: “Gerónimo Jiménez”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>
- BROCKETT, Clyde W.: “The madrilene and vallisolitan compositions of L. M. Gottschalk”, *Revista de Musicología*, 14:6 (1993), pp. 3554-3567.
- BRODSKY LAWRENCE, Vera: *Strong on Music. The New York Music Scene in the Days of George Templeton Strong*. Vols. I, II and III. (Chicago, The University of Chicago Press, 1995; Originally published: New York, Oxford University Press, 1988)
- BURKHOLDER, J. Peter, Donald Grout y Claude Palisca: *A History of Western Music* (New York, W. W. Norton & Company, 7<sup>th</sup> Edition: 2006)
- CARPENTIER, Alejo: *La música en Cuba* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1946)
- CASARES RODICIO, Emilio et al.: *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2003).
- CHASE, Gilbert: *La Música de los Estados Unidos* (Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1958)
- CORTOT, Alfred : *La musique française de piano* (París, Press Universitaire de France, 1930-32).
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la Zarzuela, o sea, el drama lírico de España desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid, ICCMU, 2003).
- CRAWFORD, Richard: *America's musical life: A history* (New York, W. W. Norton & Company, Inc., 2001)
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar: “El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español”, *Epos*, 3 (1987), pp. 97-122.
- FERNÁNDEZ, Enrique: “Modernización y muerte del género chico en la 2<sup>a</sup> República”, *Hispanófila*, 139 (2003), pp. 69-81.
- GUEST, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris* (London, Dance Books LTD, 1980).
- GUSHEE, Lawrence: “The Nineteenth-Century Origins of Jazz”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14, No. 1, Selected Papers from the 1993 National

Conference on Black Music Research (Spring, 1994), Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press

HOOVER VOORSANGER, Catherine y John K. Howat: *Art and the Empire City. New York, 1825-1861* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000)

KENNEY, William H.: "James Scott and the Culture of Classic Ragtime", *American Music*, Vol. 9, No. 2 (Summer, 1991), University of Illinois Press, pp. 149-182

LEON PLANTINGA: *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (Madrid, Akal, 1984)

LINDSTROM, Carl E.: The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk, *The Musical Quarterly*, Vol. 31, No. 3 (Jul., 1945), Oxford University Press, pp. 356-366.

LOGGINS, Vernon: *Where the Word Ends. The Life of Louis Moreau Gottschalk* (Baltimore, Louisiana State University Press, 1958)

LÓPEZ-SUEVOS HERNÁNDEZ, Beatriz: "Le Banjo e La Bourrée fantasque: Il primo ad utilizzare i timbre per caratterizzare i ritmo è stato Chabrier?", IX Colloquio di Musicología del "Saggiatore Musicale" (Università di Bologna), leído el 20 de noviembre de 2005.

LOWENS, Irving y S. Frederick Starr: "Louis Moreau Gottschalk", *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>

MATTEO (Matteo Marcellus Vittuci) y Carola Goya: *The Language of Spanish Dance* (Norman, University of Oklahoma Press, 1990).

MORAL, Carmen del: "La mitificación de Madrid en el género chico", *Revista de Occidente*, 128 (1992), pp. 69-82.

NICHOLLS, David (ed.): *The Cambridge History of American Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 1<sup>st</sup> Published: 1998)

PERONE, James E.: *Louis Moreau Gottschalk. A Bio-Bibliography* (Westport, Greenwood Press, 2002)

ROA, Miguel (ed.): *Federico Chueca y Joaquín Valverde: Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos* (Madrid, ICCM, 1997)

ROMERO FERRER, Alberto: "Del género chico al sainete arnichesco", *Ínsula*, 639-640 (200), pp. 23-26.

ROMERO FERRER, Alberto: “El sainete *La boda de Luis Alonso o La noche del encierro* (1897) de Javier de Burgos: estudio y edición”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5 (1997), pp. 173-232.

SALA VALLDAURA, José M<sup>a</sup>: “Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 9 (1988), pp. 53-61.

SALAÜN, Serge: “El “género chico” o los mecanismos de un pacto cultural”, en Equipo de investigación sobre el teatro Español del Instituto “Miguel de Cervantes” del CSIC: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Madrid, CSIC, 1983), pp. 251-261.

SALTER, Lionel: “Jerónimo Giménez”, *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online* ed. L. Macy (acceso: mayo de 2009), <<http://www.grovemusic.com>>

SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores* (Buenos Aires, Javier Vergara -editor-, 1987)

STARR, S. Frederick: *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk* (New York, Oxford University Press, 1995).

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, Volume 3 (New York, Oxford University Press, 2005)

TUCKER, Mark: “Louis Moreau Gottschalk”, *The Oxford Companion to Music* ed. Alison Latham (Oxford, Oxford University Press, 2002)

TURIEL DE CASTRO, Mariano: “La Zarzuela”, *Torre de los Lujanes*, 52 (2004), pp. 31-45.

VERSTEEG, Margot: “Aspectos de lo cómico en el ‘género chico’ ”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1992), pp. 123-13.

VV. AA.: “La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2 y 3 (1996-97), pp. 73-286 y 543-565