

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

VALLE DEL NANSA

Y PEÑARRUBIA (CANTABRIA)

10, 12, 14, 16, 18 y 19 de agosto de 2012

*En colaboración con el Festival
Internacional de Santander*



FUNDACIÓN
BOTÍN





CONVENCION CULTURAL DE LOS ARZOBISPOS
MAGALLANES 1861
ENTRADA LIBRE

MAR
GR

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL



FUNDACIÓN
BOTÍN

El objetivo del programa Patrimonio y Territorio es el desarrollo del valle del Nansa y Peñarrubia a partir de sus propios recursos.

Plan de Acción:

1. Análisis, evaluación y planificación
2. Dinamización socioeconómica
3. Patrimonio Cultural
4. Difusión y transferencia del modelo.

Programa Luciano González Sarmiento

Texto Alberto Conejero López

Edita Fundación Botín

Diseño gráfico Tres dg | F. Riancho

Imprime Gráficas Calima

Depósito legal SA- -2012

© Fundación Botín

Autores

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

VALLE DEL NANSA
Y PEÑARRUBIA 2012

Notas al programa
ALBERTO CONEJERO LÓPEZ



FUNDACIÓN
BOTÍN

Contenido

II PRESENTACIÓN

Fundación Botín

16 Alberto Conejero López. Biografía

17 Las culturas de arrabal

Alberto Conejero López

53 PROGRAMA AGOSTO 2012

56 **Viernes 10, 20 horas**

Celis (Rionansa). Iglesia de San Pedro

EL TANGO

Grupo “El Zarpe” | Argentina

Tangos en remojo

58 **Domingo 12, 20 horas**

Tudanca (Tudanca). Iglesia de San Pedro

EL REBÉTICO

Aeolian Rebetiko Band | Grecia

*Cantos urbanos de los griegos de Oriente:
de Esmirna al rebético*

60 **Martes 14, 20 horas**

Sobrelapeña (Lamasón). Iglesia de Santa María

EL FADO

Carminho | Portugal

Alma

62 **Jueves 16, 20 horas**

Bielva (Herrerías). Iglesia de La Asunción

LA COPLA

Eva Diago (cantante/actriz) **César Belda** (piano) | España

Er precio der queré

64 **Sábado 18, 20 horas**
Puente Pumar (Polaciones). Iglesia de Ntra. Sra. de la Natividad

EL RAGTIME

The Walnut Street Ragtime Ensemble | EE.UU.

En las riberas del Misisipi

66 **Domingo 19, 20 horas**
Cicera (Peñarrubia). Iglesia de San Pedro

LA MÚSICA CLÁSICA DE ARRABAL

Ruth Rosique (soprano) **Aurelio Viribay** (piano)

69 CURRÍCULA

71 Grupo “El Zarpe”

72 Aeolian Rebetiko Band

74 Carminho

76 Eva Diago

77 César Belda

78 The Walnut Street Ragtime Ensemble

79 Ruth Rosique

81 Aurelio Viribay

La FUNDACIÓN BOTÍN cumple su misión de contribuir al desarrollo y bienestar de la sociedad implementando programas que den respuesta a problemas sociales, propios de nuestro tiempo, impulsando dinámicas y proponiendo modelos innovadores en sus diferentes campos de intervención.

El PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO, cuyo objetivo es promover desarrollo sostenible en un espacio rural de Cantabria, el valle del Nansa y Peñarrubia, considera los recursos naturales, paisajísticos, culturales, económicos y, sobre todo, humanos de esta zona como un patrimonio que debe entenderse y gestionarse como un todo, de forma global y mediante acciones de carácter transversal.

NANSA INTERCULTURAL es búsqueda y proyección desde las esencias de los rincones más bellos de Cantabria hasta los confines más remotos de la cultura universal, a través de un proceso de investigación que trata de estimular la incorporación de nuestras gentes a un mundo cada vez más intercultural.

El cantar de las culturas | 2012 | Culturas de arrabal

*He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe
y los arrabales que me desgarran.*

He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.

JORGE LUIS BORGES. *Casi juicio final* (Luna de enfrente, 1925)

Es el arrabal un pórtico de la cultura urbana y un espacio de expresión donde la espontaneidad es a la vez sugerencia y norma para la creación, la comunicación y el solaz de un mundo que ha elaborado su propia cultura, desde sus orígenes ante las murallas urbanas hasta el desarrollo suburbial de nuestro tiempo cercano.

Las formas musicales cantadas y danzadas en los espacios arrabaleros son formas de expresión cultural que han trascendido sus propios límites para integrarse como modelos de cultura universal. Los modelos programados en este nuevo ciclo sugieren el placer y convocan al conocimiento de las diversas formas de expresión de los pueblos.

La Fundación Botín promueve la interculturalidad a través de esta nueva convocatoria estimulada desde el programa “Patrimonio y Territorio” convirtiendo la naturaleza y la cultura del valle del Nansa en puntos de encuentro donde sentir y compartir la emoción de la música popular.

FUNDACIÓN BOTÍN

PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO

AGOSTO 2012





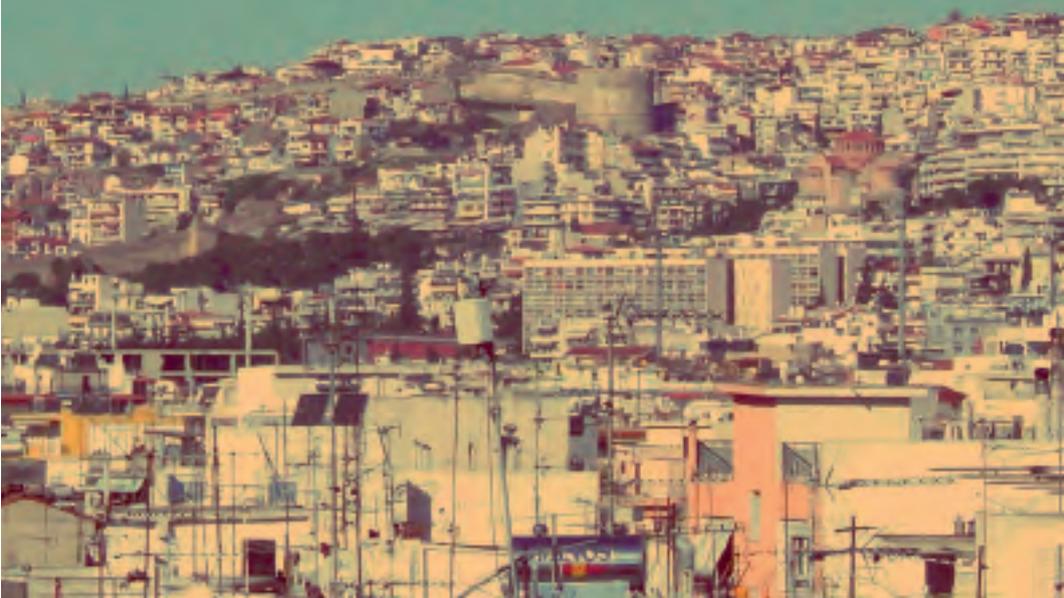
Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

Notas al programa

ALBERTO CONEJERO LÓPEZ



Alberto Conejero López

Alberto Conejero (Jaén, 1978) es investigador y autor teatral. En 2000 obtiene el título de Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y en 2007 el de doctor por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad, y desde el año 2008 es Profesor de Dramaturgia y Escritura Dramática en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.

Desde el año 2002 ha colaborado en los sucesivos proyectos de investigación del Grupo de Estudios Bizantinos y Neogriegos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dirigidos por el profesor doctor Pedro Bádenas de la Peña. Su actividad como investigador se han centrado en los procesos de hibridación en las culturas populares del Mediterráneo oriental, especialmente en los cancioneros urbanos. En 2008 publica en la colección Nueva Roma del CSIC la primera monografía en castellano sobre el rebético: *Carmina Urbana Orientalium Graecorum Poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental*. Ha presentado ponencias y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales, y publicado numerosos artículos sobre oralidad, *performance* e hibridación en los cancioneros urbanos de principios de siglo XX.

En 2012 ha sido profesor invitado en el Máster en Música Hispana del Departamento de la Universidad de Valladolid, del Departamento de Filología Española de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest y de la Escuela Multidisciplinar de Artes Dramático Margarita Xirgú de Montevideo.

Como autor teatral ha publicado y/o estrenado más de una decena de textos dramáticos, entre los que cabe destacar: *Cliff (acantilado)* –ganador del IV Certamen LAM/SGAE, publicado por la Fundación Autor en 2011 y estrenado en Buenos Aires en 2012 con dirección de Alejandro Tantanian–, *Húngaros* –texto participante el XI Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea de Chile 2011, Premio Nacional de Teatro Universitario 2000 y publicado en la revista *Primer Acto*–, *Fiebre* –Accesit Premio Nacional de Teatro Breve 1999, publicado por la editorial Edisen–, *El lanzador de cuchillos* y *Gabriel* (textos publicados por la editorial Fundamentos en los años 1999 y 2000 respectivamente), entre otros.

Ha escrito los libretos de los espectáculos musicales *Versa est*, sobre Tomás Luis de Victoria y estrenado en la Catedral de Ávila en 2011 y *La chica del XVII o el corral de los cuplés*, estrenado en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares en el mismo año. Es autor también de obra para público juvenil: *El libro loco del Quijote* y *El beso de Aquiles*, publicadas por la Editorial SM en 2005 y 2006 respectivamente.

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

Introducción

Desde las orillas del Bósforo o las del Plata, deambulando por las callejuelas de Nueva Orleans o las de Alfama hasta terminar finalmente en un café cantante de Jerez o en un teatrillo de variedades de Salónica, este vertiginoso recorrido por los escenarios de los cancioneros de arrabal que conforman el presente ciclo de conciertos (fado, rebético, *ragtime*, tango y copla) nos da una primera idea de su alcance y diversidad.

Y aunque en una observación inicial se imponga la diferencia en una serie de parámetros básicos –sociolingüísticos, geográficos y de práctica musical–, lo cierto es que estos géneros son el resultado de procesos de configuración muy similares. Porque aunque todos hundan sus múltiples y hondas raíces en el sustrato de dilatadas hibridaciones entre diversas comunidades culturales, son cancioneros urbanos que se desarrollan en la segunda mitad del XIX y que adquieren sus formas características en las dos primeras décadas del pasado siglo.

Los nuevos espacios de práctica musical (principalmente el café cantante en sus múltiples denominaciones locales y los teatrillos de variedades) y las modernas vías de difusión (con la invención del fonógrafo, luego el gramófono, la radio y el consiguiente nacimiento de una industria musical) fueron absolutamente decisivos en la eclosión de estos cancioneros de arrabal en los albores del siglo XX.

Porque aunque algunas corrientes de estudio (por razones que examinaremos inmediatamente) hayan puesto el acento en sus antiquísimos e inciertos orígenes, en lo que denominan “etapas herméticas”, no hay duda de que es la ciudad, sus arrabales, sus fábricas, sus callejones, el escenario en el que estos géneros fructifican. Por lo tanto su origen no es tan misterioso ni tan arcano.

Fraguados en los nuevos espacios de ocio, alumbrados por la luz de las pantallas del cinematógrafo y propalados por el gramófono y la radio, los cantos de arrabal aparecen como el testimonio sonoro de los parias de la modernidad.

Las fórmulas, tópicos y motivos de la canción tradicional sufren una transformación radical para servir a la nueva realidad. En apenas un cuarto de siglo, han aparecido el automóvil, el cine y el teléfono; se ha extendido el uso de la electricidad y se ha producido también la popularización del deporte, por poner sólo unos ejemplos. La canción sirve de crónica sonora de estos vertiginosos cambios. Mecnógrafas, chóferes y compadritos ocupan el lugar de las molineras, de los soldados y de los pastores; las canciones de trabajo se llenan de humo y de metal; y el sempiterno mal de amor se intenta apaciguar ahora con la cocaína o con el humo embriagador de los “egipcios”; los héroes anónimos de baladas y romances tienen ahora nombre y apellidos, los de las estrellas del deporte o del celuloide. La relación de estos cancioneros con el cine es estrecha desde sus orígenes y los propios intérpretes saltan del tablado a la pantalla como Carlos Gardel, Ercília Costa o Imperio Argentina.

El mundo *yira* de prisa y los fagonazos de la modernidad arrojan sombras en el arrabal. Porque aunque los cancioneros se hacen eco de las reivindicaciones sociales, del nuevo papel de las mujeres, de la fascinación por las innovaciones técnicas o culturales, en todos late el pesimismo de los desheredados, de los que empieza a vislumbrar que quizá el sueño del progreso no les pertenece. En el fado y en la copla, en el rebético y en el tango, hay una nostalgia por un mundo que se pierde sin respuesta y un doliente escepticismo ante el capitalismo y sus exigencias. Fernando Pessoa escribió en abril de 1929 en la revista *Noticias Ilustradas* que “el fado es la fatiga de un alma curtida, la mirada despechada de Portugal hacia ese Dios en que había creído y que también le ha abandonado. En el fado, los dioses vuelven, legítimos y lejanos”. Una mirada despechada, desahuciada como la que arroja la petenera *Quisiera yo renegar*, cantada por La Niña de los Peines, “criatura martirizada por la luna” tal como la definió Lorca desde Buenos Aires:

Quisiera yo renegar
 de este mundo por entero,
 volver de nuevo a habitar
 ¡madre de mi corazón!
 volver de nuevo a habitar,
 por ver si en un mundo nuevo
 por ver si en un mundo nuevo
 encontraba más verdad.

Habitualmente, cuando se señalan los poemarios de Federico García Lorca más cercanos al flamenco y por tanto al arrabal, se señalan *Poema del cante hondo* y *Romancero gitano*. En nuestra opinión es *Poeta en Nueva York* el gran poemario de arrabal –“he pasado toda la noche en los andamios de los arrabales” dice uno de sus versos–, de los cantos de los negros (y aquí vuelven a sonar las sincopadas melodías del *ragtime*), de las barriadas que contemplan la multiplicación de los edificios mientras los parias sobreviven a duras penas y en los que ya no hay esperanza en el imperio del dinero. En 1926 Enrique Santos Discépolo escribe en su tango *Qué vachaché*:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
 vender el alma,
 rifar el corazón,
 tirar la poca decencia que te queda...
 Plata, plata, plata y plata otra vez...
 Así es posible que morfés todos los días,
 tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos.
 El verdadero amor se ahogó en la sopa:
 la panza es reina y el dinero Dios.

Y tres años más tarde escribe García Lorca en *La aurora*:

A veces las monedas en enjambres furiosos
 taladran y devoran abandonados niños.
 Los primeros que salen comprenden con sus huesos
 que no habrá paraísos ni amores deshojados;

saben que van al cieno de números y leyes,
 a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
 La luz es sepultada por cadenas y ruidos
 en impúdico reto de ciencia sin raíces.
 Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
 como recién salidas de un naufragio de sangre.

Y aunque desde lugares absolutamente distintos, los versos de Lorca y Discépolo –quienes se conocieron personalmente durante una visita de este último a Madrid en 1935– muestran el desamparo de los desarraigados ante un horizonte sin mañana. Examinadas desde esta perspectiva, y al calor de las reflexiones de Zygmunt Bauman, en las letras de estos cancioneros encontramos jirones de la intrahistoria de los que se quedaron en los márgenes: versos de la emigración y del burdel, de los estragos de la droga y del trabajo esclavizante, de los amores oscuros y de los perseguidos por su idioma, religión o color de piel.

Paradójicamente, desde sus inciertos orígenes en los arrabales y pese a la marginación de sus intérpretes –por ejemplo, el general Metaxás prohibió el rebético en Grecia y Atatürk hizo lo mismo en Turquía– estos cancioneros llegaron a convertirse en los géneros nacionales de sus respectivos países, elevados a emblemas culturales por regímenes aparentemente incompatibles con su naturaleza. Las dictaduras de Salazar en Portugal y de Franco en España se apropiaron sin pudor del fado y de la copla respectivamente; aun cuando muchos de sus creadores sufrieron el exilio y la censura. Así el Estado Nuevo de Salazar enarbó un género que tuvo en una meretriz, la legendaria fadista María Severa, una de sus primeras intérpretes. Arrebatada por la tuberculosis en 1846 cuando apenas tenía veinte años, sedujo a las élites intelectuales lusitanas en las tabernas en las que interpretaba fados entre cliente y cliente. En España, Miguel de Molina, uno de los mejores intérpretes de copla, inició su carrera en el lupanar de Pepa La Limpia; al igual que Severa, Miguel de Molina se codeó con los artistas e intelectuales de la época como Manuel de Falla o Federico García Lorca; el franquismo lo persiguió por sus ideas republicanas y por su condición homosexual y tuvo que exiliarse en Buenos Aires.

Transcurridos estos años oscuros, ciertos sectores de la izquierda menospreciaron el fado, el tango, el rebético y la copla, ignorando que estos cancioneros fueron desvirtuados y no generados por los fascismos y por los regímenes populistas. Contradictoriamente Manuel Vázquez Montalbán intitula su gran antología sobre la copla *Cancionero general del franquismo* aunque el autor insista una y otra vez en señalar que la copla es anterior al franquismo y reivindique su altura artística desde una mirada desprejuiciada. Los recelos de Borges ante el tango-canción y su defensa del tango criollo o primitivo tienen que ver con el uso del peronismo del primero. En el caso del flamenco y del imaginario de la copla andaluza es suficiente contrastar la situación de los gitanos con el lugar fundamental que estos ocuparon en las políticas de representación “de lo español” frente a lo foráneo en general y lo francés en concreto ya desde el XIX, como ha estudiado con detenimiento Gerhard Steingress.

En el otro extremo del Mediterráneo, los grandes intérpretes del rebético fueron los refugiados greco-otomanos que llegaron a Grecia desde Asia Menor tras la Catástrofe de Esmirna de 1922 y el posterior intercambio de poblaciones acordado con Turquía en 1923. Estigmatizados por ser portadores de una cultura híbrida en la que convivía lo griego, lo turco, lo judío, lo levantino, lo armenio, en fin, portadores de una cultura otomana, sufrieron la exclusión y la censura. Hoy en día el rebético es considerado uno de los grandes géneros nacionales de Grecia. En Estados Unidos, la música negra empezó a ser escuchada por los blancos que acudían a aplaudir los vodeviles o a los *minstrels* en los que se hacía burla del negro al ritmo de *ragtime* en las descaradas *coon songs*. Pese a la primera intención burlesca, la música de los afroamericanos fue adquiriendo una importancia fundamental en el imaginario popular estadounidense hasta llegar a alumbrar formas como el blues y del jazz, aplaudidas ya sin la mediación apaciguadora de la máscara.

Estos primeros ejemplos ilustran las contradicciones de la consideración oficial de los cancioneros de arrabal: secuestrados por cierta idea romántica en primer lugar y por el nacionalismo luego, y con-

vertidos hoy en día en algunos casos en reclamo turístico. Afortunadamente en las últimas décadas se ha venido produciendo una reconsideración de estas manifestaciones desde la musicología, la filología, la historia y la sociología.

Lejos de fáciles mistificaciones o de las sucesivas manipulaciones políticas, los cancioneros de arrabal emergen como un *corpus* imprescindible para entender no sólo el tránsito entre la música tradicional y la popular en el cambio de siglo sino también para arrojar luz sobre los procesos de hibridación transcultural que trajeron consigo las grandes migraciones de principios del siglo XX y también la difícil convivencia entre minorías lingüísticas, religiosas y raciales en la aparición y desarrollo de los Estados modernos.

De nombres y orígenes

...donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito

FEDERICO GARCÍA LORCA

El interés tardío de las diferentes disciplinas científicas –fundamentalmente la Filología, las Ciencias Sociales y la Etnomusicología– por estos géneros musicales, marginados habitualmente en las investigaciones y ligados sin más a las subculturas, permitió el florecimiento de las más variopintas escuelas y teorías que se dedicaron a tratar de establecer los orígenes de estas manifestaciones, apoyadas en la especulación, en la divagación o en la mera afición y con una peligrosa tendencia esencialista que querían convertir al rebético, al tango, a la copla o al fado en la manifestación íntima de un determinado pueblo o, en los casos más exacerbados “del alma”, como el griego, de la raza.

Desde luego no fue en absoluto inocente esta denodada búsqueda por asegurar una determinada procedencia o las raíces nacionales de cancioneros nítidamente híbridos. En todos los casos, estos intentos obedecen a procesos de construcción de una identidad nacional o colectiva uniforme que inexorablemente devinieron en procesos de exclusión o aculturación del Otro, del diferente, de la minoría. Por ejemplo, el rebético griego debía hundir sus raíces últimas ya no en

los cantos bizantinos sino en los modos de la Grecia clásica para testimoniar la presunta continuidad cultural de la raza griega a lo largo de los siglos. De ahí la urgencia de una “nacionalización” del rebético en los años 30 del pasado siglo con la purga de todos los elementos foráneos: desde determinadas formas musicales como el *amanés*, a los instrumentos considerados orientales y, por supuesto, a los turquismos en las letras.

Uno de los grandes estudiosos del tango, Horacio Salas, considera “patético” negar la argentinidad del tango para inmediatamente definir la argentinidad como una identidad híbrida. Para algunos estudiosos, pareciera que cualquier consideración sobre los orígenes del tango fuera también una consideración sobre la identidad argentina. De ahí que la polémica por el lugar de nacimiento de la milonga o del propio Gardel sea, inevitablemente, una polémica sobre la identidad y alteridad en países con una tradición de autorepresentación frágil y reciente. La cuestión de la etimología es, por tanto, la cuestión sobre los orígenes. No vamos a afrontar la utópica tarea de enumerar aquí la miríada de teorías que estos cancioneros han generado pero sí señalaremos las más importantes.

El fado

En el caso del fado, la copla y el *ragtime* las diatribas sobre sus orígenes y étimos no han sido tan enconadas aunque sí dispares. El término “fado” proviene del latín *fatum* “destino”. Sobre las tradiciones musicales que coadyuvaron en su aparición se han señalado las siguientes: dentro de las peninsulares las *cantigas* y los cantos luctuosos de los musulmanes que permanecieron tras la conquista cristiana en el barrio de Mouraria en Lisboa; y en las afroamericanas el sensual *lundum* –llevado y traído por los esclavos de Portugal a Brasil y que se bailaba en los salones de los colonos– y las *modinhas*, la peculiar interpretación de la lírica popular portuguesa por las élites gobernantes en el Brasil colonial y que, ya impregnada de los ritmos autóctonos y africanos, alcanzó cierta popularidad en el siglo XVIII. Dentro de las corrientes que abogan por el origen ultramarino, brasileño, del fado –defendida por musicólogos como el también escri-

tor Mario de Andrade, en nuestra opinión más impregnada de nacionalismo que de certezas— pueden desgajarse aquellas que abogan por su origen marítimo. Tal es el caso de Joao Pinto de Carvalho, uno de los primeros cronistas del fado, quien, sin embargo, insiste luego en el carácter urbano y marginal del género.

Porque lo cierto es que el fado surge en los arrabales de Alfama, Castelo, Mouraria, Madragoa, Bairro Alto. Su primer escenario fueron las “casas de fado”, antros de mala reputación ligados a la prostitución. Allí, tal como describe Carvalho, los fadistas cantaban “con entonación febril y ojos húmedos, con la colilla del cigarro soldada al labio inferior, los *fadinhos* dulcemente articulados sobre un ritmo en los que brincan fantasías de espasmos, las pornografías de las tascas donde el alcohol llamea [...] y la indecencia se envuelve con palabras dulces y con suspiros ahogados”. Su público inicial estaba formado por marineros, artesanos, rateros, viajeros y vividores. A esos grupos pertenecieron también los primeros fadistas, que se distinguían (al igual que los compraditos del tango o los *mangues* “chulos” del rebético) por su característica indumentaria en la que no podían faltar la navaja y el sombrero.

Pronto el fado desbordó los límites del arrabal y los mismos curiosos de la nobleza o la bohemia que se habían acercado a las casas de fado para escucharlo y gozar de los placeres de la bohemia fueron los encargados de llevarlo a los salones de la aristocracia. Tal fue el caso de Francisco de Paula Portugal e Castro, el Conde de Vimioso, amante de la ya mencionada María Severa. El Conde de Vimioso contribuyó decisivamente a que cierta aristocracia bohemia se interesase por el género. En la segunda década del pasado siglo, la consideración social del fado y de sus intérpretes era ya bien distinta y el fado no profesional o *fado vadio* fue dejando paso al fado como espectáculo y a su conversión en el género nacional portugués que es hoy en día.

Por último debemos mencionar también el fado de Coimbra, ligado a las agrupaciones estudiantiles de la Universidad de Coimbra. Al igual que las *estudiantines* greco-otomanas, cuya aportación al rebético

ha sido muy poco estudiada, este tipo de fado es interpretado sólo por hombres, ataviados con la capa y la *batina* negras.

El ragtime

Pocas dudas existen también sobre la procedencia del término *ragtime* y los orígenes de este género musical estadounidense que toma su nombre del «tiempo rasgado» (*ragged time*) o sincopado, unas de sus principales características. En el último tercio del siglo XIX se popularizaron las peculiares versiones que las bandas de afroamericanos hicieron de las marchas marciales de moda, muchas de ellas compuestas por el polifacético John Philip Sousa. Al lado del *ragtime* se sitúan múltiples estilos afines como el *slow drag*, el *two-step*, el *ragtime Waltz*, *classic rag* o el que se ha señalado como su predecesor inmediato, el *cakewalk*. No es aventurado afirmar que el *ragtime* es la evolución de las melodías de este baile surgido en las plantaciones del sur de Estados Unidos. De hecho, en las primeras partituras publicadas y en los discos de pizarra se observa cierto uso indiscriminado de algunos de estos nombres. El *fox-trot* sería una de sus últimas evoluciones.

Aunque pronto alcanzó una gran difusión, el *ragtime* surge principalmente en dos ciudades del estado Missouri: Sedalia, en la que se desarrolla la carrera de Scott Joplin, y San Luis, en la que se encontraba el salón musical regentado por Tom Turpin. Otra ciudad fundamental es la historia del género fue Nueva Orleans. Allí se formaron orquestinas que tocaban estas piezas por las callejuelas del barrio rojo, Storyville, y también en las comitivas de los funerales. En Nueva Orleans trabajaron Tony Jackson y Jelly Roll Morton. Este último ejemplifica la deuda del jazz para con el *ragtime*. También hubo una importante escuela en Harlem, con un estilo pianístico vigoroso que recibió el nombre de *stride* y que contó con autores como James Jonson, Clifford Jackson, Fats Waller o el primer Duke Ellington, autor de la conocida *Soda fountain rag* de 1918.

Parece ser que fue en 1897 cuando el término se usó por primera vez en las piezas *Harlem Rag* de Tom Turpin (el primero publicado por

un negro) y *The Mississippi Rag* de William Krell. Dos años más tarde, Scott Joplin compuso *Maple Leaf Rag*, el *ragtime* más exitoso de la época y del que se despacharon más de un millón de ejemplares de la partitura. Su popularidad sólo fue ensombrecida por la de otro *rag* del mismo compositor: *The Entertainer*, pieza que provocó un resurgimiento del género en 1973 cuando se hizo mundialmente famosa como parte de la banda sonora de la película *El golpe*.

Al igual que el resto de cancioneros de arrabal fue tildado de prostibulario en sus inicios. De hecho muchos de sus compositores dieron los primeros pasos de su carrera tocando en lupanares, como el ya citado Roll Morton.

El piano es el instrumento emblema del *ragtime* aunque existen piezas compuestas para otros instrumentos como la guitarra o el banjo. Otra vía de difusión de estas piezas fueron los rollos de papel perforado para las pianolas.

Es importante señalar el impacto que tuvo este género entre los compositores de música clásica. Por citar algunos ejemplos, ya en 1908 Claude Debussy compuso la pieza *Golliwog's Cake Walk*. Diez años más tarde Stravinsky escribe su *Ragtime para once instrumentos* y un año después *Piano-rag Music*.

En la segunda década del siglo XX, el *ragtime* fue desdibujándose ante el empuje del jazz, al que nutrió generosamente. Antes se produjeron algunos intentos de renovación. Así el “nuevo *ragtime*” o *novelty rag* cuya figura más destacada fue Zez Confrey o el *Piedmont blues*, en el que artistas como Etta Baker o el reverendo Gary Davis llevaron a las guitarras con la técnica *fingerpicking* las sincopadas melodías del *ragtime*.

La copla

La copla surge en la segunda década del pasado siglo como continuadora natural de la antigua tonadilla y del moderno cuplé, aunque sin la procacidad bohemia y el atrevimiento sicalíptico de este último. Del latín *copūla*, “unión”, “enlace”, la copla sigue con la tradición de



La cupletista Consuelo Vello, La Fornarina. Muchas de las canciones de estas intérpretes pueden ser consideradas ya como coplas.

contar una historia con planteamiento, nudo y desenlace. Éste es uno de sus rasgos característicos y la singulariza frente a otras formas de canción popular.

Aunque muchos estudios sitúen sus orígenes en los años 30, ya desde principios del pasado siglo encontramos numerosas composiciones que pueden ser denominadas coplas. Citamos el ejemplo de *Suspiros de España*, compuesta en 1902 por el maestro Álvarez Alonso. Resulta muy difícil en ocasiones deslindar lo que es cuplé y lo que es copla, y en las voces de La Fornarina, Carmen Flores, La Argentina o Raquel Meller podemos escuchar algunas de las muestras más antiguas de este género. Álvaro Retana, uno de los grandes autores del cuplé, es el letrista de *Don Triquitraque*, estrenada durante la Segunda República por Miguel de Molina. También resulta inútil tratar de establecer una frontera clara con algunos palos del flamenco, como el tango o el garrotín. Las creaciones de Manolo Caracol o Rafael Farina se mueven en la frontera de los dos géneros.

Denostada durante décadas por la manipulación a la que la sometió la maquinaria propagandística del franquismo —empezando por denominarla como “canción española” o “canción andaluza”—, la copla se nos presenta hoy en día como una de las grandes manifestaciones de la canción popular del siglo XX: encrucijada de tradiciones y de estilos, supo beber del cuplé, de la zarzuela, del flamenco, de la generación del 27 (es de sobra conocida la historia de la gestación de *Ojos verdes* al calor del *Romance sonámbulo* con Federico García Lorca, Rafael de León y Miguel de Molina sentados en una mesa del Café Oriente de Barcelona en 1931) y más tarde del jazz, del bolero o del pop; sus letras transitaban sin pudor por los callejones oscuros del alma en tiempos de una moral única. Las dos grandes tríadas de compositores de la copla —Quiroga, León y Valverde; Ochaíta, Valerio y Solano— nos dejaron piezas que hablan de los encarcelados, de los amores prohibidos, de las prostitutas, de los desheredados.

Sólo una mirada muy prejuiciada podría desmerecer la copla frente al tango o al fado. Canciones que se escuchaban en los patios de vecindad de una España hambrienta y derruida, en los gramófonos y

transistores de los exiliados; canciones que contaban historias a una generación con el futuro usurpado. Y, de repente, el eco de una lejana *quarta* de un fado del siglo XIX atribuido a María Severa:

*Tenho vida amargurada:
Ai que destino infeliz!
Mas se sou tão desgraçada,
não fui eu que assim o quis!...*

[Es mi vida una amargura,
¡ay qué destino infeliz!,
mas si soy tan desgraciada
no fui yo quien lo quiso así.]

resuena en una estrofa de *El día que nació yo*, copla de Quintero, Guillén y Mostazo:

El día que nació yo,
¿qué planeta reinaría?
Por dondequiera que voy
qué mala estrella me guía.

El rebético

Aunque asociado habitualmente a los bajos fondos y considerado como un género netamente griego, el rebético es, en realidad, parte fundamental de un cancionero plurilingüe e híbrido nacido en las grandes urbes otomanas en el ocaso del Imperio. La presencia cada vez más intensa de las potencias extranjeras en la realidad otomana y las corrientes renovadoras internas habían obligado al Imperio a aceptar los aires modernizadores que llegaban de Occidente. Tras siglos de frágil e intermitente convivencia, las formas de ocio ligadas a la modernidad multiplicaron las ocasiones de encuentro entre las distintas confesiones religiosas o *millets* que integraban el Imperio.

En los distintos cafés cantantes empieza a fraguarse este nuevo tipo de canción popular urbana. La necesidad de contentar a un público

formado por griegos, judíos, armenios, turcos y levantinos explica la variedad y riqueza de este cancionero. Las tradiciones locales del Mediterráneo oriental conviven con los ritmos en boga en esos momentos, como el tango, la habanera o el charlestón; las *estudiantines* (gr. εστουντιαδίνες) coquetean con la canción ligera francesa, para regresar siempre a los ritmos orientales.

En los catálogos de grabaciones realizadas en Esmirna podemos encontrar a griegos cantando piezas en judeo-español o francés, judíos cantando en turco o hebreo, etc. Algunas de las formas musicales otomanas más habituales en el café cantante son: los *kantolar*, canciones populares de ritmo rápido y letras sencillas; el *gazel*, improvisación vocal apoyada en una determinada progresión melódica o *makam* (gr. pl. μακάμια) o el *amanés* (gr. αμανές, pl. αμανέδες), que tuvo especial aceptación entre los griegos. Todas, como decimos, van amalgamándose en un nuevo género plurilingüe y heterogéneo.

Sin embargo, este cosmopolitismo parcial y fugaz es el canto de cisne del Imperio, que se desintegra tras la Primera Guerra Mundial, culminando así la cruenta transformación a los actuales Estado-nación. En septiembre de 1922, en el final de la guerra que enfrenta a Grecia y Turquía desde 1919, un pavoroso incendio destruye la ciudad de Esmirna en la costa oriental de Asia Menor. Miles de refugiados griegos y armenios intentan escapar de las llamas en el puerto. El sueño de una identidad híbrida se consume en las cenizas de la ciudad conocida hasta entonces como la “París del Egeo”.

El intercambio de poblaciones acordado un año después por Grecia y Turquía en Lausana consagraba la homogeneización étnica de los dos países. Más de un millón y medio de desplazados iniciaban el duro proceso de integración en territorios con los que, en el mejor de los casos, sólo compartían religión y lengua. El cancionero otomano, testimonio de la ya periclitada convivencia, se ve sometido al ostracismo en los nuevos países que reniegan de sus tradiciones culturales comunes.



El café Asia Menor en un arrabal de refugiados griegos tras la catástrofe de 1922 y el intercambio de poblaciones. Es entonces cuando la música de los griegos otomanos entra en contacto con las tradiciones musicales de las subculturas autóctonas configurando el rebético. Archivo Papayoanu.

La exclusión social y la miseria que sufren muchos de los refugiados greco-otomanos –precisamente por ser portadores de otra identidad griega– hacen que su repertorio conviva con expresiones autóctonas de los bajos fondos. En los arrabales de Atenas o Salónica, la música popular otomana, cuyo escenario principal había sido hasta entonces el café cantante (*café amán* en su versión oriental) es interpretada ahora en los fumadores de hachís (gr. pl. τεκέδες). Las músicas de los griegos otomanos convive con las de los griegos locales resucitando una vieja controversia, la cuestión musical o *musicó sítima*: ¿qué tradición musical es la propia: la oriental o la occidental? La pregunta, obviamente, refleja las tensiones identitarias del país.

Y aunque la crítica griega se haya esforzado en señalar la *grecidad* del rebético un mero repaso a la procedencia de sus artífices nos señala sin lugar a dudas el origen otomano del género: junto a los griegos ortodoxos –fundamentalmente de Constantinopla o Esmirna– encontramos armenios como Agapios Tumbulis y Marcos Melcón; judías sefardíes como Rosa Eskenasi o Stela Jaskil; macedonios





El legendario Cuarteto del Pireo. De izquierda a derecha Stratos Padiundsís, Marcos Vambacaris, Yorgos Batis y Anestis Deliás. Estos dos últimos de origen minorasiático. Esta nueva forma de orquesta, la censura de Metaxás y la ocupación alemana de Grecia marcaron el ocaso del cancionero greco-otomano ahora conocido como rebético. Archivo Papayouanu.

bulgarófonos como Dimitris Semsis; y católicos levantinos como Leopold Gadh, Giuseppe Montanari, o el propio Marcos Vambacaris, quien es considerado uno de los padres del rebético.

Desde 1922 hasta 1936 la música popular urbana de los griegos otomanos vive en la penuria de los arrabales uno de sus momentos más luminosos antes de desvanecerse por siempre. Allí cierto *continuum otomano* y el desarrollo meteórico de la industria discográfica permitieron la ilusión de arraigo de formas musicales que se extinguieron gradualmente tanto por las medidas nacionalistas y homogeneizadoras de los gobiernos griego y turco, como por la desaparición física de sus creadores, sin tiempo para crear escuela.

Efectivamente, y aun en condiciones de marginación y pobreza, los compositores e intérpretes minorasiáticos protagonizan la vida musical de los años veinte. Las melodías otomanas resucitan en las barriadas del Pireo o Salónica con nuevo brío. En algunas composiciones podemos encontrar aún versos en turco, ladino o árabe, aunque ya sólo excepcionalmente. En las barriadas de refugiados como Cokiniá emerge un cancionero excepcional que, hasta el momento, no es tan conocido en el resto de Europa como el flamenco o el fado. Sus letras lloran las patrias perdidas en Asia Menor o recogen el consumo de hachís ligado a ciertas prácticas de misticismo popular. Pero también describen el día a día en el arrabal: hay un gran número de canciones dedicadas a los carniceros, a los amores con las refugiadas, etc.

Desde 1932 se observa la paulatina desaparición de los modos de la “escuela minorasiática” a favor de las composiciones de la denominada “escuela del Pireo”, que tiene al *busuki* y a la guitarra como instrumentación principal.

Es entonces cuando un término hasta el momento prácticamente desconocido empieza a ser utilizado para describir estas canciones de los bajos fondos y las barriadas. La primera evidencia del empleo del término *rebético* –que proviene de ρεμπέτης, término de origen oscuro y

discutido y que designa al hombre de los bajos fondos o vivir licencioso— la tenemos en las etiquetas de dos pizarras monofaciales grabadas en 1910 y 1912. Lo que tienen en común ambas canciones son los versos de contenido amoroso, la forma musical de aire occidental y el lugar de impresión, Constantinopla, lo que refuta la hipótesis del origen en territorio griego del término aplicado a la canción.

Como afirma Pennanen, el término *rebético* fue el nombre genérico e infrecuente añadido a las etiquetas de los discos de cualquier canción mundana con versos de contenido amoroso, que no fueran bailables, aunque existan algunas excepciones a esta regla. Es a finales de 1932 cuando las casas discográficas en Grecia recuperan el término para sus etiquetas y catálogos, evitando así emplear otros más comprometidos. Sintomáticamente, la crítica griega ha denominado como clásico a este último período de la canción popular otomana.

La helenización de la música es uno de los “objetivos culturales” de la dictadura de Metaxás, que en 1936 prohíbe la difusión y grabación en Grecia de “cantos orientales”. La decisión, paradójicamente, está inspirada en una ley kemalista promulgada dos años antes que buscaba la europeización de la música turca. El *amanés* es prohibido y la orquestación típica de la escuela de Asia Menor (el *uti*, el *canonaki*, el *sanduri*, el violín, etc.) es desterrada. Las voces masculinas se imponen también a las femeninas.

En los últimas décadas, la reedición digital de muchas pizarras nos ha permitido conocer la riqueza formal y temática del rebético, que trasciende el cliché del cancionero de los bajos fondos; el rebético es la herencia doliente de una cultura a la deriva, el testimonio sonoro de los griegos otomanos quienes en los arrabales de Grecia, por la marginación y la exclusión que sufrieron, vieron aumentado el dolor por la patria perdida.

Curiosamente, en Estados Unidos, y en concreto en Nueva York, los otrora súbditos otomanos (griegos, armenios, judíos, etc.) se reúnen de nuevo en los *café amán* que allí se abren. Allí en 1950, el ya citado



La cantante de rebético Rosa Eskenasi (1885-1982) en dos de las formaciones más celebradas de este cancionero urbano. En la imagen superior, junto al macedonio Dimitris Semsis (violín) y el armenio Agapios Tumbulus (uti).

cantante armenio Markos Melcón graba esta composición del griego esmirniota Vanguelis Papásoglu, ribeteada de interjecciones en turco y árabe. Como si en el destierro, fuera de los dictados nacionalistas, la melancolía fuera una patria común:

Yo soy un pequeño derviche, y lo digo,
 al que echaron de Esmirna y sólo puede llorar.
 Por eso me he dado a la bebida
 y fumo hachís en el *café amán*, ay, ay de mí.
 Cuando toco el *uti* me entristezco
 me acuerdo de mi patria y me deshago
 Refugiado me llaman en Atenas,
 porque sé divertirme y sé tocar,
 porque canto y lloro,
 y les cuento mi dolor,
 que me echaron de Esmirna, pobre de mí.

El tango

Quizá haya sido Enrique Santos Discépolo, uno de los grandes creadores del tango, quien entregó una definición más precisa e irrefutable del género: es un pensamiento triste que se baila. Surgido en los arrabales “con los toldos de estrellas” del Plata, en los *pirigundines* (tugurios) frecuentados por estibadores, cantinfleros y albañiles, por ese enjambre de buscavidas llegados desde cualquier punto del mundo y que buscan el calor fugaz de una *china* o *Margott*; el tango se forjó en la garganta de un Babel desesperado que, junto a los gauchos y los criollos, alumbró una identidad tan marcada y movediza como la argentina.

Al igual que hemos visto con el rebético, la génesis controvertida del tango queda reflejada en las dispares etimologías propuestas para esta voz, que ya en 1899 queda definida por el Diccionario de la Real Academia como “fiesta y baile de los negros o de gente del pueblo de América”. Como decimos las etimologías son variadas: desde la latina (de *tangere*, “tocar”, descartada en la actualidad) hasta las que suscitan mayor consenso y que apuntan a que se trata de una voz ono-



Pindunguines, burdeles, cafetines y conventillos (patios de vecindad, como el de la imagen) fueron los primeros espacios del tango en el arrabal.

matopéyica que empezó a emplearse para referirse a los lugares en los que los negros se reunían para bailar.

En el arrabal, lugar de encuentro entre lo rural y lo urbano, la payada (forma tradicional de improvisación) se torna milonga y ésta señorea en los bailes y reuniones hasta convertirse ella en sinónimo de reunión con baile incluido y al lugar en el que se baila. Se transforma en baile de pareja enlazada (de dos hombres) y toma descarada muchos pasos de las danzas de los negros. Allí, en los espacios estrechos, asoman algunas de las figuras del tango, ya bailado por hombre y mujer: el “molinete”, el “ocho”, etc.

Confundido en sus primeros pasos con las milongas, los candombes, los tangos andaluces y las habaneras, el tango orillero va adquiriendo en los últimos compases del siglo XIX sus formas definitivas. Lo hace bajo los techos de cafetines y boliches. Allí tocan musicantes criollos o extranjeros, lejos de lo que hoy entendemos como músicos

profesionales. Uno de los primeros grupos de tango estuvo formado por los afroargentinos Casimiro Alcorta “El Negro” y Sinforoso “El Mulato”, que tocaban el violín y el clarinete respectivamente. No es aventurado suponer que se harían acompañar de algún guitarrista que marcara el ritmo.

Su parroquia es aquella peonada del descontento, con la hombría siempre en guardia porque ellos mismos la cuestionan: compadres y compadrones, cuarteadores y proxenetas, que hacen ya gala de la amargura cínica tan propia del género. Como veremos posteriormente, emerge una mitología del arrabal que liga a este malevaje con los gauchos y lo enfrenta al tango-canción o tango sentimental, italianizado y débil –del que *Mi noche triste* de Contursi sería un primer ejemplo y que Gardel haría universal– según sus críticos, entre los que se encuentra el Borges de los años 20. Sin duda, la entronización del tango durante el peronismo y cierta histeria de los seguidores de las diferentes orquestas y cantantes influyeron en el juicio del autor.

Sin embargo, un rápido repaso a los nombres de la Vieja Guardia (la generación que fraguó el tango) hace muy difícil sostener esta diferencia entre el tango criollo y el supuestamente desvirtuado e italianizado: Santos Discépolo, Vicente Greco o Francisco Canaro, etc. A todos ellos hay que imaginarlos confundidos y formando parte del malevaje y la “chinería” de ese primer tango. Como en el rebético, todo intento de otorgar la paternidad del género a un solo lenguaje o país resulta un quimérico ejercicio del nacionalismo. También los tangos andaluces (resultado de un proceso de hibridación parecido) circularon por los teatros de Buenos Aires en la voz de tonadilleras y cupletistas desde mediados del siglo XIX dejando su huella en el naciente tango argentino. Era habitual que sobre las melodías de tangos andaluces se ajustasen letras que hablasen de la realidad del arrabal porteño. Así *El queco*, uno de los primeros tangos que tuvo gran difusión y que tenía un marcado aire andaluz. Cantado por las tropas porteñas del general Mitre, la letra cantaba el trato con las “chinas”, prostitutas de origen indígena o africano. En España, Antonio Cha-

cón incluye *El queco* como remate en una grabación de 1913 llamada *Milonga argentina*. Las vidalitas, las “chinas” y las milongas se hacen habituales del paisaje flamenco.

Italiano, indígena, africano, español, uruguayo, argentino, del Plata en fin, el tango encontró su instrumento característico, el bandoneón, recién inaugurado el siglo XX en la valija de algún emigrante alemán. En muy poco tiempo el aerófano portátil desplazó a la flauta y le dio al tango el aire quejumbroso y cadencioso que nunca ya perdería. El bandoneón no es sólo el instrumento del tango, es el propio tango, el alma del que canta el desarraigo y la infancia perdida. Como sentenció Homero Manzi en *¡Che bandoneón!* “tu canto es el amor que se nos dio / y el cielo que soñamos una vez / y el fraternal amigo que se hundió / cinchado en la tormenta de un querer.” o como reza este tango de Contursi que Agustín Irusta grabó en 1928:

Bandoneón
 porque ves que estoy triste y cantar ya no puedo,
 vos sabés
 que yo llevo en el alma
 marcao un dolor.
 Te llevé para mi pieza
 te acuné en mi pecho frío...
 Yo también abandonado
 me encontraba en el bulín...
 Has querido consolarme
 con tu voz enronquecida
 y tus notas doloridas
 aumentó mi berretín.

Los tangos de la era de la Vieja Guardia –que va desde 1895 hasta 1917 aproximadamente y en cuya nómina hay que destacar los nombres de Ángel Villoldo, Domingo Santa Cruz, Rosendo Mendizábal, Ernesto Ponzio, Eduardo Arolas o los ya citados Francisco Canaro o Vicente Greco– son habitualmente instrumentales y cuando llevan letra, ésta suele ser de contenido picaresco u obsceno, señalando su origen pros-

tibulario. Se ocupaban también de la subcultura de los guapos y compadritos, tal como veremos en el siguiente epígrafe. En sus versos, en absoluto tan elaborados como los de la edad dorada, se hace ya presente la huella del argot, del lunfardo, quizá más tímido pero menos elaborado, tal como sostiene Borges en *El tamaño de mi esperanza* escrito en 1926: “una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquéllos fueron la voz genuina del compadrito”.

Pese a las reticencias y anatemas de los más timoratos, que alertan sobre la lascivia del baile invasor, el tango cosecha un fulgurante éxito en Europa en los albores de la Primera Guerra Mundial, desde los salones de baile de Francia o España hasta en los cafés cantantes de Estambul en los que se interpretaban, en turco y con acompañamiento de laúd arábigo, los *tangolar*. En nuestro país se componen entonces algunos de los tangos más afamados como *Fumando espero* o el *Tango de la cocaína* del catalán Joan Viladomat. El cuplé y la copla también abrazan la imbatible moda y las revistas y zarzuelas se llenan de números de tango. Ya desde principios del siglo podemos encontrar ejemplos de su presencia como la revista de 1904 *El sueño del tango* de Abellán y Cadenas. En 1923 Gardel visita por primera vez el país. Los amantes de las variedades en España “chamuyan” arrabalero. En 1930 Luisita Esteso cantaba en el Teatro Circo del Barrio Chino de Barcelona el tango “Barrio chino” estableciendo una inmediata identificación entre los bajos fondos de la capital catalana con los arrabales porteños:

Flor maleva del suburbio de la gran ciudad condal,
 enfermiza, sin aroma, sin belleza y sin color
 es el triste Barrio Chino, donde acuden por su mal
 los vencidos de la vida y los naufragos de amor.

El éxito del tango en París terminó por obligar a la sociedad bienpensante de Buenos Aires a aceptar el tango aunque lo hubieran calificado anteriormente como “reptil de lupanar”, tal como recoge

Horacio Salas en *El tango*, o lo hubieran visto como una expresión prostibularia y baja. Así adoptado por los europeos, la burguesía de Buenos Aires se ve obligada a abrir las puertas al inesperado bastardo nacido de los amores ilícitos del inmigrante y del orillero. Pero no sólo la clase más conservadora fue implacable con el tango. La izquierda también contempló con malos ojos un género que consideraban enajenante y afeminado, exactamente los mismos términos despectivos con que la izquierda griega despachaba al rebético en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo.

El tango sale del arrabal y se instala en los salones, en los cabarets. Se hace acompañar por grandes orquestas. El lunfardo, ahora mucho más presente, no deja de ser un juego, un artefacto literario que homenajea el arrabal que ya desaparece y que construye una identidad literaria, mítica, lejos de la verdadera habla de germanía.

Aparecen los grandes compositores y cantantes que consagrarían el género, la Nueva Guardia. El listado, sin duda, deja grandes ausencias: Pascual Contursi, Enrique Santos Discépolo, Aníbal Troilo, Enrique Cadícamo, Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, Celedonio Flores, Homero Manzi, Hugo Del Carril, Osvaldo Pugliese, Edmundo Rivero hasta llegar a Astor Piazzolla. Pero también ellas: Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Ada Falcón, Tita Merello, etc.

Espacios y temas principales de los cancioneros de arrabal

El arrabal no es sólo un espacio físico: es una condición, una línea imaginaria que, como el *pomerium* romano, separa lo que es centro y periferia, norma y margen, pasado y futuro. La ciudad es la promesa de un mañana mejor y los hombres y mujeres se amontonan en sus márgenes desordenados. Algunos han llegado atraídos por las fábricas, otros huyendo de la guerra, en barco hasta los grandes puertos, en carromatos desde las aldeas. Pero sobre todo el mar que arrastra almas hasta las orillas de la ciudad, “apiladas en cubiertas de barcos inservibles” y “consumidas por los discos de gramófono” como rezan los versos de Seferis o como canta el tango de Cadícamo *Niebla del riachuelo* de 1937: “sombras que se alargan en la noche del

dolor / náufragos del mundo que han perdido el corazón”. Los cancioneros de arrabal surgen en el margen, en las orillas, son fluviales y portuarios. Como ya indicamos anteriormente, William Henry Krell tituló en 1897 *Mississippi Rag* una de las primeras composiciones que se han conservado de este género. La copla (*Tatuaje, La Lirio*) y el tango (*El barco, María*) pero especialmente el rebético y el fado, cuyos poetas cantan al mar una y otra vez. Así en *Barco Negro*, que interpretó Amália Rodrigues:

*Vi depois numa rocha uma cruz
e o teu barco negro dançava na luz...
Vi teu braço acenando entre as velas já soltas...
Dizem as velhas da praia que não voltas.*

[Vi después en una roca una cruz
y tu barco negro danzaba en la luz.
Vi tu brazo agitándose entre las velas ya sueltas.
Que no volverás decían en la playa las viejas.]

Los recién llegados al arrabal portan lenguas y tradiciones diversas en las desvencijadas valijas y son en su mayoría hombres. Como hemos visto, los burdeles son uno de los espacios principales en los que se gestan estos cancioneros. Allí las mujeres cantaban acompañadas de pequeñas orquestas. María Severa, Rosa Eskenasi o La Fornarina, por poner sólo unos ejemplos, iniciaron su carrera en la penumbra de los prostíbulos y en los abrazos fugaces. En Esmirna o Salónica, el *café amán* contaba con algunas discretas habitaciones en la parte de atrás. También las chicas de los teatrillos de variedades, las primeras que cantaron la copla, alternaban con los clientes en el *foyer*. Cafishios de Buenos Aires, *dabayides* griegos, los chulos de Cádiz o Madrid, el burdel es también un negocio para los guapos del lugar. Lógicamente muchas composiciones reflejan los orígenes prostibularios de estos cancioneros de arrabal. Tangos como *Concha sucia, Dame la lata, Déjalo morir adentro* y tantos otros que no se han conservado ya que la industria discográfica no los recogió. En el caso del rebético, se ha conservado milagrosamente una pizarra grabada en 1908 y que lleva

por título *Canto de burdel*. La letra es directamente pornográfica. El gran interés de la pieza es que las interjecciones del cantante nos permiten intuir cuál era el ambiente en esos locales y la interacción de los músicos con las chicas. Por supuesto también la copla se hace eco del burdel y de la casa de mancebía. Desde *La bien pagá*, *La lirio* a *Yo soy ésa* pero, ante todo *Ojos verdes*, cuyo verso inicial “Apoyá en el quicio de la mancebía” fue censurado durante el franquismo.

El arrabal se sitúa a medio camino entre la ciudad y la nada, entre la ley ciudadana y la ley del grupo o del clan. No se trata tan sólo de un vacío de poder sino de la pervivencia de otro tipo de leyes, no escritas. No es de extrañar entonces que los cancioneros recojan la transformación de estos fenómenos propios de sociedades rurales –bandidaje, señores feudales, etc. – en otros ya netamente urbanos. La consideración de la virilidad como un título –y que, por tanto, puede ser cuestionada e incluso arrebatada– explica la teatralización y la codificación de las acciones y los atributos que la apuntalan en estos géneros. Este teatro de la virilidad se desarrolla mediante la participación en el escenario público con acciones y logros, concretos y visibles. Hay que tener “el cartel de guapo” como reza el tango. El hombre de los bajos fondos evita los vínculos y actividades regladas como el trabajo estable o el matrimonio. Esta masculinidad ideal está estructurada sobre dos ejes, que, aunque pudieran parecer contrarios, confluyen, en mayor o menor medida, en el discurso (o discursos) de las canciones. Por un lado, nos encontramos con el varón pragmático, aparente misógino, portador de armas, que actúa constantemente sobre el mundo, bien sea en el combate haciendo que los territorios (o barrios) cambien de manos, o robando, y que continuamente afirma su poder y capacidad de mando inserto en estructuras jerárquicas.

Por otro, encontramos al varón sabio, reflexivo, incluso doliente, pasivo ante un mundo que considera no tiene entidad propia y en el que, por lo tanto, lo más conveniente es esperar o tratar de trascenderlo ascéticamente sin alterarlo, ya que si el mundo es una ilusión, el poder que se establezca sobre él, lo es mucho más.

Existió toda una jerarquía en este sentido en esta “mitología de puñales”, en expresión de Borges: son los guapos, los compadritos, los cuchilleros. Todos pertenecientes a la “secta del cuchillo y del coraje”, ya que la demostración básica de la virilidad entre estos grupos es el manejo y ostentación de las armas. En el caso del rebético esta jerarquía y la terminología que hereda el cancionero es mucho más compleja ya que la organización clásica fue predominante en muchos estratos del tejido social otomano. Jenízaros, derviches, *zeybekler* [gr. ζειμπέκηδες] convertidos en matones o señores de arrabal tras el naufragio del Imperio. El propio género toma su nombre de la figura del *rebetis* (gr. ρεμπέτης). Aunque su étimo se discuta parece claro que designaba en un principio al jaque o indomable. Pero es en el término *mangas* (gr. μάγκας, término que designaba a una cuadrilla de bandoleros o militares), y sus múltiples derivados, donde desembocaron todas las denominaciones anteriores hasta convertirse en el arquetipo del varón ideal, y es utilizado como una palabra clave que remite a un entramado de atributos que definen la virilidad ideal en el rebético. Como en el tango, el título hay que ganárselo y se puede perder en cualquier momento. Comparemos los versos de esta canción grabada en Atenas en 1936 por su compositor Anestis Delías y con título *El fanfarrón*:

Ey, chulo, tu cuchillo para sacarlo a pasear
te hacen falta arrestos, fanfarrón, y valor para sacarlo.

Conmigo eso no cuela, así que esconde tu machete
porque me agarraré un ciego, fanfarrón, y me pasaré por tu guarida.

Tira para otro lado, fanfarrón, a hacerte el figura,
porque yo también fumé y estoy muy colocado.

Te dije que te quedaras tranquilo porque voy a fundirte.
Iré con mi pistola, fanfarrón, y te dejaré en el sitio.

con los versos del tango *Compadrón*, cantado por Gardel en 1927 y con letra de Cadícamo:

Compadrito a la violeta,
 si te viera Juan Malevo
 qué calor te haría pasar.
 No tenés siquiera un cacho
 de ese barro chapaleado
 por los mozos del lugar.
 El escudo de los guapos
 no te cuenta entre sus gules
 por razones de valer.
 Tus ribetes de compadre
 te engrupieron, no lo dudes.
 En la timba de la vida
 sos un punto sin arrastre
 sobre el naipe salidor,
 y en la cancha de este mundo
 sos un débil pa'l biabazo,
 el chamuyo y el amor.
 [...]

El amor, la relación con las mujeres, es una de las causas más frecuentes que puede llevar a la desgracia al hombre de arrabal. Más allá de ciertas lecturas que han observado una homosexualidad latente en algunas de las prácticas y alusiones de los textos –parece tan errónea una lectura que lo reduzca a esto como negarlo en su totalidad–, el amor aparece en el fado, el rebético, el tango y la copla como una fuerza oscura e indómita. Especialmente en la copla, la mujer ya no es un sujeto pasivo que recibe el amor del hombre y le otorga el favor o el desdén, como puede observarse en composiciones como *La guapa* o *La loba*.

Otro de los escenarios de los cancioneros de arrabal fueron los cafés y los teatrillos de variedades, lugares de encuentro y de desencuentro, de multitud y anonimato, de máscara y de exposición– permitieron no sólo la transformación de las expresiones culturales de cada comunidad gracias al contacto con las ajenas, sino que también albergaron la metamorfosis de los géneros y formas tradicionales en aquellos propios de la cultura urbana.



NIÑOS PODESTA
El Carrerito y La Sirvienta

El Carrerito y la Sirvienta bailan canyengue [el baile del tango de los suburbios, no de salón] en un cartón de la compañía Podesta. Desde sus orígenes, los espectáculos de variedades se hacen eco de las músicas y personajes del arrabal. Cortesía de Mauricio Kartun.

Los cafés cantantes (copla), boliches y cafetines (tango), *café amán* (rebético) casas de fado (fado) y salones (*ragtime*) fueron sustanciales no sólo en la difusión sino también en el desarrollo de estos géneros. Como afirma Zumthor, la existencia de estos lugares y la función social que asumían no podían dejar de marcar el arte de los intérpretes. La imagen del espacio real en el que se desarrollaba la *performance* se integraba en el proyecto poético. La naturaleza del lugar, adecuado para reunir un público variopinto durante una duración determinada, en unas horas de ocio profesional, y otros tantos factores dramatizan la palabra poética y llevan a la declamación, a la canción, hacia alguna forma de teatro.

Precisamente en los *cabarets* y teatrillos se produjo la definitiva transformación de estas formas populares y urbanas en un artefacto poético que debía servir a la industria del espectáculo en primer lugar, y luego a la del turismo, ahora bajo la atenta mirada del poder. El lunfardo del tango, la germanía del rebético o los giros populares de la copla desde la tercera década del siglo pasado son ya un recurso literario de creadores que, si bien han podido pertenecer al arrabal o a los bajos fondos, se mueven ahora en los circuitos profesionales. Miguel de Molina, Rosa Eskenasi o Carlos Gardel son ejemplos de esto.

El arrabal es ya un lugar de la literatura, de la imaginación. Las revistas y sainetes han convertido en personajes a sus protagonistas. La copla, el rebético y el fado parecen querer perpetuar en sus letras y melodías espacios y costumbres periclitadas. El tango, quizá como ningún otro cancionero, ha sido prolijo en la elegía. Es la *saudade* del fado, el *sebdás* del rebético, el lamento por lo que fue arrebatado, por lo que jamás podrá ser alcanzado o sencillamente por lo que nunca existió.

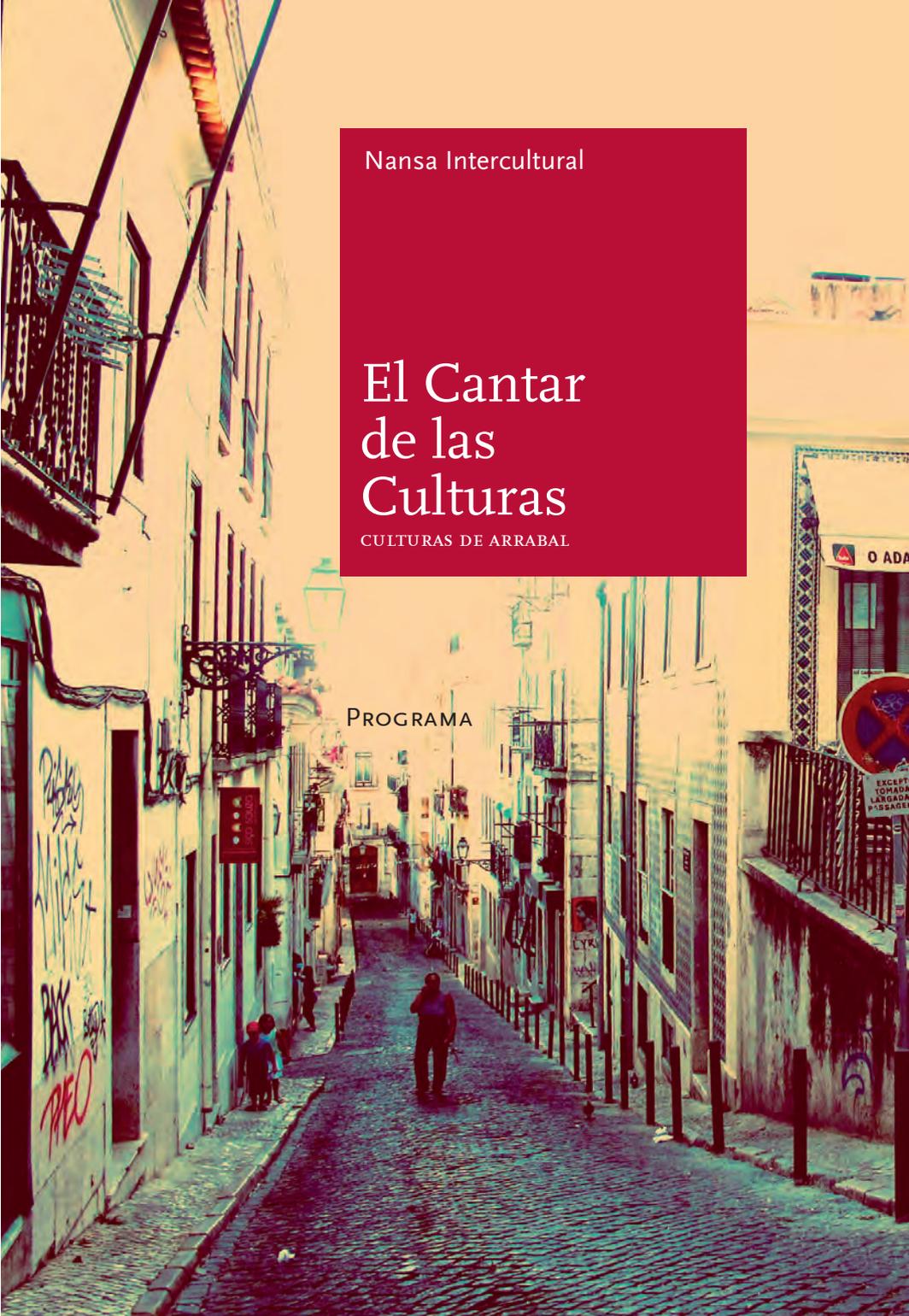
El presente ciclo de conciertos nos permite acercarnos a riquísimas manifestaciones culturales que han sido tanto minusvaloradas por cierta erudición como manoseadas o despreciadas por cuestiones que nada tienen que ver con la música. No se trata tan sólo de señalar la capital importancia que estos repertorios tienen para el estudio de las profundas transformaciones culturales y sociales en las primeras décadas del siglo XX sino de ponderar sin prejuicios su altura artística.

Bibliografía

- ACOSTA DÍAZ, J.; GÓMEZ LARA, M. J. Y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. (eds.) (1997): *Poemas y canciones de Rafael de León*, Ediciones Alfar, Sevilla.
- ANDREWS, W. G. (1973): «A Critical-Interpretive Approach to the Ottoman Turkish Gazel», *International Journal of Middle East Studies* (4), pp. 97-110.
- ARVANITI, A. Y JOSEPH, B. (2004): «Early Modern Greek / b d g/ : Evidence from Rebétika and Folk Songs», *Journal of Modern Greek Studies* (22), pp. 73-94.
- BORGES, J. L. (1984): *Obra poética. 1923-1977*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- (1993): *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires.
- CASTILLO, S. Y OLIVER, P. (eds.) (2006): *Las figuras del desorden: heterodoxos, proscritos y marginados*, Actas del V Congreso de Historia Social de España, Ciudad Real, 10 y 11 de noviembre de 2005, Siglo XXI, Madrid.
- CASTRO, D. (1986): "Popular Culture as a Source for the Historians. The Tango in its Epoca de Oro, 1917-1943", *Journal of Popular Culture* (20), pp. 45-71.
- CLARK, B. (2007): *Twice a Stranger, How Mass Expulsion Forged Modern Greece and Turkey*, Granta Books, Londres.
- CONEJERO LÓPEZ, A. (2008): *Carmina Urbana Orientalium Graecorum: poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- CORTÉS, J. M. (2004): *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona-Madrid.
- CRUCES, F. (ed.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Editorial Trotta, Madrid.
- DA COSTA, K. (2006): «Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers», en *Portuguese Cultural Studies* (0), Department of Portuguese Language and Culture at the University of Utrecht, pp. 1-17.
- DE CARVALHO, J. P. [1903] (1982): *Historia do fado*, Don Quijote, Lisboa.
- DE LA PUENTE, C. (ed.) (2003): *Identidades marginales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GAUNLETT, S. (1982): «Rebétiko as a generic term», *Byzantine and Modern Greek Studies* (4), pp. 77-102.

- (1985): *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris*. Publicación de la tesis doctoral defendida por el autor en 1978 en Faculty of Medieval and Modern Languages of the University of Oxford, Denise Harvey & Company (ed.), Atenas.
- GEORGELIN, H. (2002): *La fin de la Belle-Époque à Smyrne, des années 1870 à septembre 1922*, 2 vols., tesis doctoral dirigida por Mme Lucette Valensi (Ehess), EHESS, París.
- GUINOTE, P. (2002): «The Old Bohemian Lisbon (c. 1870-1920): Prostitutes, Criminals and Bohemians», *Portuguese Studies* (18), pp. 71-95
- GRONOW, P. (1981): «The record industry comes to the Orient», *Ethnomusicology* (25, II), Nueva York, pp. 251-282.
- LEAL, J. (2000): “The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal”, en *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities*, Dekker, T. (ed.), Het Spinhuis, Amsterdam, pp. 267-287.
- MARTÍN ROJO, L. (1988): *Para una sociolingüística de la jerga delincuente*, tesis doctoral dirigida por el Dr. César Hernández Alonso, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid.
- NERY, R. V. (2004): *Para Uma História do Fado*, Público, Comunicação Social, Lisboa.
- PEDROSA, J. M. (1994): «Las canciones contrahechas: hacia una poética de intertextualidad oral», en: *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, ed. P. Piñero, Universidad de Sevilla, pp. 449-469.
- PENNANEN, R. P. (2003): «Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)» en *Grapta Poikila I*, Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens, VIII, pp. 103-130.
- (2004): «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», *Ethnomusicology* (48), N. York, pp. 1-25.
- y Elsner, J. (eds.) (19972): *Towards the Definition of the Makam, The Structure and Idea of Maqam*, Actas de la Tercera Conferencia del ICTM (Grupo de Estudio del *maqam*), celebrada en Virrat en 1995, Department of Folk Tradition at the University of Tampere, Tampere.

- PELLAROLO, S. (2010): *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*, Corregidor, Buenos Aires.
- PEÑA, J. M. (2010): *El tango en España*, Abrazos, Buenos Aires.
- ROMÁN FERNÁNDEZ, M. (2000): *La copla, la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*, Acento Editorial, Madrid.
- SALAS, H. (2004): *El tango*, Emecé Argentina, Buenos Aires.
- SALAÜN, S. (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Espasa Calpe, Madrid.
- SEFERIS, Y. (19892): *Poesía completa*, Pedro Bádenas de la Peña (tra.), Alianza, Madrid.
- SIEBURTH, S. (2011): «Copla y supervivencia: Conchita Piquer, “Tatuaje”, y el duelo de los vencidos», *Revista de dialectología tradiciones populares*, (66-2), pp. 512-532.
- SMITH, O. L. (1991-1992): «The Chronology of Rebetiko: a Reconsideration of the Evidence», *Byzantine and Modern Greek studies*, (15-16), pp. 318-325.
- STEINGRESS, G. (ed) (2002): *Songs of the Minotaur, Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization, A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana and English Urban Folk*, Múnster, Londres.
- (2006): *Y Carmen se fue a París: un estudio de la constitución artística del género flamenco 1833-1865*, Almuzara, Córdoba.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2000): *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Crítica, Barcelona.
- VERNON, P. (1998): *A History of the Portuguese Fado*, Aldershot, Ashgate.
- ZEROUALI, B. (2005): «La part ottoman dans les pratiques musicales des Grecs de Smyrne», *Cahiers Balkaniques* (33), Inalco, París, pp. 60-76.
- ZLOTCHER, C. (1989): “Tango, Lunfardo and the Popular Culture of Buenos Aires: Interview with José Gobello”, *Studies in Latin American Culture* (8), pp. 271-285.
- ZUMTHOR, P. (1991): *Introducción a la poesía oral*, Taurus Humanidades, Madrid.
- (2006): *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada Editores, Madrid.



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

PROGRAMA



Plano del valle de Nansa y Peñarrubia



IGLESIA DE SAN PEDRO. CELIS (RIONANSA)

Viernes, 10 de agosto de 2012, 20 horas

EL TANGO

Grupo “El Zarpe” | Argentina

RAQUELINA MESCH - SUSANA WIT, *cantantes*

ALDO PERUZZETTO, *bandoneón*

CHICHE GONZÁLEZ, *teclado*

ERNESTO ANTÚNEZ, *bajo*

HUGO ARIAS, *guitarra*

Tangos en remojo

José González

Tío Chilo (Tango)

Juan Antonio Collazo

Niño bien (Tango) (Letra: Víctor Soliño/Roberto Fontaina)

Julio Bocazzi/Florindo Sassone

Baldosa floja (Milonga) (Letra: Dante Gilardoni)

Juan Carlos Cobián

El motivo (Tango) (Letra: Pascual Contursi)

Ángel Villoldo

El Choclo (Tango) (Letra: Enrique Santos Discepolo-Juan Carlos Marambio Catán)

Sebastián Piana/Cátulo Castillo

Silbando (Tango) (Letra: José Antonio Castillo)

Aníbal Troilo

La última curda (Tango) (Letra: Cátulo Castillo)

Juan Carlos Cobián

Nostalgias (Tango) (Letra: Enrique Cadicamo)

Astor Piazzolla

Verano porteño (Tango)

Chiquilín de bachín (Tango) (Letra: Horacio Ferrer)

José González

Candonga (Candombe/Milonga)

Notas al programa

La génesis controvertida del tango queda reflejada en las dispares etimologías propuestas para esta voz, que ya en 1899 queda definida por el Diccionario de la Real Academia como “fiesta y baile de los negros o de gente del pueblo de América”. Como decimos las etimologías son variadas: desde la latina (de *tangere*, “tocar”, descartada en la actualidad) hasta las que suscitan mayor consenso y que apuntan a que se trata de una voz onomatopéyica que empezó a emplearse para referirse a los lugares en los que los negros se reunían para bailar. Confundido en sus primeros pasos con las milongas, los candombes, los tangos andaluces y las habaneras, el tango orillero va adquiriendo en los últimos compases del siglo XIX sus formas definitivas.

Italiano, indígena, africano, español, uruguayo, argentino, del Plata en fin, el tango encontró su instrumento característico, el bandoneón, recién inaugurado el siglo XX en la valija de algún emigrante alemán. En muy poco tiempo el aerófono portátil desplazó a la flauta y le dio al tango el aire quejumbroso y cadencioso que nunca ya perdería. El bandoneón no es sólo el instrumento del tango, es el propio tango, el alma del que canta el desarraigo y la infancia perdida.



IGLESIA DE SAN PEDRO. TUDANCA (TUDANCA)

Domingo, 12 de agosto de 2012, 20 horas

EL REBÉTICO

Aeolian Rebetiko Band | Grecia

SOLON LEKAS - IVI DERMANCI, *cantantes*

KYRIAKOS GOUVENTAS, *violín*

ANDREAS TSEKOURAS, *guitarra*

ANDREAS KATSIKIANNIS, *sandouri*

Cantos urbanos de los griegos de Oriente: de Esmirna al Rebético

- 1.- Εμβατήριο Σμύρνης (Marcha de Esmirna)
- 2.- Άπο ξένο τόπο / Από της Αθήνας ως τον Πειραιά (De tierras extrañas / De Atenas al Pireo)
- 3.- Βαρύ Φωκιανό Ζειμπέκικο (Dseibékico de Focea)
- 4.- Τα παιδιά της γειτονιάς σου (Los chiquillos de tu barrio)
- 5.- Δεν πάω πια στο Γαλατά (Yo no voy más a Gálata)
- 6.- Ξανθή Εβρεπούλα (Mi niña rubia judía)
- 7.- Στους Απάνω Μαχαλάδες (En los Altos Arrabales)
- 8.- Μεσ την χασάπικη αγορά (En el mercado de carne)
- 9.- Πέργαμος (Pérgamo)

- 10.- Είμαι πρεζάκιας (Soy un “yonki”)
- 11.- Τσακιτζής (Chakidsís)
- 12.- Αλανιάρρα μερακλού (La bohemia)
- 13.- Παπατζής (El trilero)
- 14.- Βάλε με στην αγκαλιά σου (Déjame en tu regazo)
- 15.- Λεμονάδικα (Lemonádica)
- 16.- Φέρτε πρέζα να πρεζάρω (Traedme droga para que me drogue)
- 17.- Αργιλέ μου, γιατί σβήνεις (Cachimba, ¿por qué te apagas?)
- 18.- Δύο μάγκες στην φυλακή (Dos jaques en la cárcel)
- 19.- Ο πόνος της ξενιτιάς (El dolor del destierro)
- 20.- Κουκλάκι (Muñequita)
- 21.- Τα ματάκια σου τα δύο (Tus ojillos)
- 22.- Μανέ σε ραστ και Το καναρίνι (Un *mané* en modo *rast* y *El canario*)

Notas al programa

En las dos primeras décadas del siglo XX apareció en las grandes urbes otomanas un nuevo género de música popular que fue el resultado no sólo de la convivencia entre las distintas comunidades religiosas y lingüísticas sino también del encuentro entre las tradiciones musicales autóctonas y los ritmos y melodías de Occidente. En 1922 la ciudad de Esmirna es devorada por las llamas tras una larga contienda entre griegos y turcos en Asia Menor. Más de un millón de refugiados griegos se ven obligados a abandonar sus casas tras el intercambio de población acordado entre los dos países un año después. En los arrabales de Atenas o Salónica malviven los griegos otomanos, portadores de una identidad cultural híbrida, muchas veces incomprendida o despreciada por los griegos de Grecia. Allí los músicos que habían participado (la Escuela de Esmirna) en la creación de aquel cancionero otomano tocan ahora en las barriadas, en los precarios cafés cantantes y en los fumadores de hachís. Entran en contacto con los músicos locales (la Escuela del Pireo) y también con algunas subculturas. De este modo nace el nuevo género que terminó siendo conocido como rebético. Sus letras no sólo hablan del hachís y de los bajos fondos. También del exilio y de las ciudades perdidas, del día a día en el arrabal, de los amores imposibles, etc. El programa recoge la amplia riqueza musical y temática del cancionero de los griegos de Oriente. Desde las canciones tradicionales de las islas y territorios del Mediterráneo oriental (1, 2, 3, 9, 21) hasta los cantos urbanos de las ciudades bajo administración otomana (4, 5, 7) donde la huella de la frágil convivencia entre las distintas comunidades se refleja en la presencia del Otro (6, 11).

Tras el Desastre de 1922 y el intercambio de poblaciones de 1923 entre Grecia y Turquía, las otrora prósperas comunidades griegas de Oriente se diseminan en el exilio donde la pobreza y la incomprensión cristalizan en un cancionero en el que las canciones de los desheredados se entrelazan con las de los refugiados (10, 15, 17, 18, 19) y los cantos de amor (14, 20).



IGLESIA DE SANTA MARÍA. SOBRELAPEÑA (LAMASÓN)

Martes, 14 de agosto de 2012, 20 horas

EL FADO

Carminho | Portugal

CARMINHO, voz

LUÍS GUERREIRO, guitarra portuguesa

ANDRÉ RAMOS, guitarra acústica

DANIEL PINTO, bajo acústico

Alma

Diogo Clemente- Armando Machado

A voz (Fado Licas)

António Campos-Joaquim Pimentel

Meu amor marinheiro

António José-Nóbrega e Sousa

Bia da mouraria

Alexandre O'Neil-Fernando Tordo

Tejo corre no tejo

Raul Pinto

Raul Pinto

João Monge

Voltar a ser

Cavriminho-Pedro Rodrigues

Nunca é silêncio vao (Fado Pedro Rodrigues)

David Mourão-Ferreira-Alain Oulman

Espelho quebrado

Carminho/Joaquim Campos

Palavras dadas

João Nobre

Senhora da Nazaré

*

Instrumental

*

Tradicional

Alfama

Vinicius de Moraes

Saudades do Brasil

Diogo Clemente

Carta (A Leslie Burke)

Aldina Duarte-João do Carmo Noronha

Uma vida noutra vida (Fado)

Pechincha

Raul Ferrão

Tendinha

Raul Ferrão-Amadeu do Vale

Marcha de Alfama

Jorge Rosa-Raul Ferrão

Escrevi teu nome no vento (Fado)

Carriche

Tradicional

Corrido

António Campos/Joaquim Pimentel

Meu amor marinheiro

Notas al programa

Declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2011 por la UNESCO, el fado –cuyo nombre proviene del latín *fatum* “destino”–, es hoy en día el género nacional de Portugal. Sobre sus orígenes se ha especulado mucho y se han propuesto las más diversas teorías: desde las que lo vinculan a tradiciones peninsulares (como la lírica galaicoportuguesa o los cantos luctuosos de los musulmanes que quedaron en tierras portuguesas tras la Reconquista) hasta las que señalan sus parentesco con tradiciones afrobrasileñas como el sensual *lundum* —llevado y traído por los esclavos de Portugal a Brasil y que se bailaba en los salones de los colonos— o las *modinhas*, la peculiar interpretación que hicieron las élites del Brasil colonial de la lírica popular portuguesa impregnándola de los ritmos autóctonos y africanos. Sin embargo sus humildes inicios deben situarse en el último tercio del siglo XIX en los arrabales de Lisboa. Allí, en las “casas de fado”, ligadas a la prostitución y a los bajos fondos, surge el nuevo género urbano llamado a expresar la *saudade* del portugués.



IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. BIELVA (HERRERÍAS)

Jueves, 16 de agosto de 2012, 20 horas

LA COPLA

Eva Diago | César Belda | España

Er precio der queré

Del cuplé y la canción andaluza a la copla

Coral la gitana (Carmen Flores)

La niña de la estación (Concha Piquer)

Tango de la cocaína (Ramoncita Rovira)

Coplas de burdel

Yo soy ésa (Concha Piquer)

La bien pagá (Miguel de Molina)

Ojos verdes (Miguel de Molina)

De los puertos y callejones oscuros

La guapa (Concha Piquer)

Tatuaje (Concha Piquer)

La loba (Marifé de Triana)

Mi amigo (Bambino, Rocío Jurado, etc.)

Del amor oscuro

Y sin embargo te quiero (Juanita Reina)

Encrucijada (Marifé de Triana)

Romance de la otra (Concha Piquer)

No me quieras tanto (Concha Piquer)

De la guerra y del exilio

Suspiros de España (Estrellita Castro-Concha Piquer-Antonio Molina)

Mi pena (Miguel de Molina)

Notas al programa

La copla surge en la segunda década del pasado siglo como continuadora natural de la antigua tonadilla y del moderno cuplé; aunque sin la procacidad bohemia y el atrevimiento sicalíptico de este último. Cuenta una historia con planteamiento, nudo y desenlace. Éste es uno de sus rasgos característicos y que la distingue de otras formas de canción popular. Sus fórmulas y temas renuevan aquellos de la canción tradicional con las vivencias en los arrabales y barrios primiseculares: Jerez, el Sacromonte Triana pero también Chamberí o Lavapiés como en las canciones *La guapa, la guapa* o *Macarena en Chamberí*.

La copla se nos presenta hoy en día como una de las grandes manifestaciones de la canción popular del siglo XX: encrucijada de tradiciones y de estilos, supo beber del cuplé, de la zarzuela, del flamenco, de la generación del 27 y más tarde del jazz, del bolero o del pop; sus letras transitaron sin pudor por los callejones oscuros del alma. Las dos grandes tríadas de compositores de la copla —Quiroga, León y Valverde; Ochaíta, Valerio y Solano— nos dejaron pequeñas joyas que hablan de los encarcelados, de los amores prohibidos, de las prostitutas, de los desheredados de una España de luces y sombras.



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD.

PUENTE PUMAR (POLACIONES)

Sábado, 18 de agosto de 2012, 20 horas

EL RAGTIME

The Walnut Street Ragtime Ensemble | Kentucky. EE.UU.

RICK COOK, *trompeta*

DENNIS DAVIS, *banyo/voz*

DAVE ANDERSON, *clarinete/piccolo/flauta*

BOB HACKETT, *contrabajo*

DICK DOMEK, *piano*

En las riberas del Misisipi

Jelly Roll Morton

Grandpa's Spells

Scott Joplin

Maple Leaf Rag

The Entertainer

Scott Joplin & Arthur Marshall

Swipesy Cake Walk

Scott Joplin & Louis Chauvin

Heliotrope Bouquet

Scott Joplin

Pine Apple Rag V

Lyons and Yosco

Spaghetti Rag

Scott Joplin

Solace

The Cascades

Barney & Seymour

St. Louis Tickle

*

Eubie Blake

The Chevy Chase

Scott Joplin

Peacherine Rag

Jelly Roll Morton

Buddy Bolden's Blues V

Scott Joplin

Something Doing

Easy Winners

Bethena

Euday C. Bowman

12th Street Rag V

William Bolcom

Graceful Ghost Rag

ZeZ Confrey

Dizzy Fingers

Eubie Blake

Charleston Rag

Notas al programa

El ragtime –ragged time “tiempo rasgado”–, uno de los primeros géneros musicales netamente estadounidenses, alcanzó gran popularidad en el último tercio del siglo XIX. Las peculiares versiones que las comunidades afroamericanas hacían de las marchas marciales en boga, compuestas por autores como el polifacético John Philip Sousa, empezaron a ser reclamadas en los salones y en los espectáculos de variedades. Junto al ragtime se sitúan múltiples formas afines como el slow drag, el two-step, el ragtime Waltz, classic rag y, ante todo, el que parece su predecesor inmediato, el cakewalk, baile que nació en las plantaciones del sur de Estados Unidos.

Aunque pronto alcanzó una gran difusión, el ragtime surge principalmente en dos ciudades del estado Missouri: Sedalia, en la que se desarrolla la carrera de Scott Joplin, y San Luis, en la que se encontraba el salón musical regentado por Tom Turpin. Otra ciudad fundamental es la historia del género es Nueva Orleans, donde aparecen orquestinas que tocaban estas piezas por las callejuelas del barrio rojo Storyville. También hubo una importante escuela en Harlem, con un estilo pianístico vigoroso que recibió el nombre de stride y que contó con autores como James Jonson, Clifford Jackson, Fats Waller o el primer Duke Ellington, autor de la conocida Soda fountain rag de 1918.



IGLESIA DE SAN PEDRO. CICERA (PEÑARRUBIA)

Domingo, 19 de agosto de 2012, 20 horas

LA MÚSICA CLÁSICA DE ARRABAL

Ruth Rosique, *soprano*

Aurelio Viribay, *piano*

Clásicos desde el arrabal

Alexandre Rey Colaço (1854-1928)

Ai que linda moça (fado popular)

Félix Lavilla (1928)

Una casinha pequenina (fado popular)

Miquel Ortega (1963)

Ballada do Caixao (fado, Antonio Nobre) (*)

Ernesto Halffter (1905-1989)

Ai que linda moça (fado popular)

Francisco Alonso (1887-1948)

Canción portuguesa (fado de “La linda tapada”)

Igor Stravinsky (1882-1971)

Tango (piano solo)

Julián Bautista (1901-1961)

¡Ay, palomita! (tango, Carlos Martínez Baena)

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Chimères (tango, Victoria Kamhi)

(*) Estreno absoluto

*

Erik Satie (1866-1925)

La grenouille américaine (fox-trot,
Léon-Paul Fargue)

Igor Stravinsky

Piano-Rag-Music (piano solo)

Maurice Ravel (1875-1937)

Mémoires populaires grecques

Le Réveil de la Mariée

Là-bas, vers l'église

Quel Galant!

Chanson des cueilleuses de
lentisques

Tout gai!

Tripatos

María Rodrigo (1888-1967)

La copla intrusa (piano solo)

Ayes (María Lejárraga)

Tres coplas canté en la noche

Serenita está la noche

Volandito va la copla

Fernando J. Obradors (1897-1945)

Coplas de Curro Dulce (popular)

Notas al programa

Como muestra de la sutil y rica frontera entre los géneros musicales denominados “clásicos” y las formas “populares”, el ciclo dedicado a las manifestaciones musicales de las culturas de arrabal culmina su andadura proponiendo la estrecha vinculación que han mantenido siempre las formas populares con las denominadas formas cultas de la música, unas como estímulo elemental y otras como respuesta cultivada.

Que la música de raíz popular ha inspirado siempre a los más conspicuos compositores de la “gran” música es un hecho tan constatable como significativo a lo largo del tiempo, desde los compositores del Ars Nova en el siglo XV hasta nuestros días. Sería ocioso recordar aquí los numerosos modelos magistrales de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y un largo etcétera que ilustra la historia de esta relación tan natural como enriquecedora.

El concierto propone ejemplos estimulados por la raíz textual netamente popular, como los fados del portugués Rey Colaço y los españoles E. Halffter, Lavilla y como las canciones de Obradors (copla) y las griegas de Ravel. Asimismo expone fados, tangos y coplas de autor textual con música de diferentes autores musicales que han logrado ser populares por su belleza.

Pero no solo es la voz protagonista de este estimulante maridaje, sino el piano solo el que nos traduce el espíritu musical del misterio que encierran algunas formas populares, como el tango y el rag de Stravinsky, el fox-tot de Satie y la copla de María Rodrigo.

Es lo musical lo que se transforma, no lo textual, que queda en su pureza originaria sin perder la dinámica expresiva del contenido.

Todos los modelos que aquí se recogen pertenecen al período secular del XX.



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

CULTURAS DE ARRABAL

CURRICULA

Grupo “El Zarpe”

El Zarpe es una formación básicamente instrumental recurriendo a cantantes invitados de acuerdo al espectáculo, cuyo género musical es el Tango en todo su recorrido.

En el año 1997 ganan por concurso la representación de la Capital Federal en el festival Pre-Cosquín, de la ciudad de Córdoba, logrando ser finalistas en el rubro Instrumental.

Sus presentaciones son innumerables en distintos ámbitos de la Ciudad de Buenos Aires y el interior del país.

Distintos centros culturales como El Puente, La casita de la Selva, el Taller, La Usina, Centro Cultural del Sur, La casa de Elías, Sociedad Argentina de Pediatría, Festival de tango de Florencio Varela, Festival Buenos Aires Tango, club Glorias Argentinas, V Festival de la Hermandad Solidaria Latinoamericana, etc., son algunos de los lugares donde ofrecieron sus conciertos

En el año 1999 editan su primer CD titulado *Tango de Recién*, el cuál es una producción independiente, donde se recrean obras de Troilo, Julián Plaza, Piazzolla, Villoldo, junto a otras no tradicionales, de Charly García y propias del grupo. En 2004/2005 junto con el actor Pepe Soriano realizaron la presentación de la obra “El Loro Calabrés” en Florencio Varela, Sarandí, y un ciclo en el Centro Cultural Borges de la ciudad autónoma de Buenos Aires. En el curso del año 2005, es lanzado el disco dentro de la órbita de eventos desarrollados en distintas ciudades de Europa.

El Zarpe ha compartido escenarios con artistas de la talla de Pepe Soriano, Maria Volonté, Oscar Kreimer, Pedro Aznar, Marikena Monti, Antonio Tarragó Ross, Matilde Alzaibar, Oscar Laiguera, Quique Lavalle, Miguel Vignola, Cacho Soler, Ricardo Pasano, Ricardo Tripodi, Duo Generaciones, las parejas de bailarines Mónica y Osvaldo y Samuel y Eugenia, Raúl Aguirre, Quique Lavalle, Sonia Aban, Porto trío, Juan Debiasi, Nicolás Daverio, Gustavo Maurici, El Cruce, el ba-



Grupo “El Zarpe”

llet Tango 2000, el Coral del Ángel Gris, la Orquesta Municipal de Tango de la ciudad de Quilmes y otros.

Aeolian Rebetiko Band

La cooperación entre los componentes de este grupo se inició en 2001 con la creación de la *Estoudiantina Nueva Jonia*, en la ciudad de Volos. Se trata de una banda que se basa en la forma de un cuarteto de mandolinas.

También dieron a conocer muchas producciones musicales de muchos tipos de música: canciones del Mediterráneo: villancicos tradicionales de Asia Menor, canciones tradicionales griegas, etc...

Estoudiantina actuó con los más populares cantantes griegos y grabaron el disco “*Estoudiantina Smyrna*”, que fue el disco más vendido en Grecia y en el que participaron muchos cantantes griegos de gran prestigio como Tsiamoulis, Tsertos, Mario, Glykeria, (Glyserine), Vitali, Ntalaras, etc.

Desde 2006, los tres músicos de *Estoudiantina* y Solon Lekkas (que es originario de la isla de Mitilene), actúan juntos en varios concier-



Andreas Katsigiannis

tos y finalmente, en 2010, graban un disco con canciones de Mitilene y Esmirna.

En 2010, conocen a Ivi Dermeci con la que recientemente interpretaron un homenaje a los compositores griegos de Estambul y también a los intérpretes del último período del rebético.

Aeolian Rebetiko Band interpretará canciones con sentido histórico y musical de la época de 1920 a 1937: tanto de la Escuela de Esmirna (y sus *smireica tragedia*) como de la Escuela del Pireo (denominadas ya canciones rebéticas).

El cantante Solon Lekkas nació en Lesbos, en 1946, donde aún vive a día de hoy. Es el cantante más auténtico y tradicional de su región. Es un actor natural de las viejas canciones tradicionales de la isla, así como de las llamadas canciones “Aman” o “Amanedes”, pero también interpreta canciones urbanas de Esmirna y el repertorio rebético.

Solon dice: “... En Lesbos tenemos las canciones *aman*, las viejas canciones *karsilamas* [una melodía para baile propia de Asia Menor] y el duro *zeibekiko* [danza surgida de los bailes marciales de los *zei-*



Ivi Dermanci



Kyriakos Gouventas

békides, un antiguo clan militar]. No las puedes encontrar en ningún otro sitio, sólo aquí. Siempre las tuvimos, es nuestra tradición, la gente que vino de Asia Menor, cuando llegaron, se encontraron con estas canciones, nosotros ya las teníamos”.

En los últimos 15 años, Solón Lekkas realiza, con bandas muy variadas, un repertorio de muchos estilos de canto diferentes, y ha publicado 5 CDs, con actuaciones en directo, también una grabación de canciones de café aman, y el año pasado, un CD sobre canciones y danzas de Mitilene.

Carminho

El fado le viene a Carminho de cuna. Su madre, Teresa Siqueira, es cantante como su hermano Francisco Rebelo de Andrade, y ella creció rodeada de fado en su casa, aprendiendo también de grandes figuras como Beatriz da Conceição o Fernanda Maria, escuchando atenta, enriqueciéndose artísticamente. Cuando hizo su primera actuación en público aún era una adolescente.



Carminho

Carminho sabía que debía recorrer su camino. Dedicó un año a viajar por el mundo y trabajar como voluntaria en proyectos humanitarios; continuó cantando en clubes de fado; de vez en cuando colaboraba en conciertos o grabaciones de otros artistas; apareció en *Fados*, la aclamada película de Carlos Saura... Y durante todo este tiempo, todos los que la escuchaban pensaban que era la gran cantante de fados de su generación... sin disco. Hasta que llegó el álbum *Fado*. Entonces el público lo escuchó y se rindió a Carminho.

El disco fue nº2 en la lista de éxitos en Portugal, vendiendo más de 20.000 ejemplares, una cantidad más que respetable para un álbum de fado, y Carminho realizó un gira de 60 conciertos en su país, España, Francia y Brasil. *Fado* fue recibido con entusiasmo por la crítica, con frases como “el debut más impresionante en décadas” (In Time Out Lisboa), “Tiene la capacidad de hacernos creer que el tiempo se ha parado y el fado nace ahora, delante de nosotros. Es una ilusión llamada arte” (In Publico), y reconocimientos como el de la revista británica *Songlines*, que lo ha considerado como uno de los diez mejores discos del año. Es el reflejo y la constatación del poderío y el talento de Carminho, que también se puede apreciar en toda su dimensión en su colaboración con Pablo Alborán en *Perdóname*, primer single del segundo álbum (*En Acústico*) del cantante y compositor español.

Eva Diago

Ha participado en diferentes Musicales como protagonista: “La Magia de Broadway”, “El Hombre de la Mancha”, “Los Miserables”, “El Mago de Oz”, “La Maja de Goya”, “Estamos en el aire”, “Sigamos Pecando”, “Carmen, Ópera Sangrienta”, Annie”, “La Jaula de las Locas”, “Hermanos de Sangre”, “Meter Pan”, “Aladin”, “Rocío No Habita en el Olvido”, “Jekyll & Hyde”

En el género de Zarzuela, también ha intervenido como protagonista: *Madriz es un Sainete*, *La Gran Vía*, *Agua Azucarillos y Aguardiente*, *El Manojito de Rosas*, *La Revoltosa*, *La Corte del Faraón*, *De Madrid a París*, *El Bateo*.

En 2010 recibió en los Premios del Teatro Musical, el Premio a la mejor actriz protagonista de musicales, por *Rocío No Habita en el Olvido*, En Noviembre 2011 premio por mejor actriz de reparto en los “BroadwayWorld Spain 2011”, por el musical “Los Miserables”.

Es habitual de los circuitos musicales con sus conciertos de copla, zarzuela y canción española, estando considerada como una de las artistas más importantes de estos géneros.



Eva Diago

César Belda

Nace en Madrid donde realiza estudios de piano, improvisación y pedagogía, y música de cámara en el Real Conservatorio Superior de Música titulándose en las tres especialidades con los máximos honores a los 18 años.

Ha sido profesor de los Conservatorios de la Comunidad de Madrid (1998-2003) así como profesor de improvisación en diversos cursos por toda España. Profesor de dirección de orquesta en los cursos Música en Guadarrama. Miembro del IEM, organización dirigida por su



César Belda

maestro Emilio Molina destinada a difundir un nuevo modo de comprender la música y la pedagogía basada en el análisis y la improvisación. Miembro fundador del Ensemble de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Madrid, con el que realizó grabaciones para RTVE. Profesor de teatro musical en el Grado de Teatro Musical en Scaena (2011). Director artístico y musical de la Orquesta Sinfónica Chamartín (2011).

Actor y pianista en el espectáculo “Yo me subí a un piano verde” junto a Millán Salcedo. Autor de los musicales Peter Pan (Madrid 2002), Aladdin (Fuengirola 2004), Gaia (Madrid 2005), Ecópolis (La Coruña 2010), Lila (Miami 2011) y Romeo y Julieta (Madrid 2011).

The Walnut Street Ragtime Ensemble

Esta banda fue formada hace dieciséis años. Han tocado en la Great American Brass Band Festival, en el Paramount Theatre, el Ashland Park y muchas otras localidades del estado de Kentucky. Los miembros de la Orquesta han aparecido en actuaciones con grandes artistas como Bob Hope, Rosemary Clooney, Aretha Franklin, Natalie Cole, The Temptations, etc.



The Walnut Street Ragtime Ensemble

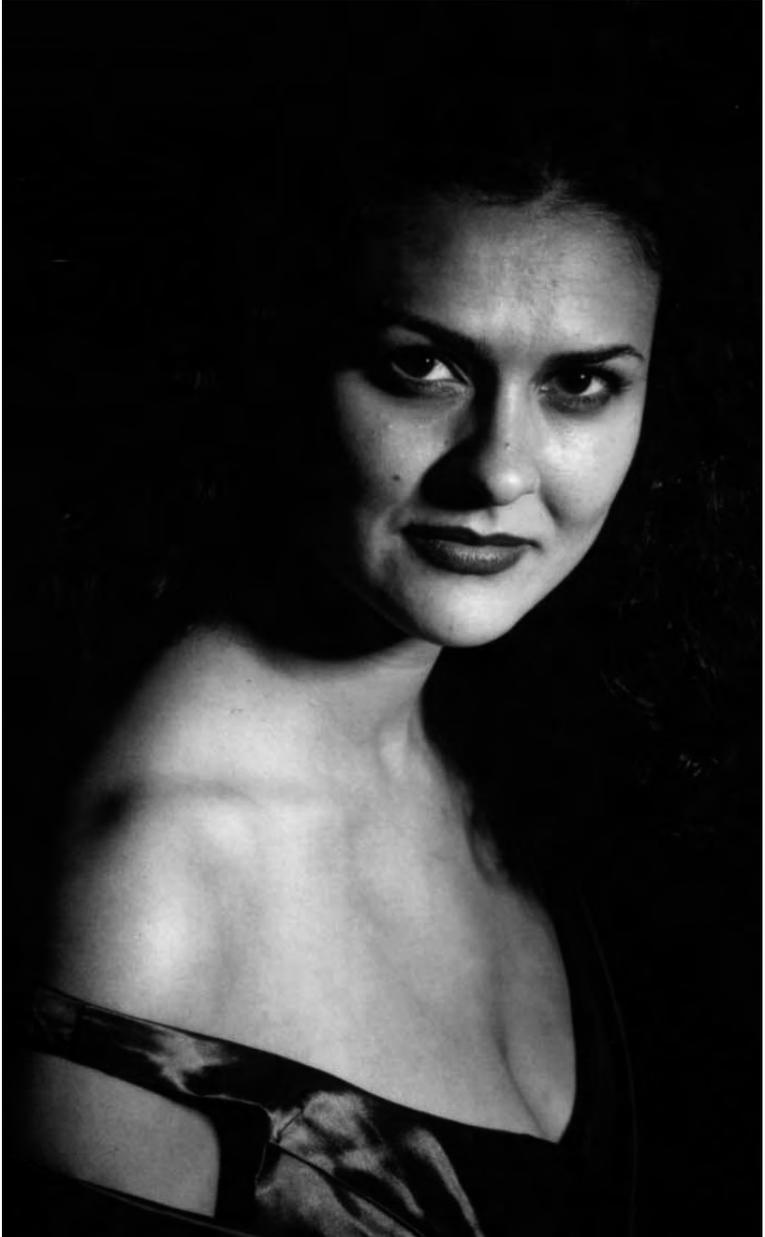
Los músicos de este grupo han tocado en ensembles como el Lexington Brass Band, DiMartino-Osland Jazz Orchestra, la Orquesta Filarmónica de Lexington, Manhattan Transfer, The Glenn Miller Orchestra.

Han hecho giras con producciones como “Calle 42” y “The Producers”; sobre todo han actuado en el estilo del jazz y big bands, tienen especial predilección por el Jazz de Nueva Orleans y el Ragtime. La distinta procedencia de sus músicos (New Orleans, Chicago, New York, Tennessee, West Virginia y Kentucky) le dan un amplio espectro muy americano de su música, la música que nació en su país..

Su gira por España el pasado 2010 constituyó un gran éxito con la música del Ragtime del Mississippi en Bilbao, Santander y en el mítico club de jazz “El Corrillo” de Salamanca.

Ruth Rosique

La soprano sanluqueña Ruth Rosique inició sus estudios de canto en el Conservatorio de Guadalajara con Ángeles Chamorro y Manuel Burgueras, finalizando el grado superior en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Ana Luisa Chova.



Ruth Rosique

Ha actuado como solista en los auditorios y salas más importantes de Europa, África, así como en EE.UU., Rusia y Japón, protagonizando roles principales en óperas como *Moisés y Aaron* y *Pierrot lunaire* de Schönberg, *Il combattimento di Tancredo e Clorinda* de Monteverdi, *Orfeo y Euridice* de Gluck, *Il Prigionier Superbo* de Pergolesi, *Andromeda Liberata* y *Atenaide* de Vivaldi, *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *The rape of Lucretia* de Britten, *Il Turco in Italia* e *Il viaggio a Reims* de Rossini, *El Rapto en el Serrallo*, *La Flauta Mágica*, *Don Giovanni*, *La finta giardiniera* y *Las Bodas de Fígaro* de Mozart, *Werther* de Massenet, *Romeo y Julieta* de Gounod, *La Boheme* de Puccini, *Die Frau ohne Schatten* de R. Strauss, así como en las zarzuelas *Marina* de Arrieta, *Maruxa*, *Doña Francisquita* y *Bohemios* de Vives, y el estreno en España de la ópera *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullman. Ha colaborado con orquestas y grupos de reconocido prestigio bajo la batuta de los directores más ilustres tanto españoles como extranjeros.

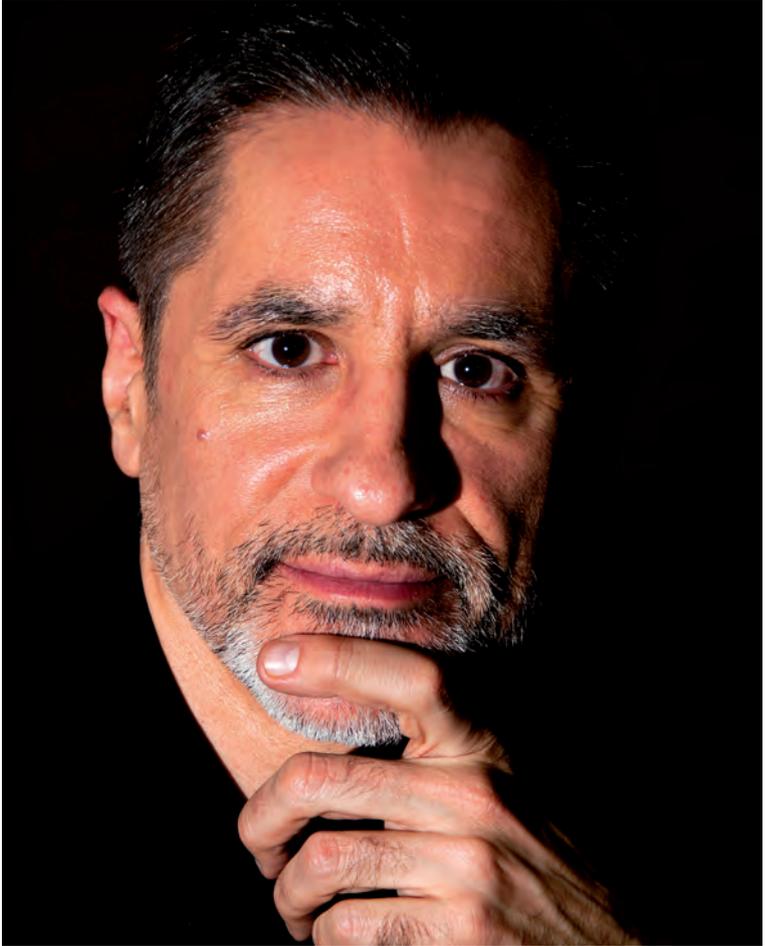
Posee numerosas grabaciones discográficas que abarcan diversos estilos y compositores con los sellos Enchiriadis, EMI Odeon, Dynamic, Naïve.

Entre sus próximos compromisos cabe destacar *Falstaff* de Verdi en el Gran Teatre del Liceo de Barcelona, *La Scala di Seta* de Rossini en el Teatro de los Champs Élysées de París o *Il Viaggio a Reims* de Rossini en el Maggio Fiorentino.

Aurelio Viribay

Especializado en el acompañamiento de cantantes, completa su formación en este campo con Norman Shetler en Viena, con Dalton Baldwin en Francia y con Félix Lavilla en Madrid.

Aurelio Viribay ha obtenido el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Piano para Jóvenes Intérpretes *Ciudad de Albacete* (1987), el Primer Premio *Generalitat de Catalunya* en el Concurso Internacional de Piano *Joan Massiá* de Barcelona (1988) y el Premio *Luis Coleman* de Música de Cámara en el Curso Universitario Internacional de Música Española *Música en Compostela* (1990). Obtiene el grado de



Aurelio Viribay

doctor por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid con una tesis sobre la canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid.

Entre 1995 y 1997 fue profesor de Repertorio Vocal en la *Hochschule für Musik* y en el Conservatorio de Viena, y desde 1998 en la *Escuela Superior de Canto de Madrid*. Ha sido pianista acompañante de cursos impartidos por los más eminentes cantantes, como Quasthoff, Walter Berry, Teresa Berganza, etc.

Ha ofrecido recitales con numerosos cantantes e instrumentistas del más alto prestigio en las salas más importantes de Europa, así como en México y Japón.

Su discografía, en sellos como *Columna Música* o *Stradivarius*, está centrada en la canción de concierto, destacando los CDs *Canciones del Grupo de Madrid* y *Compositoras españolas del siglo XX* –ambos con la mezzosoprano Marta Knörr–, *Canciones*, con la mezzosoprano Lola Casariego, *Indianas* de Guastavino con el Cuarteto Vocal Cavatina, o la primera grabación del *Retablo sobre textos de Paul Klee* de Benet Casablancas. Posee asimismo grabaciones en RNE, Catalunya Música y RTVE.

PATRIMONIO Y TERRITORIO

Es un programa de desarrollo rural que la
Fundación Botín lleva a cabo en
el valle del Nansa, Cantabria

