



Intertextualidad entre el folclore andaluz, *Dedicatoria* y otras obras de Federico Moreno Torroba

VICENT MORELLÓ BROSETA
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla*

Resumen

La inspiración en el folclore ha sido una constante en la historia de la música. *Dedicatoria* de Federico Moreno Torroba da pie a descubrir las relaciones intertextuales con el folclore andaluz, otras obras suyas y de otros compositores. *Dedicatoria* sirve de ejemplo para compararla con otras obras similares que se inspiran en el folclore y que sirven para relacionarlas intertextualmente en el uso del folclore como inspiración, el tratamiento formal y armónico. Contextualizada esta obra dentro del nacionalismo español, se analizan los principios estéticos e ideológicos del compositor en su manifiesto sobre Casticismo influido principalmente por Unamuno. Se estudia como el compositor sigue la línea compositiva trazada por Pedrell y sus discípulos con Falla a la cabeza utilizando armonías, formas, ritmos y colores modales como el frigio en sus composiciones, integrándose dentro del estilo nacionalista. La identificación de los procedimientos intertextuales se han basado básicamente en lo aportado por M. L. Klein, identificándose relaciones intertextuales que son básicamente citas, alusiones, como intertextualidad *poética*, *influencia* y otros procedimientos con el folclore, con obras propias para guitarra y zarzuelas, con obras de otros compositores y con Falla.

Palabras claves: Federico Moreno Torroba, folclore, nacionalismo, neoclasicismo, intertextualidad, casticismo, zarzuela

Abstract

The folklore has been an inspiration through the history of music. Federico Moreno Torroba's *Dedicatoria* makes possible to discover intertextual relationships with Andalusian folklore, other works by the composer, and other compositions by other composers. *Dedicatoria* serves as an example to compare it with other similar works that are inspired by folklore and that serve to relate them intertextually in the use of folklore as inspiration, using forms and harmony intertextually. Contextualized this work within Spanish nationalism, the aesthetic and ideological principles of the composer are analyzed in his manifesto on *Casticismo* influenced mainly by Miguel de Unamuno. This investigation try to show how the composer follows the compositional way drawn by Pedrell and his disciples, mainly Falla, using harmonies, forms, rhythms and modal colors such as Phrygian in their compositions, integrating within the nationalist style. The identification of intertextual procedures has been based basically on what was defined by M.L. Klein, identifying intertextual relationships that are basically quotes, allusions, such as *poietic* intertextuality, *influence* and other intertextual procedures with folklore, with his own works for guitar and zarzuelas, works by other composers and with the work of Falla.

Keywords: Federico Moreno Torroba, folklore, nationalism, neoclassicism, intertextuality, casticismo, zarzuela

* Flauta solista, y autor de "Procesos intertextuales en *Dedicatoria* de Federico Moreno Torroba" (Master, Universidad Internacional de Valencia, 2018).

Descripción de la obra y principios estéticos de Federico Moreno Torroba¹

La obra *Dedicatoria*, sirve de excusa para descubrir una red de intertextos que remiten a obras del propio autor, a Falla y a otros autores que han utilizado modelos compositivos similares a lo largo del s. XX.

En primer lugar describiré los aspectos estéticos e ideológicos que Federico Moreno Torroba utilizó prácticamente durante toda su obra y que dicen mucho de la obra para flauta y piano que es objeto de este estudio: *Dedicatoria*.

Dedicatoria, también tuvo el sobre título de *Paisaje Andaluz*, es una obra editada en 1973 y probablemente estrenada en 1972 por el flautista Rafael López del Cid². Obra breve en forma de *lied* ternario y permite observar el lirismo con el que compone Federico Moreno Torroba inspirándose o recreando el folclore tal y como lo hicieran otros compositores como Falla o Turina.

Para Moreno Torroba lo importante era conservar la tradición y así lo reflejó en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1935, este discurso refleja sus principios estéticos e ideológicos³.

Moreno Torroba adopta las principales ideas de Unamuno en su ensayo *En torno al casticismo*⁴, como identificar la tradición eterna en una herencia cultural no sujeta al tiempo y presente en el día a día de la vida de la gente configurando así una “intrahistoria” que es el sedimento y sustancia de la historia⁵. También define Federico Moreno Torroba el casticismo: “lo castizo es lo tradicional depurado a través del tiempo”⁶. En la tradición descansa la cultura del pueblo, su arte,

Agradecimientos: Alfonso Valdés Ramón, Anna Cazorra Basté, Walter Aaron Clark, William Craig Krause, Tomás Marco, Cristóbal Soler, Israel Sánchez, Miguel Ángel Gris, Juanjo Hernández, mi madre, mis hermanas y especialmente Rosa y Ximet.

¹ Siguiendo fundamentalmente los estudios en intertextualidad de Michael L. Klein, quien a través de textos de Barthes, Lévi-Strauss, Bloom, Nattiez, Eco, Derrida y otros se adentra en el problema del significado en la intertextualidad: hermenéutica, semiótica, narratividad. El autor muestra cómo se crea una red de textos que rodean e interactúan con la obra estudiada. Me he centrado en este estudio en la intertextualidad definida por Michel Klein fundamentalmente y en concreto en lo que describe como intertextualidad *poiética*, que se refiere a cuando el compositor utiliza o alude a otros textos para componer su obra; Michael L. Klein, *Intertextuality in western art music* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), p. 139.

² Juan José Hernández, «Rafael López del Cid» *Todo Flauta: Revista oficial de la asociación de flautistas de España*, n°16 (octubre 2017): p. 31-37.

³ Federico Moreno Torroba, *Discurso leído por el Sr. D. Federico Moreno Torroba en el acto de recepción pública y contestación del Sr. D. Angel María Castell el día 21 de febrero de 1935* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935).

⁴ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (Madrid: Cátedra, 2005).

⁵ Walter A. Clark, y William C. Krause, *Federico Moreno Torroba: A musical life in three acts* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

⁶ Moreno Torroba, *Discurso*, p. 12.

política, costumbres y es además una tradición viva y presente y no un recuerdo del pasado, “su influjo permanece y gobierna nuestros actos”⁷. Para Federico Moreno Torroba el origen de la música española es árabe, sobretodo la andaluza, pero esta afirmación no llegó a demostrarla y el folclore que maneja en sus obras no es reflejo de esta música de origen árabe⁸. El folclore le sirve para poner distancias con la música que se hacía en Europa al afirmar que la música española es de raigambre árabe y por tanto absolutamente distinta de la música de los demás países europeos⁹.

El nacionalismo español estaba construyendo el proyecto de música nacional negando las influencias extranjeras que de hecho tuvo la península ibérica a lo largo de los siglos¹⁰. Así la ópera italianizante de siglos anteriores es blanco de sus ataques precisamente por su tono “extranjero”¹¹. El nacionalismo español estaba configurando la idea de una música pura y sustancialmente diferente de lo extranjero, negando la sustancia común europea para la música clásica¹². En contraposición a la ópera señala la zarzuela como el arte escénico “auténticamente nacional y adquiere ese carácter absolutamente nacional con la aparición de la tonadilla, pieza corta y ligera que más tarde empezó a cantarse en algunos corrales o teatros y que fue una evolución de las tonadas y coplas populares”¹³.

Estos fundamentos ideológicos y estéticos en el casticismo y la tradición le llevan a resaltar “la importancia del folclore, esto es, lo castizo tiene en los días actuales para nuestra música, tan necesitada de alientos impulsores que lo vivifiquen”, un camino que debe seguirse pues se trata de “algo importante, esencialísimo: hallar algo perdido, algo que es en definitiva nada menos que encontrarnos a nosotros mismos”¹⁴. La tradición y el folclore son además el camino hacia la universalidad de la música española pues “encerrándola en el estrecho círculo del nacionalismo podrá lograrse el amplísimo campo de la anhelada universalidad”¹⁵. La búsqueda de la identidad en el folclore en relación a la música culta es una constante en la estética nacionalista que se formaba con Pedrell a la cabeza y otros autores como Barbieri, Cecilio de Roda y Mitjana¹⁶.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Clark y Kraus, *Federico Moreno*, p. 154-164.

⁹ Moreno Torroba, *Discurso*, p. 15.

¹⁰ Juan José Carreras, «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il saggiatore musicale*. vol. 8, no. 1; La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno Internazionale di studi, Bologna (2000): p. 126 y 131.

¹¹ Moreno Torroba, *Discurso*, p. 20.

¹² Carreras, «Hijos de Pedrell...», p. 131.

¹³ Moreno Torroba, *Discurso*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)», (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011), p. 423.

Los principios estéticos de Federico Moreno Torroba se inspiran principalmente en las ideas que Unamuno lanza principalmente en su ensayo *En torno al casticismo*¹⁷ en donde Federico Moreno Torroba fundamenta el folclore en lo castizo que define como la tradición depurada a través del tiempo¹⁸. El folclore se convierte en materia principal para la composición como defendieron también Pedrell y sus discípulos.

*Dedicatoria*¹⁹ es una obra que sigue la forma de *lied* ternario utilizada ampliamente por Manuel de Falla quien abandona el desarrollo temático y los estereotipos de las formas tradicionales, apostando por una adaptación de la armonía tonal al material melódico/temático que se presenta. Así Federico Moreno Torroba sigue los pasos de Falla e imita los “esquemas formales claros y de una armoniosa sencillez, basadas en la adición de partes iguales o contrastantes”²⁰. Los recursos que utiliza Federico Moreno Torroba para componer están en la línea del nacionalismo que encarna Falla en la búsqueda del primitivismo a través del folclore y que tiene en el neoclasicismo una importante herramienta para elaborar el material melódico/temático como lo hiciera Pedrell en sus orígenes.²¹

En *Dedicatoria* se hace referencia a modos frigio y mixolidio que se ven resaltados por armonías que omiten la tónica o la sensible, o que no resuelven la tensión en la tónica, también hace uso de poli-acordes (superposición de acordes tríadas) que resaltan la ambigüedad tonal, como por ejemplo el acorde de 5ª de dominante con una 6ª aumentada añadida que utiliza sin resolver para aumentar la tensión. Estos recursos compositivos son utilizados también por Falla y por Debussy (por ejemplo en el preludio *La Cathédrale Engloutie*) para crear tensión y desestabilizar el centro tonal. Es una obra de melodía acompañada en forma libre de ABC en que cada una de estas secciones (AByC) tienen la forma de *lied* ternario ABA, forma muy utilizada por Falla en sus obras instrumentales y por otros autores del nacionalismo y neoclasicismo español a lo largo del s. XX.

Dedicatoria tiene un estilo compositivo similar al que realizara Falla en muchas de sus piezas instrumentales, además Federico Moreno Torroba añade un lirismo en sus melodías propio del famoso compositor de zarzuelas que fue. Su música está influenciada por compositores como Puccini o la música francesa de finales de s. XIX y principios del s. XX, pese a querer rechazar influencias extranjeras para buscar en el nacionalismo la identidad de la música española. Sin embargo su reivindicación del folclore es el modo de universalizar la música española en el refugio del nacionalismo²².

¹⁷ Unamuno, *En torno*, p. 128, 141-144, 165, 181-196, y 247-248.

¹⁸ Moreno Torroba, *Discurso*, p.12.

¹⁹ Federico Moreno Torroba, «Dedicatoria» interpretada por Vicent Morelló y Daniel del Pino (consulta 23 mayo de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=fehLSEeoxg>

²⁰ Yvan Nommick, «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales e Manuel de Falla: elementos de apreciación». *Revista de Musicología*. Vol. 21. n.º 2 (Diciembre 1998), p. 573-591.

²¹ Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético...».

²² Moreno Torroba, *Discurso*, p.18.

Procedimientos intertextuales en *Dedicatoria*

La intertextualidad abre las puertas a descubrir interrelaciones entre obras y autores aparentemente distantes e incluso en obras del propio autor. La intertextualidad tiene un lugar destacado en la música española del s. XX como comenta Julio Ogas en su artículo “el texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”²³ señalando con algunos ejemplos cómo diferentes compositores han utilizado la música renacentista, la música popular y el folclore en sus obras. Nombra, dentro de la intertextualidad, la alusión estilística o índice indexical (según la definición de Raymond Monelle) se aprecian claramente en las obras que recurren al folclore siendo el compositor el que busca un vínculo directo con el legado de la música popular de una región o país. De este modo nombra el uso de la cadencia andaluza y el modo frigio, así como los adornos y contornos que recuerdan el flamenco y el canto gitano²⁴.

En esta investigación se han encontrado relaciones intertextuales de *Dedicatoria* con otras partituras del propio compositor, con otros compositores como Falla y con el folclore andaluz en una relación de citas y alusiones.

Dedicatoria y *Paño Moruno* de Falla

Paño Moruno de Falla coincide con el inicio de *Dedicatoria* en un compás de $\frac{3}{8}$ y un ritmo en corcheas similar. La tonalidad es utilizada de forma similar aunque *Paño Moruno* está en *si menor* y el inicio de *Dedicatoria* está en *la menor* (en *Dedicatoria*, la sección A de la obra se divide en tres secciones ABC y cada una de ellas tiene forma de lied ternario ABA). Ambas composiciones utilizan el modo frigio, *mi menor* en *Dedicatoria* (también conocido como escala andaluza, en *Paño Moruno* está en *fa# menor*). *Paño Moruno* tiene una introducción al piano mucho más larga que *Dedicatoria* (23 compases frente a 8 de *Dedicatoria*) y Falla aporta mucho más colorido armónico resaltando el color frigio con pedales sobre *fa#* (dominante de *si menor*). El modo mayorizado frigio tiene el tercer grado mayorizado (*la#* en Falla) y aparece como una pedal constante que es sensible de *si menor*, tonalidad de *Paño Moruno*. F. Moreno Torroba utiliza la pedal para referirse a la tonalidad como hace Falla pero en lugar de la sensible utiliza la nota *la*, tonalidad de esta sección inicial.

El final de la introducción de piano en ambas obras finaliza con un acorde de dominante alterado: F. Moreno Torroba utiliza un acorde de séptima con una nota añadida, una segunda menor: *re#* que es sensible de *mi* (ejemplo musical 1). Es un acorde menos colorido que el utilizado por Falla que utiliza un acorde de dominante de 11ª sin la 7ª y con una 5ª aumentada: *la#* sensible de *si* (ejemplo musical 2). Ambos acordes aportan mayor tensión en un crecimiento que enfatiza el movimiento para introducir la melodía.

²³ Celsa Alonso, et al, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010), p. 235.

²⁴ *Ibid.*, p. 242.



Ejemplo musical 1: F. Moreno Torroba, *Dedicatoria*, Compás 8.



Ejemplo musical 2: Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, nº1, *El paño moruno*, Compás 23.

Moreno Torroba utiliza un acorde similar en los compases 12 y 14 al de 11^a que Falla usa en el compás 23, pero sin la 9^a (ejemplo musical 3). Una vez la melodía de la flauta ya está cantando este acorde aporta tensión y contraste al lirismo melódico, se asemeja, además al rasgueo de arriba a abajo de la guitarra lo que se traduce en una alusión intertextual al lenguaje de otro instrumento y del folclore. La superposición de acordes tríadas es un recurso muy utilizado por Debussy pretendiendo causar ambigüedad tonal y colorido armónico como en la *Cathédral Engloutie* lo que llevaría a otra relación intertextual entre estas obras.



Ejemplo musical 3: F. Moreno Torroba, *Dedicatoria*, Compás 12.

Las relaciones intertextuales continúan en la introducción del piano en ambas obras: Moreno Torroba utiliza una hemiola culminando en el acorde de dominante que recae en el segundo tiempo: síncopa (ejemplo musical 4). Falla en cambio utiliza un acorde arpegiado simulando el rasgueo de la guitarra que se repite y culmina en el acorde de 11^a del compás 23 que se ha descrito anteriormente (ejemplo musical 5).



Ejemplo musical 4: F. Moreno Torroba, *Dedicatoria*, Compás 5-8.



Ejemplo musical 5: M. Falla, *Siete canciones populares españolas*, nº1, *El paño moruno*, Compás 20-23.

La melodía en *Paño Moruno* tiene el color modal del *mi frigio* (transportado a *fa#* en lugar de *mi*) o escala andaluza²⁵, con el tercer grado mayorizado (*la#*) al ascender y al descender natural (ejemplo musical 6). En *Dedicatoria* aparece en el inicio de la obra también mayorizado el *sol#* señalando el color del *mi frigio* dentro de la tonalidad de la sección *la menor*.

Ejemplo musical 6: M. Falla, *Siete canciones populares españolas*, nº1, *El paño moruno*, Compás 26-38.

A partir de este análisis intertextual, el inicio de *Dedicatoria* hace alusión o tiene una *influencia* (según Klein, forma de intertextualidad *poética* reducida o limitada que define la acción del escritor cuando toma prestado o alude a otro texto de otro compositor. También préstamo o alusión)²⁶ de *Paño Moruno* de Falla. Se trata de una intertextualidad poética, al utilizar textos prestados de Falla

²⁵ Lola Fernández, «El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf», (Consulta: el 10 de marzo de 2018), <http://www.lamusicaflamenca.es/wp-content/uploads/2014/10/El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf>.

²⁶ Klein, *Intertextuality*, p.140.

como inspiración a los cuales alude²⁷. También podría decirse que Moreno Torroba ha pretendido hacer una *Tessera* según la definición de Bloom como la figura retórica por medio de la cual el último compositor quiere demostrar que el primero falló en su intento de llegar suficientemente lejos con su obra²⁸. Parece obvio que Falla realizó un trabajo excelente y F. Moreno Torroba no llegó a conseguir un resultado similar. Es lo que Bloom llama *ansiedad de la influencia*, término que define al autor que intenta decir algo nuevo a la sombra de lo realizado por el primer compositor, quien ya lo ha dicho todo o casi todo de la obra²⁹.

También se podría decir que F. Moreno Torroba no tuvo en mente esta obra de Falla y sí sus propias obras como la “Petenera” de su zarzuela *La Marchenera* o simplemente la música popular que conocía. Consciente o inconscientemente, Federico Moreno Torroba ha tenido *influencia* de la obra de Falla y en concreto de *Paño Moruno*. Se trataría de una intertextualidad *transhistórica* que sitúa *Dedicatoria* dentro de un estilo³⁰.

Dedicatoria y “Petenera” de la zarzuela *La Marchenera* de Federico Moreno Torroba

Federico Moreno Torroba se inspira en el folclore para recrear el aire popular y folclórico en sus obras para guitarra y sus zarzuelas. El palo flamenco de la “petenera” le sirvió de inspiración para muchas de sus obras y para *Dedicatoria*. La petenera se canta de forma grave y lenta en compás de $6/8 + 3/4$ (ritmo ternario + binario), no obstante, algunas grabaciones antiguas nos muestran la petenera cantada de forma más viva. Tomando como ejemplo una grabación de la mítica Niña de los Peines³¹, el ritmo típico aparece de forma clara en la introducción de la guitarra que da paso al canto ($6/8+3/4$). Federico Moreno Torroba inicia *Dedicatoria* del mismo modo que este palo flamenco por *petenera*, pero en lugar de escribir el compás de $6/8 + 3/4$, escribe en $3/8$ y la variación del ritmo la realiza mediante una hemiola antes del inicio de la melodía de la flauta. También alarga el ritmo inicial en $6/8$ de la *petenera*, pero manteniendo el compás de $3/8$. Federico Moreno Torroba hace una adaptación personal del palo flamenco de la petenera recreando el estilo popular y trazando así estas relaciones intertextuales.

La Marchenera es una zarzuela compuesta en 1928 y fue uno de sus grandes éxitos y una de sus más inspiradas y refinadas zarzuelas. Una historia de celos, intrigas políticas y duelos que transcurre en la localidad sevillana de Marchena y está repleta de alusiones al folclore popular, no solamente la *petenera* que nos sirve de conector intertextual sino que también se encuentran *malagueñas*, *zapateados*, etc. Además utiliza tetracordes menores descendentes en la escala andaluza o *mi frigio*³².

²⁷ *Ibid.*, p.12.

²⁸ *Ibid.*, p.140.

²⁹ *Ibid.*, p.137.

³⁰ *Ibid.*, p.12.

³¹ Niña de los Peines, «Petenera “quisiera yo renegar”», (consulta: 10 de marzo de 2018), <https://youtu.be/L-i9JxLfq-4>.

³² Clark y Kraus, *A Musical Life*, p. 78, y 91-93.

El inicio de este aria está escrito en compás de 6/8 y como en *Dedicatoria*, el ritmo ternario del inicio es ligeramente alargado y el ritmo binario aparece solamente al final como una hemiola que da paso a la melodía³³(ejemplo musical 7).

Tempo de Petenera

Ejemplo musical 7: F. Moreno Torroba, *La Marchenera*,
aria de *La Petenera*, Compás 1-5.

En este aria, la introducción es más larga que en *Dedicatoria* y no termina con un acorde de dominante sino en la tónica *la menor*. Además el color modal *frigio* aparece al iniciarse la melodía en la tónica y terminar en la dominante *mi* (ejemplo musical 8). El uso de la *petenera* se repite en otras zarzuelas como en *La Chulapona* de 1934³⁴.

VALENTINA

Ejemplo musical 8: F. Moreno Torroba, *La Marchenera*,
aria de *La Petenera*, Compás 6-9.

Los procedimientos intertextuales son similares al inicio de *Paño Moruno* de Falla y a *Dedicatoria*, utilizando los mismos recursos rítmicos, armónicos, tonales/modales y melódicos, con una introducción inicial que da paso a la melodía en la voz o en la flauta.

***Dedicatoria* y *Montemayor* (*Castillos de España*) para guitarra de Federico Moreno Torroba**

Se puede decir que en *Dedicatoria* el tema de la sección B es una cita literal de “Romance de los Pinos” de 1956³⁵ que a su vez utiliza en “Montemayor” de *Castillos de España*. Además varios

³³ Federico Moreno Torroba, «Petenera, “tres horas antes del día” de La Marchenera» interpretada por Ainhoa Arteta y la orquesta de RTVE bajo la dirección de E. García Asensio, (consulta: 13 de marzo de 2018), <https://youtu.be/GfmcJl0lwOg>.

³⁴ «La Chulapona», (consulta: 13 de marzo de 2018), <https://youtu.be/ACnydLxcC7Q>.

³⁵ Emilio Casares Rodicio, «Moreno Torroba», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7 (Madrid: eGAE, 2000), p. 798.

temas de *Dedicatoria*, entre ellos este, los utilizará después en su concierto para guitarra *Diálogos para guitarra y orquesta* de 1977.

“Montemayor” es contemporánea de *Dedicatoria* y la compuso en 1970 y se integra junto con seis piezas más en *Castillos de España* que se terminó en 1978³⁶. Siendo una cita literal que está modificada solamente la melodía en un par de compases y la armonía también difiere en cinco momentos en los que cambia el color armónico: por ejemplo en el segundo compás en *Montemayor* el acorde tríada sobre el tercer grado sustituye a una dominante de dominante en la obra para flauta, o en el compás 5 utiliza un acorde de dominante en lugar de uno sobre el séptimo grado. Véase ejemplo musical 9 con el inicio de *Montemayor*³⁷:



Ejemplo musical 9: F. Moreno Torroba, *Castillos de España*, *Montemayor*, Compás 1-3.

Dedicatoria, Diálogos entre guitarra y orquesta,* *y Sonata Fantasía para guitarra de Federico Moreno Torroba

El concierto para guitarra *Diálogos entre guitarra y orquesta* fue compuesto en 1977 y gran parte de su material temático son citas de la *Sonata Fantasía*³⁸ compuesta en 1953 y publicada mucho más tarde en 1975³⁹. Federico está utilizando el mismo material temático, armónico siendo una cita literal con pequeñas variaciones. El inicio de *Dedicatoria* es idéntica armónica y melódicamente a la *Sonata Fantasía* excepto alguna pequeña variación (véase ejemplo musical 10). El segundo tema que aparece en el inicio de *Dedicatoria* es una cita literal en su inicio pero el compositor transforma el final (véase ejemplo musical 11).



Ejemplo musical 10: F. Moreno Torroba, *Sonata-Fantasía*, III. Allegro, Compás 1-6.

³⁶ Clark y Kraus, *A Musical Life*, p. 272. Esta melodía es una cita de la canción “Caminando por el monte” de la obra *Romancillos*³⁶ editada en 1956 por Unión Musical.

³⁷ Casares Rodicio, «Moreno Torroba», en *Diccionario*, p. 798.

³⁸ Federico Moreno Torroba, «Sonata-Fantasía», (consulta 13 marzo de 2018), <https://youtu.be/heu-FNwpBXg>.

³⁹ Clark y Kraus, *A Musical Life*, p. 178-179.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff starts at measure 60 and contains three measures of music. Above the first two measures are brackets labeled 'CV' and 'CVII'. The first measure has a dynamic marking 'p'. The second staff starts at measure 65 and contains four measures of music. Above the first two measures are brackets labeled '1.' and '2.'. Above the third measure is a bracket labeled 'CVII'. There are circled numbers 1, 2, and 4 above various notes in the second staff, indicating fingerings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ejemplo musical 11: F. Moreno Torroba, *Sonata-Fantasia*, III. Allegro, Compás 60-69.

Así pues Federico Moreno Torroba está citándose a sí mismo (utilizando el mismo material melódico y armónico) en el inicio de *Dedicatoria* con la *Sonata Fantasia*, *Diálogos entre guitarra y orquesta* y *Romance de los Pinos (Montemayor)*. También el tema de la segunda sección de *Dedicatoria* así como en *Diálogos*, es una cita literal excepto alguna pequeña variación de *Romance de los Pinos (Montemayor)* (véase ejemplo musical 12). En *Diálogos*, el acompañamiento de la orquesta es elaborado añadiendo una atmósfera de colores misteriosos en la cuerda con armónicos que introducen y preparan el inicio de la melodía en la orquesta. El tema es variado en el acompañamiento, en texturas orquestales y del solista, manteniendo la melodía casi sin modificar⁴⁰. La guitarra introduce un tema secundario con un acompañamiento en *Tremolo* de la cuerda y un contrapunto que retorna al tema en la cuerda con una expresión final de la guitarra que lleva al final de gran paz y calma⁴¹.

The image shows a single staff of musical notation for guitar. It contains a sequence of notes with various rhythmic values and articulation marks. There are circled numbers 1, 2, and 4 above various notes, indicating fingerings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ejemplo musical 12: F. Moreno Torroba, *Diálogos entre guitarra y orquesta*, III. Andante, Compás 12-15.

El Allegro final de *Diálogos* comienza con una introducción de la orquesta que da paso a la guitarra interpretando el mismo tema que en la *Sonata Fantasia* y el inicio de *Dedicatoria*. Así el tema del inicio de *Dedicatoria* es prácticamente idéntico al usado en *Diálogos* y la *Sonata Fantasia*, una cita

⁴⁰«Diálogos entre guitarra y orquesta», Pepe Romero con Academy of St-Martin-in-the-fields y N. Marriner (consulta 13 de marzo de 2018), <https://youtu.be/U8w525lcWUU>.

⁴¹ Clark y Kraus, *A Musical Life*, p. 280-281.

literal que tiene solamente algunas pequeñas variaciones en la melodía y acompañamiento. En *Diálogos* las texturas orquestales y colores son mucho más ricos que en *Sonata Fantasía* y *Dedicatoria*. Además el compositor realiza numerosas variaciones insertando motivos del tema inicial, sobre todo el final de la primera frase que aparece también transportado (véase ejemplo 13 y 14).



Ejemplo musical 13: F. Moreno Torroba, *Diálogos entre guitarra y orquesta*, IV. Allegro, Compás 2-4 del nº 13.



Ejemplo musical 14: F. Moreno Torroba, *Diálogos entre guitarra y orquesta*, IV. Allegro, Compás 10-13 del nº 16.

El cuarto movimiento de *Diálogos* es un movimiento largo y muy conseguido desarrollado a partir de los mismos temas del inicio de *Dedicatoria*. A lo largo de la obra introducirá motivos y temas nuevos que enlazan con los motivos del inicio de *Dedicatoria*, con variaciones y desarrollos de este colorido movimiento. Además son fácilmente audibles las influencias en colores armónicos del impresionismo, del Jazz de recursos como acordes en paralelo también usados por J. Turina y recursos que recuerdan a Bartók y Stravinsky⁴².

Las relaciones intertextuales de *Dedicatoria* son muy significativas ya que relacionan algunos de sus temas con la música popular haciendo alusión al palo flamenco de la “petenera” que a su vez se relacionan con algunas de sus obras para guitarra y varias zarzuelas. De hecho algunas arias famosas de *La Chulapona* y *La Marchenera* llevan el sobrenombre de “petenera”. También se hace alusión a compositores como Falla y su *Paño Moruno* al encontrarse recursos rítmicos, armónicos y melódicos similares a *Dedicatoria*, incluso la elección de la forma de *lied* ternario ABA no parece casual sino que Federico Moreno Torroba sigue la línea trazada por Pedrell y que tiene a Falla a una de sus cúspides. El compositor de *Dedicatoria* se cita a sí mismo al componer *Dedicatoria* ya que algunos temas ya se encuentran en la *Sonata Fantasía*, *Romance de los Pinos*, *Romancillos*, *Montemayor* y más tarde los utilizará para componer su concierto para guitarra *Diálogos entre Guitarra y orquesta*. En esta obra el compositor realiza variaciones y desarrollos de motivos temáticos que se encuentran en *Dedicatoria* y que además enriquece con colores y texturas orquestales variadas.

⁴² *Ibid.*

Recreación del folclore en piezas similares a *Dedicatoria*

El folclore ha sido una fuente de inspiración de los compositores a lo largo de los siglos, ya en el renacimiento se citaban o recreaban melodías populares en parodias o ensaladas. Seguidamente se abordan una serie de obras del s. XX similares a *Dedicatoria* en cuanto a que se inspiran en el folclore y siguen el mismo estilo⁴³. Esta recreación de melodías y ritmos populares, mediante citas y alusiones principalmente, se utiliza bien buscando una seña de identidad nacionalista, una búsqueda o justificación de las raíces propias, o bien como exotismo de culturas vecinas o lejanas.

El llamado estilo nacionalista ha buscado en las fuentes populares la fuente de inspiración para las creaciones musicales formando y reforzando las señas de identidad de esa nación o comunidad. De este modo los compositores muestran así su competencia (semiótica, cognitiva) dentro del estilo nacionalista componiendo con sistemas métrico/rítmicos, escalas, organización de materiales musicales para establecer estructuras y procesos que configuran el estilo⁴⁴.

La búsqueda o inspiración en músicas procedentes de otras culturas se ha llamado “exotismo” y los compositores recrean libremente melodías, ritmos, estructuras folclóricas de otros países tal como hiciera Bizet en su famosa ópera *Carmen*, Rimsky -Korsakov con su *Capricho Español*, Bartók con melodías y ritmos rumanos en sus *Danzas folclóricas rumanas* Sz.56, Debussy recreando estructuras y sonidos del Gamelan de Java, o Ravel y Debussy recreando sonidos del folclore español o ibérico. Como dice Hatten: “una obra estará típicamente en un estilo y será típicamente de ese estilo, mientras juega con él o contra él estratégicamente”⁴⁵. Las estrategias son definidas por Hatten como un conjunto de estructuras y procesos que dan individualidad a la obra.

La búsqueda de exotismo o de las raíces nacionalistas se encuentra a menudo en el pasado como lo hicieron Falla, Rodrigo, Guridi, Kreisler recreando o citando melodías o canciones de siglos pasados y que son un rasgo distintivo del neoclasicismo español⁴⁶.

Obras similares a *Dedicatoria* utilizan procedimientos intertextuales similares y a continuación se nombran algunas de estas obras como ejemplo.

Tirana (Homenaje a Sarasate) de Jesús Guridi

Obra publicada póstumamente en 1973 fue dedicada a Rafael López del Cid, flautista a quien se dedicó también *Dedicatoria* y además tiene una duración similar. Con un subtítulo que hace referencia al virtuosismo de Sarasate⁴⁷, y que despliega en la coloridos pasajes de flauta, *Tirana* hace

⁴³ Klein, *Intertextuality*, p.12.

⁴⁴ Robert S. Hatten, «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», *Criterios* n.º 32 (julio-diciembre 1994), p. 212.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 212-213.

⁴⁶ Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939),» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011).

⁴⁷ Fundación March, «Conciertos del sábado», (consulta: 13 marzo de 2018).
<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc443.pdf?v=96526099>.

referencia a una bella actriz retratada por Goya y también es una canción danzada del s. XVIII. La *tirana* fue un tipo de canciones de autor, picarescas y divertidas aptas para el baile teatral que se popularizaron con las tonadillas y como números de baile en los intermedios teatrales. Normalmente en compás de $\frac{3}{8}$, fueron muy populares en el s. XIX y se convirtieron en la música de los *jaleos*, “una categoría genérica de danzas a sólo que también aparecían en muchas fiestas populares andaluzas”⁴⁸. Los *jaleos* fueron importantes en el desarrollo del baile flamenco. La popularidad de estas piezas llega a otros rincones de Europa ya que Beethoven introduce una *tirana* en su ciclo de canciones de diferentes países Wo 158⁴⁹. Esta canción transcurre en un ritmo ternario constante en contraposición a la amalgama rítmica de la obra de Guridi.

Se inicia con una introducción en tiempo Andante del motivo principal en modo menor y color modal en *mi frigio*, dominante de dominante de re mayor tonalidad de la obra. Este motivo además despliega el primer tetracordo para enfatizar el color modal (véase ejemplo musical 15). Después el motivo aparece en un tiempo más alegre y en modo de *re mayor* dándole el carácter danzable y que intertextualmente se relaciona con el ritmo de petenera o el tan común en algunos palos flamencos de $3+3+2+2+2=3/8+3/8+3/4$ (véase el ejemplo musical 16). Una relación intertextual con *Dedicatoria*, la petenera y *Paño Moruno* que se ha descrito anteriormente y que también coincide con el ritmo alegre de la *Bulería* o los *Jaleos extremeños* o la *Seguiriya rápida*⁵⁰. La amalgama rítmica creada por este ritmo da pie al gesto picaresco, divertido y danzable del original del s. XVIII y que Guridi despliega añadiendo escalas de enorme virtuosismo que homenajean a Sarasate.

Ejemplo musical 15: Jesús Guridi, *Tirana* para flauta y piano, Compás 6-11.

⁴⁸ Miguel Ángel Berlanga, «Los bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos», *Anuario Musical* n.º 71 (2016): p. 189-190, doi:10.3989/anuariomusical.2016.71.10.

⁴⁹ Ludwig v Beethoven, «Neues Volksliederheft WoO 158», (consulta: 18 de marzo de 2018), <https://youtu.be/YaKiR155BI8>.

⁵⁰ Juan Parrilla, *Método Flamenco para instrumentos melódicos*. (Madrid: Flamencolive.com, 2009), p. 136-137; 170.

Allegretto mosso

Ejemplo musical 16: Jesús Guridi, *Tirana* para flauta y piano, Compás 12-15.

Chanson Gitane de Manuel Infante

El compositor oriundo de Osuna Manuel Infante, se instaló en París definitivamente en 1909 y su obra fue difundida por el pianista valenciano de fama internacional José Iturbi. *Chanson Gitane* fue publicada en 1922 en versión para flauta o violín del compositor. En ritmo similar a la seguidilla es recreado al piano imitando a una guitarra y el compositor introduce numerosas sincopaciones como si se tratara del palmeo flamenco en otra alusión intertextual al folclore andaluz que ocupa este estudio (véase ejemplo musical 17). Aunque el tratamiento inicial se inspira en lo que sería el cante acompañado a la guitarra, Infante en esta bella y alegre obra sustituye la guitarra por el piano, que aporta mayor colorido y la voz es sustituida en la flauta desplegando gran virtuosismo, haciendo patente la influencia de la gran escuela flautística francesa de principios del s. XX y que se ve en obras similares para flauta de Roussel, Hue, Enesco o Ibert.⁵¹

Allegro moderato (♩ = 96)

Ejemplo musical 17: Manuel Infante, *Chanson gitane*, Compás 1-3.

⁵¹ Manuel Infante, «Chanson gitane», Interpretado por Claudia Giottoli y Raffaele d'Aniello, (consulta: 14 de marzo de 2018), <https://open.spotify.com/album/1wqbObgQTOE2saal2z77fB>.

La Gitana de Fritz Kreisler

Obra compuesta en 1917 para violín y piano lleva el subtítulo de “canción arabigo-española del s. XVIII” y es un ejemplo de composición inspirada en melodías “lejanas”, con lo que el compositor acudiría la “exotismo” para esta creación. Kreisler tuvo referentes como Sarasate quien también se inspiró en melodías gitanas y populares con lo que se crea una red intertextual⁵². En la introducción apasionada con indicación de “quasi recitativo”, Kreisler introduce segundas aumentadas como un signo árabe u oriental⁵³ que culmina en una cadencia virtuosa similar a las que pudiera escribir Sarasate (véase ejemplo musical 18).



Ejemplo musical 18: Fritz Kreisler, *La Gitana*, Compás 5-7.

Después introduce un primer tema en *re menor* interrumpido brevemente por el motivo de la habanera que se distingue por su ritmo de tresillo más dos corches (3+2) y seguidamente dará paso al tema de la habanera con un color inicial en *mi menor* y un aire melancólico con un acompañamiento plagado de segundas aumentadas (véase ejemplo musical 19).



Ejemplo musical 19: Fritz Kreisler, *La Gitana*, Compás 35-37.

La habanera estuvo muy de moda en Europa a mediados del s. XIX y se constituye “la habanera como evocación de lo marinero, nostalgia de lo tropical (en especial de la sensualidad de sus mujeres)

⁵² Klein, Intertextuality, p. 139.

⁵³ Juan Miguel Giménez Miranda, «Flamenco y música andalusí», *Papeles del festival de música española de Cádiz* no. 2 (2016): p. 323.

y a finales de siglo una asimilación descontextualizada que deriva el género hacia el tanguillo flamenco o convierte sus elementos musicales en recursos compositivos”⁵⁴. Además, la habanera fue utilizada en diversas ocasiones por F. Moreno Torroba, por ejemplo, en la zarzuela *La Chulapona*, en melosos dúos amorosos aprovechando el ostinato rítmico. El uso de la habanera ya no evoca tierras lejanas de ultramar como en el s. XIX, sino que “en realidad la referencia no es ya la canción americana –o habanera– sino la propia zarzuela y el recuerdo de su uso en los sainetes madrileños de finales del diecinueve”, además F. Moreno Torroba evoca el pasado idealizado y “piensa más en el madrileñismo de *La verbena de la Paloma* que en lo americano” lo cual evidencia las relaciones de siglos con el continente americano y en especial con Cuba que dejó de ser provincia española en el 98 y “había generado un tópico musical que alcanzó gran fortuna en la zarzuela española”⁵⁵.

Compositores europeos han utilizado el folclore español como inspiración desde el s. XIX como Bizet, Rimsky-Korsakov, Debussy, Ravel, Guridi, Rodrigo, Turina, etc. En las obras vistas como ejemplo tomadas en este estudio se ven las relaciones intertextuales de *Tirana* de Guridi que hace alusión a una canción bailable muy popular en los jaleos gitanos del s. XIX y que tiene ritmo similar a las *seguiriyas* o *peteneras*. *La Gitana* de Fritz Kreisler está inspirada en una melodía del s. XVIII como define el subtítulo y Kreisler se inspira en la habanera que fue muy popular en Europa desde el s. XIX. Compositores franceses y españoles principalmente recogieron en sus composiciones habaneras con lo que se establece otra relación intertextual de esta melodía popular y estos compositores, y que F. Moreno Torroba también utilizó en sus zarzuelas. *Chanson Gitane* de Manuel Infante evoca el folclore andaluz en una obra de virtuoso colorido para la flauta o el violín inspirándose en el ritmo de una seguidilla.

El oyente, en una relación intertextual estética (esthesis), aporta sus propios códigos y textos (en este caso canciones, composiciones, etc.) que dan sentido y significado a la obra que escucha⁵⁶. El estilo de estas obras se identifica con lo “español” que se ha llamado nacionalismo musical español. Así el público relaciona el folclore y las obras de otros compositores con la audición de estas obras.

Conclusiones

El ensayo *En torno al casticismo* es una de las bases fundamentales de los principios estéticos de Federico Moreno Torroba. Lo castizo es la tradición depurada a través del tiempo y es en ella donde el folclore se genera y vive, de tal modo que el compositor tiene ahí su fuente de inspiración tal y como defendieron Pedrell y sus discípulos con Falla a la cabeza. La búsqueda de los orígenes en la tradición y en lo castizo lleva a un esencialismo español que rechaza contaminaciones foráneas, sin embargo, Moreno Torroba afirma que el origen de la música popular ibérica es árabe entrando en contradicción. Señala el folclore español como radicalmente diferente al europeo y supone la búsqueda de un *primitivismo* esencial y originario que justifica la identidad diferente, así señala el

⁵⁴ Víctor Sánchez Sánchez, «La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical», *Cuadernos de Música: Artes Visuales y Artes Escénicas* 3 (2007), p. 4, (consulta: 18 de marzo de 2018), <http://www.redalyc.org/html/2970/297023469001/>.

⁵⁵ *Ibid.*, p.24.

⁵⁶ Klein, *Intertextuality*, p.138.

camino compositivo en obras inspiradas en lo castizo para encontrar la universalidad a través del nacionalismo. Este folclore se compone de poesía, danza y canciones rituales que junto con la liturgia da origen al teatro, siendo la zarzuela la expresión natural más directa del casticismo español. Esto supone un rechazo a los autores que han realizado música con influencias extranjeras. Sin embargo, la música de Moreno Torroba tiene importantes influencias de autores franceses o italianos tan relevantes como Puccini. La ideología del nacionalismo español se estaba gestando y tras la crisis del 98 una de sus principales señas de identidad fue el folclore como elemento diferenciador.

El refugio del nacionalismo es la vía de universalizar la música española, que se inspira en el folclore, la tradición y por tanto en lo castizo y *Dedicatoria* siendo estrenada en 1972, sigue esta línea compositiva y no tiene en cuenta ninguno de los lenguajes de vanguardia que hasta los años 70 se habían dado en Europa y España, siendo contemporánea de obras como *Sequenza I* que L. Berio compuso en 1958 o de *Voice* del japonés T. Takemitsu que compuso en 1971.

El neoclasicismo recupera métodos compositivos del pasado y toma el folclore como materia principal, reelaborándolo. Moreno Torroba armoniza las melodías de forma sencilla, de forma muy cercana al romanticismo utilizando formas que le dan libertad como el *lied*. Las armonizaciones son sobre todo a través del acompañamiento melódico, recurso que le permite resaltar el lirismo en sus zarzuelas y también en *Dedicatoria*. Es es una obra de melodía acompañada en forma de *Lied* libre ABC, cada una de estas tres partes tiene forma de *lied* ternario ABA, forma utilizada por profusamente en el nacionalismo y neoclasicismo español por compositores como Falla en la mayoría de sus obras instrumentales. Juega con la ambigüedad tonal y para ello enmascara la tonalidad omitiendo la tónica o la resolución de dominante o sensible, no resuelve las cadencias por lo que genera tensión armónica. Este es un recurso que también utiliza Falla en su *Concierto para clave* o Debussy en la *Cathédral Engluitie*. Utiliza poliacordes (acordes tríadas superpuestos) y pedales que recuerdan la tónica o dominante de la tonalidad mientras enmascara ésta con cadencias no resueltas, o acordes en paralelo que muestra las influencias de la música francesa de principios del siglo XX pero en general la armonía es bastante sencilla utilizando sobretodo la cadencia mediántica. También utiliza modos cercanos al folclore para colorear la tonalidad en modos frigio (que también utiliza Falla y es muy habitual en el folclore andaluz) o mixolidio entre otros.

Los procedimientos intertextuales encontrados son muy significativos y se han encontrado citas, alusiones y otros recursos intertextuales como: intertextualidad *poiética*, *tessera*, *influencia*, *ansiedad de la influencia*, o *intertextualidad transhistórica*, según las definiciones de Klein⁵⁷. Procedimientos intertextuales encontrados al relacionar la música popular con *Dedicatoria* y algunas de sus obras para guitarra y zarzuela, en concreto aluden al ritmo flamenco de “petenera” e incluso algunas de sus arias llevan el sobrenombre de “petenera” como en las zarzuelas *La Chulapona* y *La Marchenera*. Se ha encontrado la alusión a otros compositores como Falla y su *Paño Moruno* donde se han encontrado procedimientos compositivos similares al utilizar acordes superpuestos, ritmos, acordes no resueltos, pedales y colores armónicos similares en modalidad frigia con *Dedicatoria*. F. Moreno Torroba se cita a sí mismo en *Dedicatoria* con temas que aparecen en obras suyas como la *Sonata-Fantasia*, *Romancillos*, o *Romance de los Pinos* para guitarra, *Diálogos entre Guitarra y Orquesta*. Se trata de citas textuales en que el compositor tan solo cambia la realización de algún acorde,

⁵⁷ Klein, *Intertextuality*, p.137-141.

dejando el resto inalterado. También utiliza motivos temáticos de estas obras para realizar uno de los movimientos de *Diálogos entre Guitarra y Orquesta*. Según Klein Moreno Torroba habría realizado una intertextualidad *poiética* o *influencia* al utilizar *Paño Moruno* de Falla como referente para elaborar el inicio de *Dedicatoria*, la *Sonata Fantasía* y *Diálogos entre guitarra y orquesta*.

El folclore ha sido utilizado por los compositores como recurso al exotismo para referirse a melodías lejanas o de países vecinos pero también han buscado en el folclore los orígenes o las señas de identidad musicales adaptando melodías al sistema tonal a través de alusiones o citas componiendo sus obras de forma recreativa. Compositores europeos diversos se han inspirado en el folclore español desde Rimsky-Korsakov, Bizet, a Ravel y Debussy pero también Albéniz, Guridi, Rodrigo o Turina han utilizado el folclore como fuente de inspiración. El estilo nacionalista se basa en sistemas métricos, rítmicos, escalas, estructuras y procesos que configuran un estilo que se definió con Pedrell y que tiene a Falla como uno de sus máximos representantes y en el que se enmarca también F. Moreno Torroba.

El repertorio de flauta tiene diversos ejemplos de autores españoles o foráneos que utilizan el folclore peninsular como medio de inspiración. Durante más de 100 años han escrito dentro del nacionalismo y/o neoclasicismo obras con inspiración en el folclore. Entre ellos se han observado las semejanzas compositivas y las posibles relaciones intertextuales al aludir al folclore de un modo similar a *Dedicatoria*, es decir de manera recreativa utilizando citas o alusiones típicamente andaluces realizando tratamientos melódicos, armónicos, formales similares. Se han tomado algunas obras como ejemplo compositivo como son *Tirana* de Jesús Guridi que hace alusión a una canción bailable muy popular en los jaleos gitanos del siglo XIX. *La Gitana* de Fritz Kreisler, original para violín, está inspirada en una melodía antigua árabe-española del siglo XVIII y que se inspira en las habaneras que fueron muy populares en el siglo XIX y que F. Moreno Torroba también utiliza en zarzuelas suyas como *La chulapona*. La *Chanson Gitane* de Manuel Infante evoca el folclore andaluz con mucha vitalidad y virtuosismo en la parte de flauta y un ritmo semejante a la *seguidilla* en otro procedimiento intertextual.

Esta investigación tan solo ha identificado algunos de los procedimientos intertextuales que tienen el folclore y las canciones populares como fuente de inspiración y la relación con otras obras de otros compositores, Falla en concreto (intertextualidad *poiética*). La red de intertextos puede extenderse como dice Klein hasta el infinito y algunas líneas futuras de investigación sería identificar *tópicos* y *códigos*⁵⁸ que definen el estilo del nacionalismo español en el uso de gestos, ritmos, estructuras, modos, etc. que forman el estilo nacionalista de la música española.

⁵⁸ Klein, *Intertextuality*, p.137-140

Bibliografía

Alonso et alii, Celsa. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.

Berlanga, Miguel Ángel, «Los bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos», *Anuario Musical* no. 71 (enero-diciembre 2016), p.179-196.

Carreras, Juan José. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il saggatore musicale* vol. 8, no. 1. (17-18 noviembre 2000 [2001]): p. 121-169.

Casares Rodicio, Emilio. «F. Moreno Torroba». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, p. 798. Madrid: SGAE, 2000.

Castro Buendía, Guillermo. *De la petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines*. (Consulta: 17 marzo de 2018), <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/83861/80811>.

Clark, Walter A., y William C. Krause. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Fernández, Lola. «El flamenco en la música de Falla y Albéniz». (Consulta: el 10 de marzo de 2018). <http://www.lamusicafiamenca.es/wp-content/uploads/2014/10/El-flamenco-en-la-musica-de-Falla-y-Albeniz.pdf>.

Fundación March. «Conciertos del sábado». (Consulta: 13 marzo de 2018). <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc443.pdf?v=96526099>

Giménez Miranda, Juan Miguel. «Flamenco y música andalusí». *Papeles del festival de música española de Cádiz* no. 2 (2016): p. 319-335.

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Krause, William C. «Casticismo and the music of Federico Moreno Torroba». *Revista de Musicología* vol. 16, no. 6 (1993): p. 3235-3241.

Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.

Hatten, Robert S. «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales». *Criterios* no. 32 (julio-diciembre 1994): p. 211-219.

Hernández, Juan José. «Rafael López del Cid». *Todo Flauta. Revista oficial de la asociación de flautistas de España* no. 16 (octubre 2017): p. 31-37.

Moreno Torroba, Federico. *Discurso leído por el Sr. D. Federico Moreno Torroba en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. Angel María Castell el día 21 de febrero de 1935*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935.

———. *Dedicatoria*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1994.

Nommick, Yvan. «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación». *Revista de Musicología* vol. 21, no. 2 (diciembre 1998): p. 573-591.

Parrilla, Juan. *Método Flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: Flamencolive.com, 2009.

Piquer Sanclemente, Ruth. «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011. (Consulta: 20 marzo 2018) <http://www.tdx.cat/handle/10803/48429>

Ramos López, Pilar. «Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)». *Resonancias* no. 33 (diciembre 2013): p. 52-70.

Sánchez Sánchez, Víctor, «La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: Idealización marinera de un mundo tropical». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 3 (octubre-marzo 2007): p. 4, y 23-24.

(Consulta: 18 de marzo de 2018) en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023469001>> ISSN 1794-6670

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra, 2005.

Fuentes y ediciones

Falla, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*. Art Song Central. www.artsongcentral.com

Guridi, Jesús. *Tirana (homenaje a sarasate)*. Unión Musical Ediciones s.l. Madrid.

Infante, Manuel. *Chanson gitane*. Éditions Salabert, Paris, France.

Kreisler, Fritz. *La gitana (Arabisch-spanisches Zigeunerlied aus dem 18. Jahrhundert)*. Carl Fischer, New York City.

Moreno Torroba, Federico. *Dedicatoria*. Unión Musical Ediciones s.l. Madrid.

———. *Diálogos entre guitarra y orquesta*. Editorial Jacobo Music, Santesteban (Navarra).

———. *Montemayor (Romance de los pinos)*. Editorial Cadencia, Madrid.

———. *La petenera*, de la zarzuela *La marchenera*. Unión Musical Ediciones, s.l. Madrid.

———. *Sonata-fantasia*. Bèrben Edizioni Musicali. Ancona, Italia.

Discografía

Beethoven, Ludwig van. «Neues Volksliederheft WoO 158». (Consulta: 18 de marzo de 2018). <https://youtu.be/YaKiR155BI8>

Guridi, Jesús. «Tirana», interpretado por Claudia Giottoli y Raffaele d’Aniello. (Consulta 14 de marzo de 2018). <https://open.spotify.com/album/1wqbObgQTOE2saal2z77fB>

Infante, Manuel. «Chanson gitane», Interpretado por Claudia Giottoli y Raffaele d’Aniello. (Consulta 14 de marzo de 2018). <https://open.spotify.com/album/1wqbObgQTOE2saal2z77fB>

Moreno Torroba, Federico. «Sonata-Fantasia». (Consulta 13 marzo de 2018). <https://youtu.be/heu-FNwpBXg>

———. «La Chulapona». (Consulta: 13 de marzo de 2018). <https://youtu.be/ACnydLxcC7Q>

———. «Montemayor». Interpretado por Andrés Segovia. (consulta: 13 marzo del 2018). <https://youtu.be/50H3A33qkDo>.

———. «Petenera, “tres horas antes del día”». Interpretada por Ainhoa Arteta y la orquesta de RTVE bajo la dirección de E. García Asensio. (Consulta: 13 de marzo de 2018). <https://youtu.be/GfmcJlOlwOg>.

———. «Diálogos entre guitarra y orquesta». Pepe Romero con Academy of St-Martin-in-the-fields y N. Marriner (consulta 13 de marzo de 2018). <https://youtu.be/U8w525lcWUU>.

———. «Dedicatoria». Interpretada por Vicent Morelló y Daniel del Pino. (Consulta 23 mayo de 2019). <https://www.youtube.com/watch?v=fehLSEoeoxg>.

Niña de los Peines. «Petenera “quisiera yo renegar” de la Niña de los Peines». (Consulta: 10 de marzo de 2018). <https://youtu.be/L-i9JxLfQ-4>.

Morelló Broseta, Vicent. “Intertextualidad entre el folclore andaluz, *Dedicatoria* y otras obras de Federico Moreno Torroba.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5, no. 1 (2020): 67–88.