

Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz).

El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925) *.

Parte II. Una obra original, hija de su tiempo

Barcelona and Fashion Music. From the end of the 19th century to the beginning of the 20th century (new ballroom pieces and the arrival of jazz).

The case of Clifton Worsley (*1872; †1925).

Part II. An Original Musical Output, Debtor of his Time.

Antonio Ezquerro Esteban

DCH-Musicología, IMF-CSIC, Barcelona

ezquerro@imf.csic.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7289-059X>

Cinta Ezquerro Guerrero

Investigadora independiente

cintaezquerro@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6039-6102>

* El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto coordinado de I+D+i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P), del que A. Ezquerro es Investigador Principal. (Agradecemos las facilidades prestadas por la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, de su directora, Rosa Montalt, y de todo el personal del Fondo de Reserva). Este artículo es la segunda y última parte del anterior, aparecido en esta misma publicación (Ezquerro Esteban & Ezquerro Guerrero, 2018, pp. 5-97).



RESUMEN

En el nuevo contexto internacional (urbano, industrializado, despreocupado y alegre) que se sitúa entre la Exposición Universal de Barcelona en 1888 y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, la Ciudad Condal vivió momentos de un auge cultural, artístico y musical, hasta entonces desconocidos e insospechados. Beneficiada por una burguesía pujante y crecientemente acaudalada, y espoleada por las novedades llegadas desde el exterior hasta su activo y rico puerto marítimo, la ciudadanía barcelonesa expresó, extrovertidamente, unas ansias de vivir, de apostar por la modernidad y de competir con otras ciudades coetáneamente emergentes (París, Nueva York, Londres o Milán), que se tradujeron en unas nuevas músicas “de consumo” y entretenimiento, para amenizar bailes de sociedad y actividades de ocio y deportivas, testigos de los “nuevos tiempos” (la “Belle Époque”). En ese contexto, en el que arquitectos (L. Domènech i Montaner, J. Puig i Cadafalch, A. Gaudí), pintores (R. Casas, S. Rusiñol, M. Utrillo, P. Picasso), poetas (J. Maragall, J. Verdaguer, E. Marquina) y músicos (F. Pedrell, E. Granados, P. Casals, E. Morera, F. Mompou) compartían públicos y escenarios, surgió la figura, peculiar, controvertida, y hoy prácticamente desconocida, de un músico, pianista, editor y comerciante, Pere Astort Ribas, que iba a utilizar un pseudónimo, como reclamo comercial internacional, Clifton Worsley, para darse a conocer mundialmente como el creador del “vals-boston”. Una fama rápida, que se acrecentó en breve gracias a la difusión aportada por las nuevas tecnologías entonces en boga: una nueva producción y distribución “industrial” de partituras, los rollos de pianola, discos de vinilo y otras grabaciones mecánicas de audio y, muy particularmente, la radio.

Palabras clave: Barcelona, 1888-1929, Bailables, Clifton Worsley, Pedro Astort, Orígenes del Jazz, Negocio musical

ABSTRACT

In the new international context (urban, industrialized, carefree and cheerful) that lies between the Universal Exhibition of Barcelona in 1888 and the International Exhibition of Barcelona in 1929, the Ciudad Condal experienced moments of a cultural, artistic and musical boom, until then unknown and unsuspected. Benefited by a thriving and increasingly wealthy bourgeoisie, and stimulated by new arrivals from abroad to its active and rich seaport, the citizens of Barcelona expressed, extrovertedly, a desire to live, to bet on modernity and to compete with other cities at the same time emerging (Paris, New York, London or Milan), which resulted in new ‘consumer’ and entertainment music, to brighten the society dances and leisure and sports activities, witnesses of the ‘new times’ (the *Belle Époque*). In this context, in which architects (L. Domènech i Montaner, J. Puig i Cadafalch, A. Gaudí), painters (R. Casas, S. Rusiñol, M. Utrillo, P. Picasso), poets (J. Maragall, J. Verdaguer, E. Marquina) and musicians (F. Pedrell, E. Granados, P. Casals, E. Morera, F. Mompou) shared audiences and scenarios, appeared the peculiar, controversial, and today practically unknown, figure of a musician, pianist, publisher and merchant, Pere Astort Ribas, who was going to use a pseudonym, as an international commercial claim, Clifton Worsley, to make himself known worldwide as the creator of the ‘Boston Waltz’. A quick and ephemeral fame, which soon grew thanks to the diffusion brought by the new technologies then in vogue: a new and ‘industrial’ production and distribution of sheet music, pianola rolls, vinyl records and other mechanical audio recordings and, very particularly, the radio.

Key Words: Barcelona, 1888-1929, Ballroom Pieces, Clifton Worsley, Pedro Astort, Early Jazz, Musical Business.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

Ezquerro Esteban, A. & Ezquerro Guerrero, C. (2019). Barcelona y la música de moda. De lo finiseccular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925). Parte II. Una obra original, hija de su tiempo. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 161-232.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.1993>

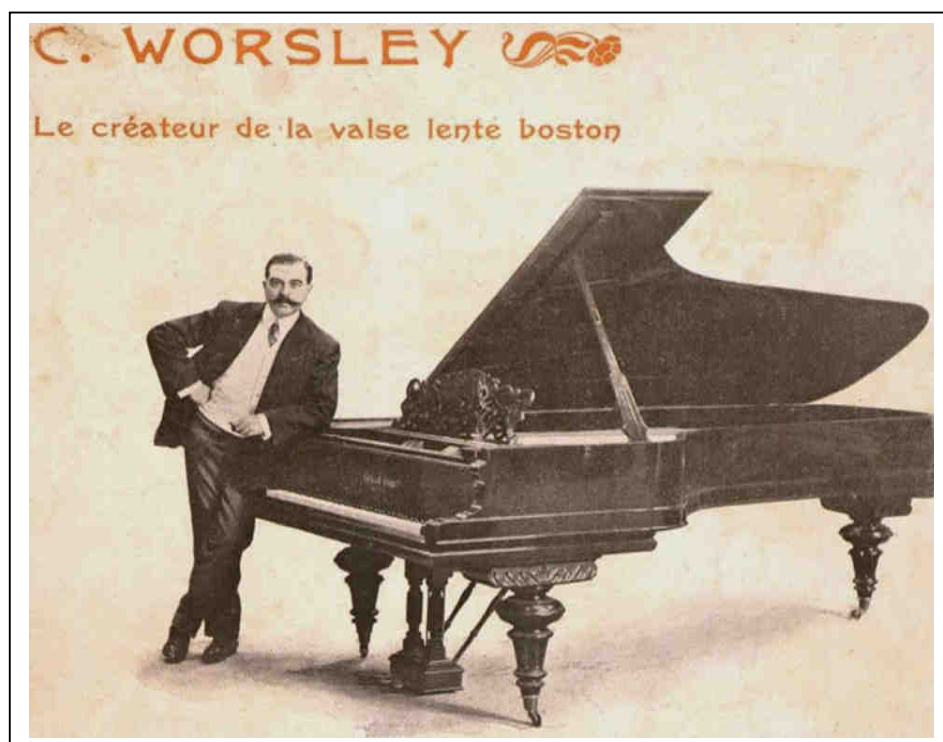


Fig. 1: Imagen publicitaria de Pedro Astort, «Clifton WORSLEY», como creador del vals lento boston¹.

¹ Las imágenes que se insertan en el presente trabajo han sido tomadas de Internet y son de dominio público, o bien proceden de la biblioteca particular de los autores. Utilizamos las siglas y abreviaturas (tanto para dataciones, como para voces e instrumentos, o archivos y bibliotecas de música), empleadas por el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), todas ellas de fácil localización por cualquier usuario. Del mismo modo, y de cara a abreviar el aparato de citas bibliográficas, buena parte de los datos biográficos ofrecidos sobre compositores y músicos, hechos históricos, etc., que se ofrecen en notas a pie de página, proceden de nuestra propia síntesis de los datos disponibles en la bibliografía especializada, ampliada con nuestra propia aportación e investigaciones.

1. ACTIVIDAD MUSICAL DE LA ÉPOCA

La vida en la época (la de Worsley como la de otros protagonistas de la actividad cultural ciudadana) marchaba cada vez más de prisa: se mezclaba, solapaba y se sucedía rápidamente en todas sus facetas, con una nueva sensación de descontrol o de incoherencia, que iba a ser, precisamente, inherente a su ambiente y contexto artístico (Aviñoa Pérez, 2001). Además, el proceso de “laicización” sufrido en la música a lo largo del siglo XIX, había generado la aparición progresiva de conservatorios (a imitación del primero abierto en París), y de escuelas y academias de música privadas (antes inexistentes). Todo ello acabaría por desembocar en la emersión de la ópera en toda Europa que, en el caso concreto hispánico, junto con zarzuelas, comedias musicales, operetas y vodeviles, llenaría teatros, desde los más ricos hasta los desmontables en carpas, a manera del circo y otros espectáculos alternativos (café-cantantes y cabarets, como pequeños “teatros de ópera para las clases menos acomodadas”).

Aparte de eso, la mujer (antes apartada de este tipo de educación específicamente musical, cuando esta dependía de la Iglesia), comenzaba ahora también a incorporarse al mundo musical mediante clases privadas, su participación en veladas poético-musicales, y una tímida aparición en el mundo de los estudios y los conciertos.

El piano, que con su capacidad para reducir tantas melodías para tantos instrumentos diferentes como de dedos se disponía, permitía tener al alcance fácil y cómodamente “la orquesta en casa”, en cierto modo, contribuyó también a este proceso de “democratización” de la música, “de salón”, en un contexto, burgués, que favorecería la edición musical y, con ella, la inclusión desenfadada (y ya no pendiente de las censuras anteriores) de ilustraciones de tipo civil, relajadas, con temáticas antes insospechadas (sexo, política, crítica social...)².

Será, precisamente, en este contexto de entusiasmo que vivía la ciudad (yendo hacia “los felices años veinte”), con la efervescencia urbanística y humana dejada por un tiempo a medio camino entre dos magnas exposiciones (la universal de 1888 y la internacional de 1929, las cuales abrieron Barcelona al mundo), en el que se mezclaron todo tipo de estilos musicales y artísticos, en un ambiente, internacional, en el que convivían diferentes corrientes de pensamiento, diferentes tendencias culturales... Una ciudad, nueva, exponencialmente ensanchada por el ya citado “plan Cerdá”, que dejaba atrás la “ciudad vieja” y sus antiguas murallas que la habían tenido encorsetada, y se encaminaba sin mirar hacia atrás hacia una ciudad nueva y ahora liberada, en la que pintores, arquitectos, dibujantes, músicos o poetas proliferaban en torno a una emergente industria artística, de la moda, editorial...

Esta industria, animada por la *Renaixença*, esparcía sus ideas a través de nuevos gustos liderados por “la burguesía catalana” (de la industria textil y de los pequeños comerciantes), que llenaba las funciones del Liceo, se reunía en el Ateneo barcelonés y se organizaba

² Sobre la situación social de la música española y sus músicos en el siglo XIX e inicios del XX, pueden verse algunos de nuestros trabajos: Ezquerro Esteban (1990, 1996, 2004, 2008, 2012, 2013, 2015, 2019); Lozano González (1994); González Valle, González Marín & Ezquerro Esteban (1999); Armell Femenía & Ezquerro Esteban (2003) y Ballús Casóлива & Ezquerro Essteban (2016).

alrededor de centros excursionistas, de los orfeones de Anselmo Clavé o del Orfeón Catalán, así como de algunas sociedades filarmónicas. Todo ello junto con un nuevo periodismo y una imprenta en general cada vez más pujante y una casi omnipresente voz religiosa.

Y, mientras tanto, en los círculos más marginales se dejaban escuchar los ritmos heredados del pasado (como las viejas polcas y mazurcas de origen centroeuropeo, los mismos valsos de reminiscencias vienesas...) junto a los ritmos propiamente hispánicos (canciones españolas, catalanas, pasodobles...), los ya mencionados ritmos y bailes norteamericanos (ragtimes, foxtrots, quick-steps, one-steps, two-steps, blues, cakewalks, charlestón o hit-hop...) e ingleses (vals lento inglés, chotis). Sin olvidar por ello incluir también los ritmos argentinos (tangos) o cubanos (guarachas, danzones, habaneras, boleros...)³.

³ Entraría en esta categoría también el *pericón* que, en su modalidad americana (típica de Argentina y Uruguay), sería un baile popular que se ejecuta acompañado de guitarras, y que se interrumpe para que los bailarines digan coplas (Real Academia Española, 1994, p. 1576), que trata generalmente de una danza grupal, de unas ocho parejas, interpretada en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay, cuya invención se ha atribuido al uruguayo Gerardo Grasso (*1860; †1937), pero que, en su modalidad de baile de salón (la que nos ocupa) sería un *vals francés* o *vals musette* en aire moderado y compás de 3/4 ó 6/8. Con origen bávaro-austríaco a principios del siglo XIX, y surgido de la posterior mezcla del antiguo vals vienes con el folclore latinoamericano y el jazz, se habría asentado, ya a comienzos del siglo XX, en cafés, tabernas y establecimientos populares de baile, especialmente parisinos, adoptando también algunas características italianas, diversos ritmos populares e introduciendo para el acompañamiento el empleo del acordeón (anteriormente, la gaita, de donde proviene su nombre, “musette”). Atribuida su invención a Émile Vacher (*1883; †1969), se bailaba de manera relajada, y algo castiza (tras la Segunda Guerra Mundial, popularizado por Edith Piaf, llegó a identificarse con una gestualidad típicamente parisina, de sus barrios socialmente más deprimidos, algo chulesca). Se caracterizaba por sus pasos cortos, giros, movimientos y desplazamientos por la pista más recogidos que en la modalidad vienesa, por lo que puede llegar a ser algo monótono), y porque los cuerpos de los bailarines se situaban más pegados, pues las salas donde se practicaba solían ser pequeñas (aunque esto se mitigara con la adición frecuente de determinados adornos a los movimientos básicos). El bailarín, que eventualmente podía colocar su mano izquierda en la espalda o en el bolsillo, solía colocarse con ambas manos detrás de la espalda de su compañera, justo sobre la parte superior de las nalgas, o bien, para enfatizar más el abrazo, ponía su mano izquierda sobre su pecho, agarrando la mano derecha de la mujer. Aunque admite muchas variantes, se caracteriza por un paso base de vals vienes (adelante y atrás), aunque bailado por fuera de la pareja, y cruzado en diagonal a la dirección del baile (en lugar de ser de frente como sucede en el vals vienes), de manera que se cambia la diagonal a cada compás. Véase: Pena Costa & Anglés Pamies (1954, pp. 1743-1744); Roberts (1979); Plesch, Loyola Palacios, Gennaro & Ilarraz (2001) y Lamb (1980a, pp. 207-208 y 216-218; 1980b, pp. 200-206).



Fig. 2: Paralelamente, y en contraposición a la temática extranjera e incluso al “exotismo”, también se cultivó el españolismo, que podía llegar a adoptar matices regionales: prototipo de mujer granadina, por P. Astort (1905), y otro, de mujer murciana, por Enrique Reñé Castella (1909-1924), con una plasmación artística muy semejante⁴.

Orquestinas, coplas instrumentales y bandas de música (desde las militares hasta las de las plazas de toros o las nuevas bandas municipales) hacían que los músicos se “pluriemplearan”, tomando parte en algunos espectáculos de tugurios de baja estofa, donde proliferaban este tipo de nuevas músicas y bailes, desde los cabarets de Berlín o París, hasta los clubes nocturnos de Nueva Orleans o Nueva York, o las salas emergentes del Paralelo barcelonés que surgían al calor de los marineros que llegaban por pocos días o unas horas al puerto de la Ciudad Condal, ansiosos por consumir sus salarios y disfrutar de las músicas y los ambientes “de evasión” que les gustaban o pretendían encontrar.

⁴ Enrique Reñé se dedicó principalmente a componer música escénica (zarzuelas, género “infimo” y música humorística, así como cuplés “picantes”), estrenada en teatros madrileños durante la primera década del siglo XX. Además de los entonces casi obligados foxtrots, escribió también abundantes piezas para “canzonetistas”, junto a piezas gitanas, chotis, pasodobles y bulerías.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

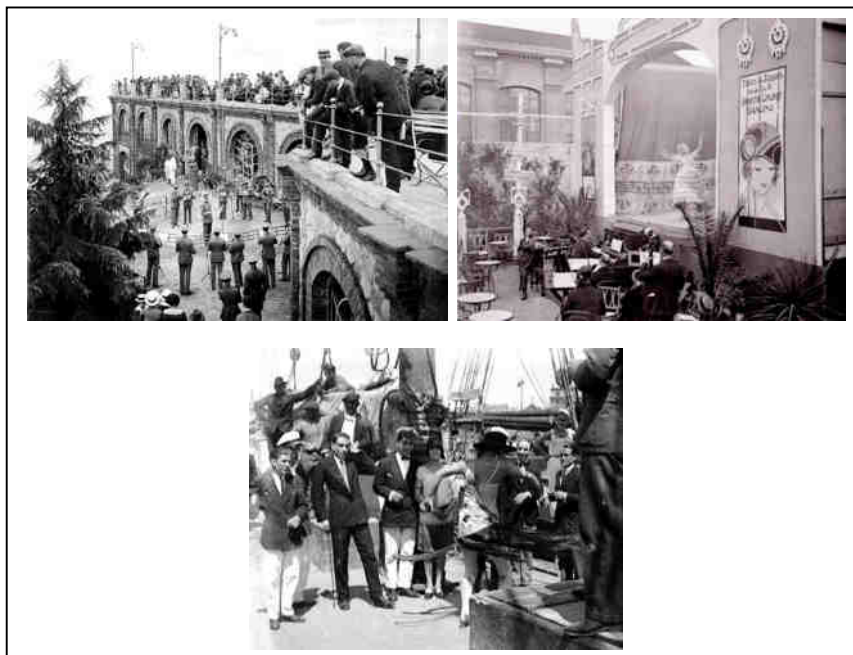


Fig. 3: Música cotidiana en la Barcelona de la década de 1920: militar (banda tocando en el mirador del Tibidabo); de cámara (músicos acompañando a una bailarina en una barraca del Paral·lel); y para el baile (marineros y caballeros observando una escena en la cubierta de un barco en el puerto, 1925c).

En cuanto al ocio a principios del siglo XX, Barcelona no solo disfrutó de unos felices años veinte sino también, y sobre todo, de unos felices años diez. A partir de 1915 aproximadamente (y con el beneficio económico obtenido por la no intervención española en la primera gran guerra), el dinero corría con facilidad: se crearon el casino de la Arrabassada, el frontón “Principal Palace” y el hipódromo de Can Tunis para los aficionados a las apuestas. Y si bien los años de “la Gran Guerra” y los posteriores felices veinte lo fueron sobre todo para los que se habían enriquecido rápidamente con los negocios vinculados a la contienda, los felices diez tuvieron, por lo que a la diversión se refiere, un carácter más democrático. Fueron los años en que surgieron las nuevas formas de ocio de los barceloneses. Más allá de las fiestas mayores, las comidas campestres o las procesiones, de carácter gratuito, la segunda revolución industrial proporcionó a los barceloneses nuevas formas de entretenimiento (pasatiempos)⁵, esta vez, pagando. O dicho de otro modo, hubo quien descubrió la manera de incorporar el ocio a la sociedad de consumo (Fabrè Fornaguera & Huertas Clavería, 2002; Huertas Clavería & Huertas Aiguaviva, 2004; Sala García, 2005; Piquer Sanclemente, 2012).

⁵ Tampoco faltaron algunas extravagancias, como la que, a beneficio de un asilo para ciegos pobres, se registró con ocasión de una *Marcha Concertante* de concierto, obra de Roberto Goberna (*1858; †1934), y para la que se vendían entradas en el almacén de música de Pedro Astort. En dicha sesión, celebrada en el monumental y modernísimo Palacio de Bellas Artes, se interpretó la obra citada, “ejecutada en 12 pianos á cuatro manos por 24 distinguidas señoritas y la orquesta de Salou de la Asociación Musical” (*La Vanguardia*, 21.06.1903, p. 8).

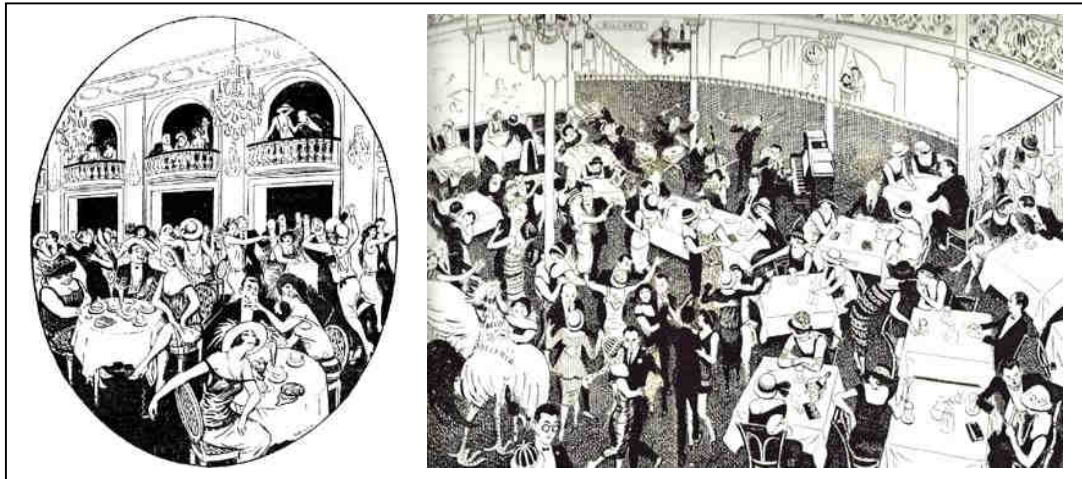


Fig. 4: Caricaturas de Ricard Opisso y Sala (*1880; †1966), retratando las nuevas formas de ocio de la alta sociedad barcelonesa importadas en bailes y cafés: *izda.*, «Té de la gente bien. El Hotel Ritz a las siete de la tarde» (1923); y *dcha.*, «Rotonda del Café Lion d'Or», convertida en el cabaret «Panam's» en 1920 (1924).

De este modo, en la década de 1910 se construyó la plaza de toros Monumental y los primeros parques de atracciones —el Turó Park, el Saturno Park, el de la Ciudadela, y el del Tibidabo—; se inauguraron entonces muchas salas de cine, y algunos bares que llegaron a ser míticos, como el Zúrich, el American Bar, el Canaletas o el London. No deja de ser sorprendente que unos años tan llenos de tensiones sociales fueran también los que llevaran el ocio a una nueva época. Años llenos de vida, en los que las calles se volvieron protagonistas y la noche se configuró como un nuevo tiempo, un nuevo espacio para hacer cosas (Cabañas Guevara, 1945; Zúñiga Izquierdo, 1949) y años en los que la represión eclesiástica sobre las costumbres recogió velas. Un tiempo de grandes contrastes, en definitiva, donde el bullicio y las luces de la diversión nocturna escondían la miseria que había en casa durante el día y, muy particularmente, más allá de los Pirineos.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 5: Barcelona. Salas de baile: 1.- *Baile de tarde*, por Ramón Casas (1896) [Círculo del Liceo]; 2.- salón-restaurante *Maison Dorée* (sesión aristocrática organizada por el marqués de Alella, 28.02.1905); 3.- sociedad *La buena sombra* (c/ Ginjol 3; 1910); y 4.- campeonato “24 horas de baile”, del Teatro Cómico (1925).

Pero un tiempo, también, en el que los artistas tomaban conciencia de su condición y se asociaban para defender su actividad y sus derechos, prosiguiendo así con unas inquietudes que venían de muchos años antes⁶.

⁶ En 1920, Worsley se unía a un grupo de artistas e intelectuales entre los que se encontraban Enrique Morera, Santiago Rusiñol o Jaime Pahissa. Un grupo que, ya años atrás, se reunía en tertulias de café o con motivo de algunas representaciones operísticas; y así sucedía por ejemplo, el 05.01.1896, cuando, coincidiendo con el estreno de la ópera *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz en el Gran Teatro del Liceo, Enrique Granados asistía a la première (que se iba a poner en cartel hasta en siete ocasiones) junto a su alumno Joan Llongueres, a quien el compositor ilerdense iba a presentar al maestro de Camprodón como “uno de mis mejores discípulos y compañero de tertulia en el Café Continental” (establecimiento entonces ubicado en la Rambla de Canaletas), a la cual asistían también los citados Rusiñol y Morera, además de Miguel Utrillo y otros músicos y artistas (Sagardía Sagardía, 1986, pp. 36-37). Efectivamente, en 1920 se anunciaba la reunión de aquel grupo: “El sábado, 27 del corriente, a las nueve de la noche, tendrá lugar, en el restorán Martín, un banquete de despedida que varios amigos de don Juan Eugenio Morant han organizado, al cesar éste en su cargo, para patentizarle su afecto y adhesión por el celo con que, a satisfacción de todos, ha desempeñado su cometido en defensa de los intereses de los autores durante su larga gestión en la Sociedad de Autores Españoles. Forman la Comisión organizadora: don Ángel Guimerá; don Enrique Morera; don Santiago Rusiñol; don Ignacio Iglesias; don Jaime Pahisa; don José Pous y Pagés; don Ambrosio Carrión; don Avelino Artís; don Eusebio Bosch Humet; don Pedro Astort «Worsley» y don M. Poal-Aregall. Lugar de la inscripción: Restorán Martín, hasta el viernes 26, a las doce de la noche. El precio del ticket es de 15 pesetas” (*La Vanguardia*, 24.03.1920, p. 3).



Fig. 6: Pedro Astort Ribas, “Clifton Worsley”.

2. MÚSICA PARA LOS “BAILABLES” DE ÉXITO EN EL PRIMER CUARTO DE SIGLO BARCELONÉS

Dentro de este panorama, Clifton Worsley desarrolló un repertorio musical particularmente ecléctico, en el que tenían cabida abundantes formas y géneros musicales. Al que fuera un muchacho barcelonés salido del barrio del Poble Sec, escolán de la iglesia de Ntra. Sra. de la Merced y alumno de Lorenzo Bau, y enseguida “probador” al piano del repertorio que le pedían los clientes de algunas tiendas de música locales⁷, se le iba a conocer fundamentalmente por el *vals-boston*, que era una nueva modalidad de vals, lenta y elegante que incorporaba al patrón del viejo vals europeo la característica y lánguida armonía que identificaba al ragtime estadounidense y al naciente jazz norteamericano⁸. En

⁷ Fàbregas i Barri (15.09.1991). De hecho, Pedro Astort fue alumno del también maestro barcelonés Lorenzo Bau Andreu (*1857; †1916), esposo de la pianista Carmen Bonaplata y, ambos, padres de Lorenzo Bau Bonaplata y de la cantante Carmen Bau Bonaplata.

⁸ A pesar de la existencia desde varios años antes de un tipo de música que más tarde se identificaría con el *jazz*, se admite que dicho vocablo (al principio, citado como “jaz”, “jass”, “jasz”, etc.) hizo su aparición entre 1913 y 1915, asentándose definitivamente su éxito en el año 1917, fecha de fallecimiento de Scott Joplin y año también en el que la *Original Dixieland Jazz Band* registró su primer disco en Nueva York (además de ser la fecha en la que aparecieron diversos artículos en la prensa estadounidense donde se anotaba explícitamente el nuevo término). No obstante, y en líneas generales, se admite que el jazz más primitivo habría surgido de la música practicada por las comunidades afroamericanas del sur de los EE.UU. en la última década del siglo XIX, floreciendo luego, hacia el cambio de siglo y hasta 1920 aproximadamente, gracias a las imaginativas improvisaciones de las bandas instrumentales del área de Nueva Orleans. Pero no es menos cierto que se admite también que los antecedentes del jazz (en el largo período que se extiende entre la última década del siglo XIX y el final de la Primera Guerra Mundial) habría que buscarlos en el *ragtime* y el *blues* (curiosamente, ambos subgéneros trabajados también muy tempranamente en Barcelona por Clifton Worsley), así como en los espectáculos de *minstrel* (en donde instrumentistas blancos disfrazados de negros imitaban el peculiar dialecto de los negros), en el vodevil y en el pasado francés de Nueva Orleans. Sea como fuere, y como rasgo distintivo, el primer *jazz* daba entrada a la posibilidad de improvisaciones melódicas a partir de un patrón armónico y rítmico determinado, en su caso, por su concepción para el baile, el cual, basándose en la explotación de las síncopas, aplicaba también algunos “efectos” tímbricos, hasta entonces desacostumbrados

realidad, se trataba de un nuevo género de músicaailable, idóneo para la época, que iba a garantizar a Pedro Astort popularidad y un éxito masivo, ya que su autor iba a componer más de un centenar de variantes de este tipo, que le reportaron fama mundial como “creador del vals-boston”⁹.

El vals-boston era pues un baile híbrido, un nuevo tipo de composición para piano (aunque, enseguida, se escribiera también para otras formaciones), con una introducción muy lenta que se basaba en los nuevos elementos norteamericanos del ragtime y el blues, combinados con las armonías y ritmos del vals tradicional europeo¹⁰.

(vibratos, *glissandi*, empleo de sordinas, escalas defectivas...). Howe (1862); Dodworth (1885); Tirro (1993/2007) y Jasen (2007).

⁹ Entre algunas variantes de estosailables, se contaban también títulos como *Amoureusement*, *Aveu d'amour*, *Valse dorée*, *Je vous en prie*, *Presentiment*, *¡Ma foi tant pis!*, *Veilles Amours*, *Langoureuse* y *Pleine de larmes*, además de algunos vales lentos en versión para canto y piano, como *Folie d'Amour*, *Lèvres Adorées*, *Tes folles caresses*, *Pas ce soir*, etc. Puede escucharse un vals doble-lento para piano, de Clifton Worsley (concretamente, el titulado *My heart's desire*, en La Mayor, a cargo del pianista Phillip Sear), recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xZWduTP9fQg>. Y también, su tercer vals lento boston, titulado *Visión*, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TNecdSuvJKA>. Así como la reproducción del rollo de pianola del triple boston, *Valse Romantique*, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=BG8_Av6ezxg](https://www.youtube.com/watch?v=BG8_Av6ezxg;); o la del rollo marca Victoria, de La Garriga (1905), con el vals triple boston titulado *Baisers du vent* (*Besos de viento*) [disponible en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, entre otros varios, recuperado de http://ccuc.cbuc.cat/search~S22*cat?/aWorsley%2C+Clifton/aworsley+clifton/1%2C1%2C105%2CB/frame&FF=aworsley+clifton&2%2C%2C105].

¹⁰ Según E. Fàbregas, que sigue en su afirmación a Lluís Permanyer, (traducimos) “las grandes familias de Boston sostenían que las músicasailables que hacían fortuna a la entrada del siglo eran excesivamente rápidas y agresivas. Querían una cosa más cadenciosa y rítmica y, sobre todo, más suave”. Y más adelante, este mismo autor nos traslada que el profesor Max Besançon (profesor parisino de bailes de salón instalado en la barcelonesa Rambla de Estudios 8, que enseñaba a bailar en pocas lecciones, según su método, el vals, one step, two-step, paso doble, tango, machicha brasileña, rag time, schotis español, chaloupée, boston, doble boston, fox-trot, shimmy y java), escribía que “el vals lento es, sin duda, el rey de los bailes mundanos, por prestarse admirablemente, tanto por su música como por sus posiciones, a poner al más alto nivel la gracia y la elegancia de una pareja de baile” (Fàbregas i Barri, 15.09.1991).

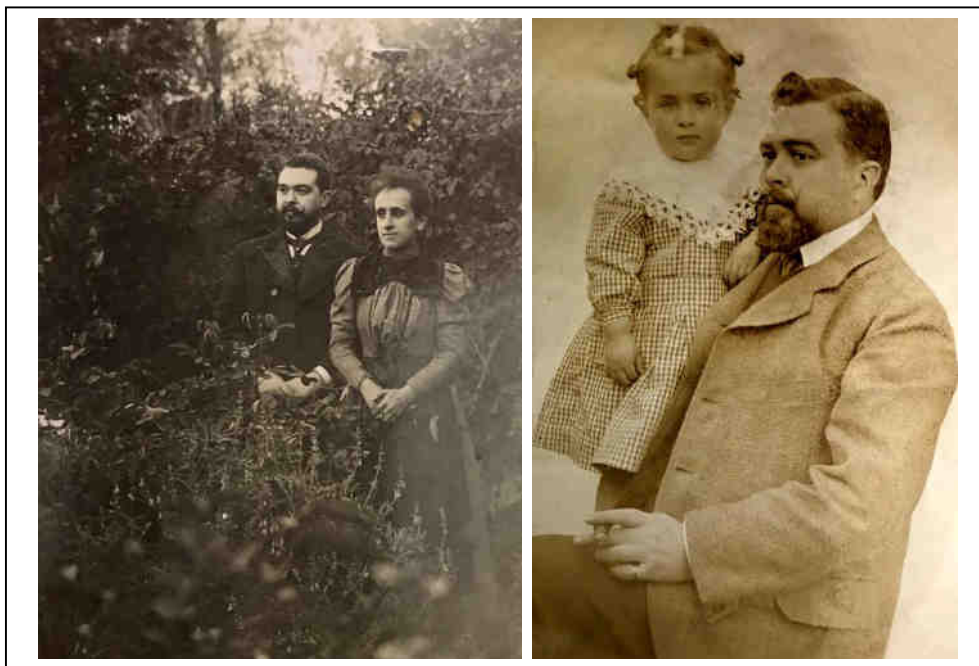


Fig. 7: El matrimonio Pedro Astort y Mercedes Gresa, en 1898 (cuando creó el vals boston), en el jardín de su casa del paseo del Llorete 20, barriada de La Salud (Gracia). Dcha.: Pedro Astort con su hija Mercedes (foto “Rafael Guardia Distribuciones Musicales, Literarias y Artísticas”, Bruch 62).

En cuanto al *vals europeo*¹¹, se trata de un baile musical especialmente elegante (por lo que incluso llegó a incluirse como breve interludio en óperas y ballets), generalmente escrito en compás de 3/4 y con un tempo lento y pausado, a pesar de que con el transcurso del tiempo fuera adquiriendo un ritmo algo más vivo y rápido¹², pudiendo llegar a adoptar diferentes modalidades (aunque, siempre, conservando su esencia para danzar)¹³.

¹¹ Según manifestaba F. Pedrell en la época, se trata de un “término alemanizado de la danza alemana de este nombre, que se baila a una o más parejas asidas de la mano y del brazo, dando vueltas alrededor de un centro común. Tiene un movimiento bastante animado en compás ternario. El *Vals* tiene un tanto de leyenda. Y según quieren algunos no es un baile alemán, como se ha supuesto, sino un baile provenzal. En Provenza se conocía con el nombre de la *volta*, y se bailaba cantando la *fallada*. Durante la preponderancia de la familia de los Valois, se puso de moda y lo conocieron sucesivamente, las cortes de Escocia y de Prusia en el siglo XVI” (Pedrell Sabaté, 1894, p. 487). Parece, pues, que el vocablo “vals” procedería del francés “valse” y, este a su vez, del alemán “Walzer”, a partir del verbo “wälzen”, que significa “girar, rodar”. Como danza, se documenta ya en el siglo XII en el Tirol austríaco, y posiblemente esté también relacionado con la *volte* o *volta* (vuelta) italiana, en compás ternario, del siglo XVI, a pesar de lo cual no se popularizó masivamente hasta mediados del siglo XVIII, en la corte de Viena, desde donde se habría extendido hacia el resto de Europa (Reeser, 1947).

¹² Como es bien conocido, el primer tiempo de su compás es siempre fuerte y marcado, mientras que los otros dos son débiles, dejando así una especie de vacío al alzar del compás, que deja, tanto en los bailarines como en la audiencia, una ligera sensación de flotar.

¹³ Como el más célebre estilo clásico vienés u otras variantes más modernas relacionadas con el *swing* y el *jazz* americanos, así como con la *musette* francesa e, incluso, más recientemente, con otros patrones de danza latinoamericanos... (Carner, 1948). R. Charbonnel (*1872; †1946) distingue cuatro tipos de vals: 1.- El vals francés, del que su modelo es *La ola*, de Olivier Métra (*1830; †1889); 2.- el vals alemán, cuyo modelo puede ser *El hermoso Danubio azul*, de Johann Strauss (*1825; †1899); 3.- el vals vienés, del que su modelo es *Los amorcillos*, de Josef von Gungl (*1809; †1889); y 4.- el vals lento, “prodigio de gracia y de distinción”, cuyo modelo es el vals lento del baile de espectáculo *Sybia*, de Léo Delibes (*1836; †1891). Véase: Charbonnel (1901, p. 276).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

Es así como el uso del vals como pieza “bailable” era perfecto para popularizar las melodías “de moda” en la época a caballo entre los siglos XIX y XX por su distinguida elegancia y porque ofrecía a las parejas de baile, desde un cierto recato, la posibilidad de bailar lenta y amorosamente, siempre entrelazadas. Sería muy poco tiempo después cuando la modalidad lenta de este baile tradicional (ya no la vienesa) se extendió desde Inglaterra por todo el mundo, por lo que casi llegó a identificarse al vals como pieza bailable de salón y de moda con el vals londinense aunque, de hecho, las piezas barcelonesas de Pedro Astort, considerado el “creador” del nuevo género, habrían sido algo anteriores en el tiempo a las citadas composiciones londinenses.



Tipos de Vals.

A mon cher ami J. CUSSE.

FASCINATING = WALTZ
11^{me} VALSE LENTE BOSTON.

C. WORSLEY.

Fig. 8: Un ejemplo de vals-boston para piano, a cargo de Clifton Worsley.
Fascinating-Waltz (introducción, e inicio del vals).

Por su parte, el *ragtime americano* alude a un estilo y género musical de baile estadounidense que alcanzó gran fama hacia finales del siglo XIX (desde la década de 1890) y hasta 1910, aproximadamente¹⁴. Deriva, en primer lugar, de las marchas que interpretaban las bandas militares, siendo su prototipo las escritas por el director americano John Philip Sousa (*1854; †1932); así como, en segundo término, deriva del baile de ritmo sincopado del *cakewalk* (o *cake walk*), un ritmo, por lo que escribiría por ejemplo Claude Debussy¹⁵, con raíces en la música africana y de los esclavos negros en América.

¹⁴ El término *ragtime* procede del inglés “ragged-time” (o sea, tiempo rasgado, desgarrado o arrancado), y a veces se abrevia como “rag”. Se caracteriza por su compás binario y por la presencia de una melodía muy sincopada sobre un bajo regularmente no sincopado, así como por su organización en una breve introducción y tres o cuatro secciones contrastantes (cada una de ellas de 16 ó 32 compases). Generalmente, sigue un patrón armónico que se asienta sobre la dominante de los tonos mayores y los grados I, IV y V (Blesh & Janis, 1950; Schafer & Riedel, 1973; Morath, 1977; Jasen & Tichenor, 1978; Southern, 1983; Hasse, 1985; Berlin, 1986).

¹⁵ Claude Debussy (*1862; †1918) utilizó este tipo de composición en su famosa suite para piano solo (1906-1908), titulada *Children’s Corner* (“El rincón de los niños”, L. 113), publicada en París (por el editor Durand), la cual se estrenó en la capital francesa el 18.12.1908 y, en versión orquestal, el 25.03.1911. Como pieza que evoca el mundo de la infancia, el autor la dedicó a su hija, Claude-Emma (“Chou-Chou”), entonces de solo tres años de edad, y a su cuidadora inglesa, Miss Doll. La suite incluye seis piezas breves con títulos en inglés, algunas de las cuales hacen referencia a los juguetes de su hija: concretamente, la sexta pieza que cierra la suite se titula *Golliwogg’s Cakewalk* (“El paseo del pastel de Golliwogg”, de “golliwog”, una muñeca negra de juguete, de moda en la época, y alude a la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y a la música de los esclavos negros estadounidenses). Por lo demás, los *cakewalks* se habían popularizado previamente por su inclusión en los espectáculos de *minstrels* norteamericanos (instrumentistas o ministriles blancos que, disfrazados de negros, imitaban el peculiar dialecto inglés de estos últimos). Finalmente, y dentro de sus

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)
PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

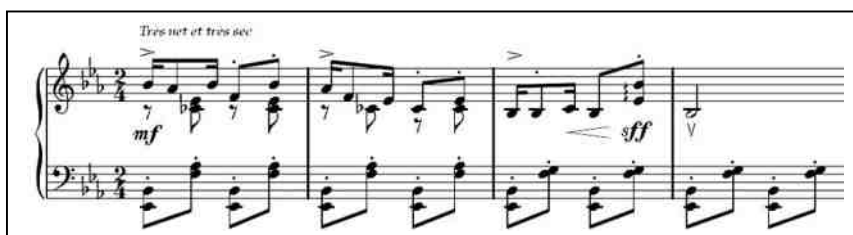


Fig. 9: Música del *Gollivogg's Cakewalk*, de la suite para piano *Children's Corner* (1908), de Claude Debussy, con su característico ritmo sincopado (juguetón, de buen humor).



Fig. 10: El *cakewalk* o *danse de gâteau* (“baile del pastel”), con su característico y humorístico componente negro, alcanzó gran fama en América y Europa. 1.- H. S. Brennan: *Huckleberry Finn* —sobre la célebre novela de Mark Twain— (Nueva York-Philadelphia: Jos. Morris Co., J. S. Quirk Cut Co. litogr., 1900); 2.- Charles Grelinger: *Nigger-Sport* (Paris: Du Wast, 1903); 3.- Dan Walker (Eugène Platzmann, arreglista): *Ebony Echoes* (“Ecos de ébano”. [Jardin de danse] Nueva York: Shapiro, Bernstein & Co., 1915) de cuando ya estaba “pasado de moda”; 4.- Frank Henri Klickmann: *High Yellow* (Chicago-Nueva York: Frank K. Root & Co., 1915); y 5.- una fotografía francesa de la década de 1900 con el paso inicial del baile.

célebres *Préludes* para piano (24 piezas distribuidas en dos volúmenes), Debussy escribió también la pieza *Minstrels*, que cierra su primer libro (1909-1910), en clara alusión a los espirituales afroamericanos; y en 1912-1913, anotó la pieza *Général Lavine, eccentric*, “dans le style et le mouvement d’un Cakewalk” (libro 2, N° 6), escrito a propósito del payaso norteamericano Edward Lavine, que había actuado en el Théâtre Marigny de los Campos Elíseos de París en 1910 y 1912. Véase: Deaville (2014). Y puede escucharse el pionero *Swipesy Cakewalk* de Scott Joplin y Arthur Owen Marshall (*1881; †1968) (Saint Louis, Missouri, John Stillwell Stark & Son, 1900), recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pQnCT9HnMNA> y también de <https://www.youtube.com/watch?v=MeVfesWPkBU>.

Así, el *cakewalk* procedería de las plantaciones de Florida y, después, de otros lugares del sur de los Estados Unidos, surgido de los bailes para violín y banjo de la música tradicional, pasando luego a asentarse como composición para piano. Creado por tanto por músicos de raza negra, que le aplicaban improvisaciones más o menos libres, llegó a publicarse profusamente en partitura, pues se hizo muy del agrado de los pianistas de raza blanca, y aun llegó a adaptarse para pequeños grupos o bandas instrumentales en la modalidad del *dixieland*¹⁶.

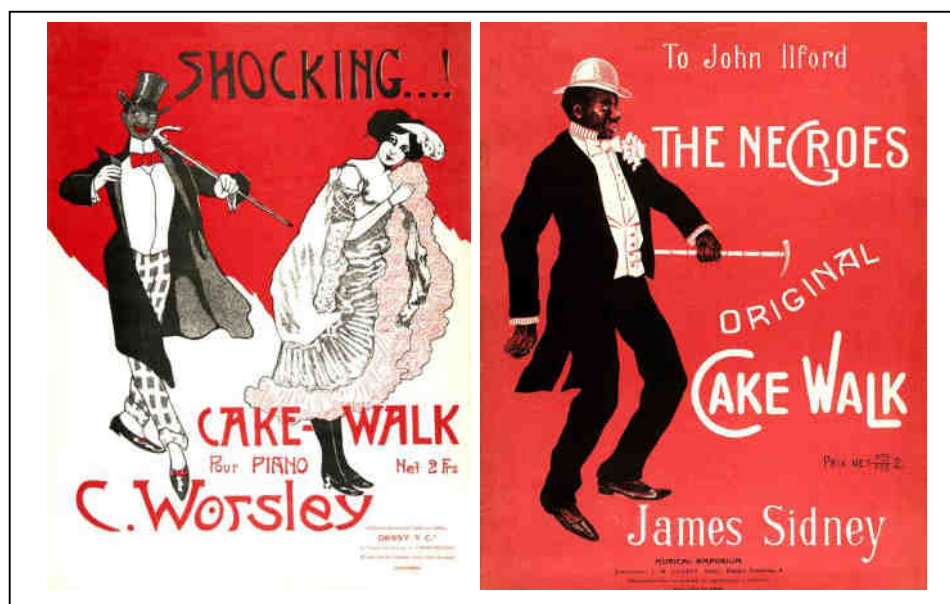


Fig. 11: Un temprano “cakewalk” para piano, de Pedro Astort: *Shocking*, del año 1906. A su lado, el primer *cakewalk* editado en España del que se tiene constancia, solo tres años antes, a cargo de otro autor español, que firma con pseudónimo, editado por la casa barcelonesa “Musical Emporium”¹⁷.

¹⁶ Entendido como uno de los géneros principales del jazz clásico, desarrollado durante la segunda década del siglo XX en el sur de los Estados Unidos (Luisiana), en donde, mezclando elementos musicales propios del estilo de Nueva Orleans (blancos, criollos y negros) y europeos, predominan los instrumentos de viento-metal y la improvisación.

¹⁷ Este primer *cakewalk* editado, *The Negroes (Les nègres)*, bajo el nombre de “James Sidney” como compositor, ocultaba la autoría real del notable compositor y pianista Vicente Costa y Nogueras (*Alcoy, Alicante, 1852; †Barcelona, 1919). Se publicó en Barcelona, en “Musical Emporium” (Rambla de Canaletas, 9), con litografía de M. Hereu, en 1903. La siguiente pieza de este género sería un *Cakewalk de salón* (baile americano) para piano, a cargo de Joaquín Taboada Steger (*1870; †1923), editado en Madrid por la Casa Dotésio, el mismo año de 1903, siendo la composición mencionada de Astort-Worsley la tercera en toda España, aparecida ya en 1906 y editada en Barcelona por Dessy y C^a (paseo de Gracia, 5), en la imprenta de Rafael Guardia. Véase la estética, muy semejante, de la composición de V. Costa y Nogueras y la de P. Astort: está claro que se trataba del mismo ambiente barcelonés, musical, cosmopolita... y que salió del mismo contexto editorial (Astort publicó muchas obras también con “Musical Emporium”, V. Costa y Nogueras fue profesor de piano en el Conservatorio del Liceo, etc.). Puede apreciarse ahí la pretendidamente divertida ridiculización del personaje de color, típica del género, que aparece ataviado a la manera de los “gentlemen” de la alta sociedad (con chistera o bombín y esmóquin), algo que entonces se empezaba a difundir desde el Broadway neoyorkino, lo que todavía resulta más contrastante en el caso de la obra de C. Worsley, por comparación con el aristocrático atuendo de la dama. Pueden verse: Papo Papo (1985), García Martínez (1996), Pujol Baulenas (2005), Davidson (2009), García García (2012) y Faulín Hidalgo (2016).

Técnicamente, el *ragtime* se anota en compás de 2/4 ó 4/4, y muestra siempre una melodía sincopada con el ritmo acentuado en sus tiempos impares (primero y tercero), de manera que en su ejecución al piano, llama la atención por la combinación “dislocada” e independiente entre ambas manos (con una melodía principal pegadiza y fuertemente sincopada en la mano derecha a base de contratiempos muy ritmados y contrastantes, frente a un compás uniforme, en forma de marcha, en la mano izquierda) (Prögler, 1995).

Como es bien conocido, el principal compositor de *ragtime* fue el pianista afroamericano Scott Joplin (*1868; †1917), que obtuvo una enorme popularidad con la publicación en 1899 de su *Maple Leaf Rag* (o “Rag de la hoja de arce”), obra que marcaría un modelo a seguir por otros muchos autores. Solamente de aquella partitura consiguió vender más de un millón de copias¹⁸.

¹⁸ Por lo general, el *ragtime* se escribía por entero, de modo que no se dejaba lugar a la improvisación salvo en la música “en vivo”; pero, por sus características, fue fundamental para la aparición del jazz. En este sentido conviene resaltar que la producción del compositor y pianista estadounidense Scott Joplin, geográficamente tan alejada de Pedro Astort, estuvo muy relacionada en cambio con la del catalán, tanto por cronología, especialización musical e intereses, como por el amplio repertorio cultivado (de hecho, algo más variado en el caso del barcelonés): entre sus *ragtimes* más célebres conviene mencionar, al menos, su *Original Rags* (1899), el ya citado y archiconocido *Maple Leaf Rag* (1899), *Elite Syncopations* (1902), el asimismo famosísimo *The Entertainer* (1902), *The Ragtime Dance* (1906), *Weeping Willow* (1903), *Searchlight Rag* (1907), *School of Ragtime* (1908), *Wall Street Rag* (1909), o el igualmente célebre *Magnetic Rag* (1914), entre otros muchos. Aunque Scott Joplin también cultivó el cakewalk (*Swipesy Cakewalk*, 1900), el intermezzo afroamericano (*The Chrysanthemum*, 1904, cuyo título recuerda al del posterior vals lento de Worsley *Chrysanthèmes chéris!*, de 1914), o los vales (*Harmony Club Waltz*, 1896; *Augustan Club Waltz*, 1901; *Bethena: A Concert Waltz*, 1905; o *Bink's Waltz*, 1905); todo ello, sin olvidar las canciones, las marchas o los two-steps. Por otro lado, el *ragtime* americano se consolidó también, a emulación de Scott Joplin, con las aportaciones de sus dos discípulos, con quienes conformó el grupo de los “Big Three”: el compositor de raza negra y pianista James Sylvester Scott (*1886; †1938), autor de *Frog Legs Rag* (1907), *Kansas City Rag* (1907), *Grace and Beauty* (1909), *Don't Jazz Me Rag-I'm Music* (1922) o del célebre *Broadway Rag* (1922), y el compositor y pianista de raza blanca Joseph Francis Lamb (*1887; †1960), autor de *Sensation Rag* (1908), *Excelsior Rag* (1909), *Ethiopia Rag* (1909), *Champagne Rag* (1910), *American Beauty Rag* (1913), *Nightingale Rag* (1915) o *Top Liner Rag* (1916). [Otros autores destacados en el género *ragtime* fueron el invidente Charles H. Hunter (*1876; †1906), autor de *Ticked to Death* (1899); el afroamericano Thomas Million John “Tom” Turpin (*1871; †1922), autor de *Harlem Rag* (1897), *Ragtime Nightmare* (1900), *St. Louis Rag* (1903), o *Buffalo Rag* (1904); Louis Chauvin (*1881; †1908), que escribió *Heliotrope Bouquet* (1907); Charles Leslie Johnson (*1876; †1950), autor de *Dill Pickles* (1906); o el afroamericano James Hubert “Eubie” Blake (*1887; †1983), de *Charleston Rag* (1917)]. Véase: Gammond (1975), Waldo (1975), Stefano (1984), Berlin (1980 y 1994), Berliner (1994), Giola (1997) y Jasen (1997).

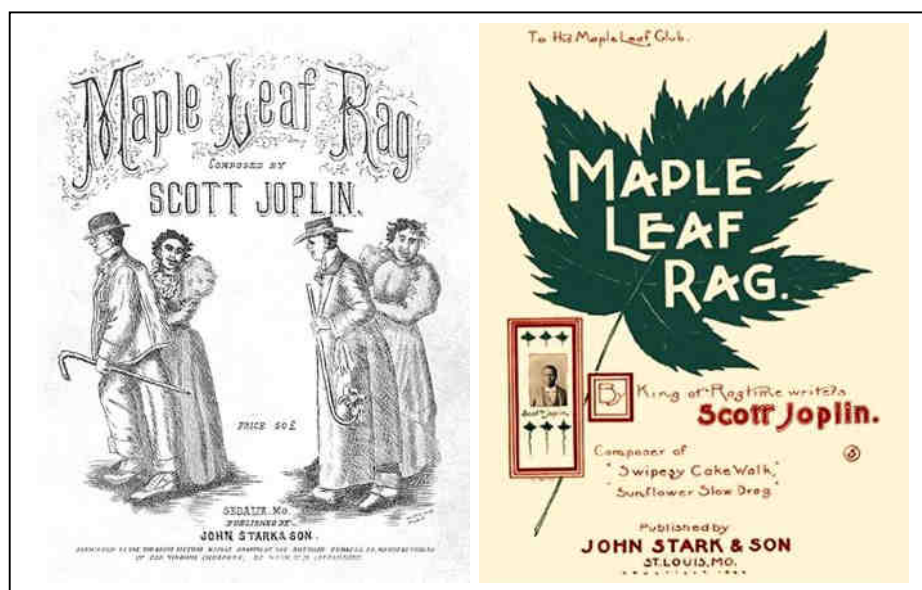


Fig. 12: Dos ediciones del primer ragtime americano que se publicó (1899), a cargo de Scott Joplin. A la izda., la primera edición (Saint Louis, Missouri: John Stillwell Stark & Son, 1899)¹⁹.

Fig. 13: Un *cakewalk* para piano (1906) y un *ragtime* (1916-1917), ambos de Clifton Worsley.

De carácter alegre, a diferencia por ejemplo del *blues*, el *gospel* o los *espirituales*, durante el período objeto de estudio escribieron piezas utilizando este género o con alusiones al mismo²⁰ (aparte del ya citado Debussy) autores como Antonín Dvořák (*1841; †1904)²¹,

¹⁹ *Maple Leaf Rag* registró su copyright en 1899 y en 1903 se imprimió un arreglo de la misma música, con letra de Sydney Brown, pero no se grabó en rollo de pianola hasta 1916 (Connorized, y Aeolian Uni-Record) que puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=mKbzneotf-g> y también <https://www.youtube.com/watch?v=5SSZiqc9O7o>. Pueden escucharse algunos de los más célebres ragtimes de Scott Joplin, como *The easy winners* (1901), *The Entertainer* (1902), *Pine Apple Rag* (1908) o *Magnetic Rag* (1914) en https://www.youtube.com/watch?v=xoWKJCSf_MA, <https://www.youtube.com/watch?v=fPmruHc4S9Q>, <https://www.youtube.com/watch?v=nhQvqK67Iwc> y <https://www.youtube.com/watch?v=uDxRpSAAtB4U>.

²⁰ Pueden verse diversas cuestiones relacionadas con el *ragtime* en: Berendt (1959/1961), Southern (1971/2001) y Carr (1997 / 1998).

John Philip Sousa (*1854; †1932)²², Erik Satie (*1866; †1925)²³, Charles Ives (*1874; †1954)²⁴, Maurice Ravel (*1875; †1937)²⁵, Igor Stravinsky (*1882; †1971)²⁶, Irving Berlin (*1888; †1989)²⁷, Arthur Honegger (*1892; †1955)²⁸, Darius Milhaud (*1892; †1974)²⁹, Paul Hindemith (*1895; †1963)³⁰, George Gershwin (*1898; †1937)³¹, Georges Auric (*1899; †1983)³² o William Walton (*1902; †1983)³³.

²¹ Con su *Humoresca Op.101 N° 7*, para piano, en Sol bemol Mayor, de 1894, tantas veces versionada a modo de ragtime, en su *Cuarteto de cuerda Americano Op.96*, su *Quinteto Op.97*, o en determinados pasajes de su *Novena Sinfonía del Nuevo Mundo, Op.95*, en Mi menor (1893), de claras concomitancias pre-jazzísticas y con la música folclórica nativa americana.

²² Célebre músico militar estadounidense, conocido como “el rey de las marchas” por el abundante número de estas que trabajó (es autor de la famosa marcha militar *Barras y estrellas*), a quien se responsabiliza de la rápida popularidad del *ragtime* en Europa, pues estuvo de gira en 1900, recalando en la Exposición de París e influyendo definitivamente en ese sentido sobre Debussy. (Bierley, 1973b, p. 136). Fue autor de algunos ragtimes como *Bachelor's Button*, 1910; *The black man*, 1910; *With Pleasure*, 1912; o *Willow Blossoms*, 1916.

²³ Que compuso una marcha perteneciente al ballet *Parade*, 1916-1917: *Ragtime du paquebot*, para piano; y también, para *Parade: Petite fille americaine*. Satie escribió, asimismo: de inspiración afroamericana, *Prélude de la Mort de Monsieur Mouche* (1900); las marchas o cakewalks *La Diva de l'Empire* (1904) y *Le Picadilly* [o *La Transatlantique*] *Légende Californienne* (1905); y el ballet o “fantaisie sérieuse”, *La belle excentrique* (1920-1921) (Cerchiari, Cugny y Kerschbaumer, 2012).

²⁴ *1ª Piano Sonata* (1900-1904): el primer movimiento es un Adagio con moto. El segundo movimiento en cambio, Allegro moderato-Andante, y Meno mosso con moto, incorpora la *First Ragtime Dance* para orquesta teatral (del *Set for Theatre Orchestra*, 1902-1904) de 1899 (danza conocida como *In the Inn*). El tercer movimiento, en dos secciones, indica ya Largo-Allegro, mientras que el cuarto movimiento, asimismo en dos partes (la segunda anotada como Allegro-Presto) contiene la última música que el compositor habría escrito para la sonata en 1911. Finalmente, Ives todavía añadiría un quinto movimiento, en 1914-1917, Andante maestoso (Henderson, 1990). Charles Ives emplea el *ragtime* asimismo en sus obras siguientes: *Four Ragtime Dances for orchestra*, 1902-1904-1911; *Nine Ragtime Dances*, 1902; *Three Ragtime Dances*, 1911; *Ragtime Dances for two pianos*, 1913-1920; etc. Y utiliza asimismo materiales relacionados con el *ragtime* en varios de sus *Estudios* para piano; en sus sonatas para violín y piano 1ª (1903-1908) y 3ª (1902-1916); en su *Sonata para piano N° 2* o *Sonata Concord*, 1904-1911-1915; en *Central Park in the Dark*, para orquesta de cámara, 1906; en el segundo movimiento de la *Sinfonía N° 4*, 1910-1925c; y en su *Three-Page Sonata*, para piano (y celesta opcional), 1905. (Tick, 1974 y Smith, 2012).

²⁵ Ravel incluye un dúo en ragtime en su fantasía lírica *L'enfant et les sortilèges* (1925); un blues en el segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano en Sol Mayor* (1927); melodías de jazz en los movimientos 1º “Allegromente” y 3º “Presto” del *Concierto en Sol Mayor para piano* (1931); y un par de temas derivados del jazz en el *Concierto para la mano izquierda*, para piano (1930-1931).

²⁶ Autor de *Ragtime*, para piano, 1918; *Piano-Rag-Music*, 1919; *Ragtime pour onze instruments*, 1918; de la sección de las “Trois danses: Tango, Valse, Ragtime” de *L'histoire du soldat*, 1926; y del *Ebony Concert* (1945). Heyman, (1982).

²⁷ Famoso compositor y letrista americano de origen ruso, autor de música celeberrima tanto para el teatro como para el cine, que compuso *Alexander's Ragtime Band* (1911), que vendió un millón de copias en apenas tres meses tras su aparición, y que sería más tarde (1938) llevada al cine. Escribió también *That Mysterious Rag* (1911) y *Everybody's Doin' It Now* (1911).

²⁸ Honegger muestra influencias de la música afroamericana en *Pacific 231* (1923), en el *Concertino para piano y orquesta*, en Mi Mayor (1924), *La danse des morts* (1938) y en *Prélude et Blues* (1945).

²⁹ Milhaud, por ejemplo, utiliza elementos del *ragtime* y diversas alusiones jazzísticas en su ballet *Le boeuf sur le toit* (1919); el ciclo de canciones *Machines agricoles, Op.56* (1919); *Trois Rag-Caprices, Op.78*, para piano (1922); y el ballet “negro” para orquesta (jazz sinfónico) *La création du Monde* (1923), escrito tras su viaje a EE.UU. (con visita a Harlem) del año anterior.

³⁰ Autor de *Kammermusik No. 1, Op.24 No.1* (1921), de influencia jazzística; de *Ragtime (wohltemperiert)* (1921); y también de una *Suite para piano, Op.26* (que incluye un *Ragtime*, N° 5, al final) (1922); y del cuento de Navidad infantil *Tuttifantchen* (1922) (con un movimiento en ragtime) (Erwe, 1996).



Fig. 14: La música siempre fue por delante de la terminología y las clasificaciones teóricas, de modo que las fronteras entre los diferentes bailables se difuminaron muy frecuentemente en sus primeros tiempos. Dos típicos *ragtimes*, publicitados como *one-step*, a cargo de Pedro Astort (1916 y 1917).

En este sentido, la utilización del *ragtime*, muy temprana, por parte de Pedro Astort, afirma su rabiosa actualidad y conocimiento del panorama internacional que estaba urdiendo coetáneamente la nueva música, “ligera” y de consumo, pero, también, “de vanguardia”³⁴.

³¹ Que logró un inmenso éxito comercial con *Rialto Ripples Rag*, de 1917: la primera obra instrumental que publicó, en colaboración con William “Will” Donaldson (*1891; †1954).

³² Autor de *Adieu New-York!*, para piano (1919).

³³ Que escribió la serie de poemas *Façade: An Entertainment*, que incluye el foxtrot (en realidad, un ragtime) “Old Sir Faulk” para voz y piano (1922); y la música incidental *A Son of Heaven* (1924-1925) (Foss, 1940).

³⁴ Aparte de los ejemplos de C. Worsley que se incluyen aquí, hasta ahora, uno de los ejemplos más antiguos de este género concreto registrados en nuestro país fue la pieza titulada *Hesperia* (Madrid: Ildefonso Alier, 1916), del empresario y pianista barcelonés Manuel Burgés Juanico (*1874; †1945), y el *ragtime* incluido en la opereta en tres actos *La reina de las praderas* (Madrid: Ildefonso Alier, 1922), del maestro Jacinto Guerrero, estrenada en el Teatro Nuevo de la Ciudad Condal, el 17.11.1922 y con libreto de Enrique Arroyo y Francisco Lozano Bolea (Barcelona: Publicaciones Rafols, 1922) (Romaguera i Ramió, 2003).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 15: Jacinto Guerrero Torres (*1895; †1951): cubierta de la partitura de la opereta *La reina de las praderas* (Madrid-Barcelona: Ildefonso Alier, 1922), donde se incluía un temprano *ragtime*, y libreto.

Otro estilo de composición que trató Pedro Astort fue el *one-step*, un baile de salón procedente de la costa este norteamericana, surgido a finales del siglo XIX para interpretar ritmos de *jazz* y de *ragtime* y que, muy popular socialmente a comienzos del siglo XX, adquirió forma hacia 1910 en Estados Unidos: su presentación se hizo precisamente en 1910, con un tema especialmente compuesto para ello, el *Bogey walk*, de James M. Gattaly (*1882; †1965).



Fig. 16: Una temprana partitura (Nueva York: Waterson, Berlin & Snyder Co., 1919) explicitando el término “jazz” para un “bailable” de Maurice K. Jerome (*1893; †1977), y una de las primeras piezas editadas con bailables americanos (considerado el primer *one-step*): *The bogey walk*, de James M. Gattaly (Melbourne-Londres-Nueva York: Allan & Co., Francis, Day & Hunter, T. B. Harms, 1910 [1912]), precedente del algo más tardío *boggie-woogie* (bugui-bugui)³⁵.

³⁵ Repárese en que el término concreto “jazz” aparece explicitado en la obra de Clifton Worsley en 1920, en su partitura *Vixen's dream*, “Jazz Foxtrot”, comercializada por la casa editorial Musical Emporium de las Ramblas barcelonesas y enseguida distribuida también en rollos de pianola.

El *one step*, que requiere movimientos suaves y se escribe en compás de 2/4 (como el pasodoble) organizándose a partir de un simple paso al caminar según un esquema o patrón de ocho tiempos, pivotando en el primero y evolucionando de puntillas, alcanzó su mayor popularidad a principios de la Primera Guerra Mundial, en 1914, cuando llegó a Europa con las tropas estadounidenses (a partir de cuando se iba a extender por todo el mundo durante la década de 1920). Las primeras bandas de jazz americanas (*jazz-bands*), que tocaban música para bailar, seguían muy a menudo este ritmo, del que han quedado algunos ejemplos registrados, tales como el *Original Dixieland One-Step* (1917), grabado por la “Original Dixieland Jazz Band”. Durante la década de 1920 se extendió por todo el mundo, y formó parte de las modalidades de concurso de los primeros campeonatos mundiales de baile. Asimilado por los bailes derivados del *ragtime* (como el *fox-trot* y el *quickstep*, de los que fue antecesor), sirvió de base al tango europeo y al vals inglés.

Por su parte, el artista americano y retratista de bailes Troy Kinney (*1871; †1938) afirmaba que el *one-step* se habría originado a partir de la danza o trote que hacía el pavo (una vez eliminados los movimientos superfluos de este) de manera que “no quedara nada de su trote original, excepto el paso básico” (Kinney & Kinney, 1914). Normalmente se baila dando un paso por cada golpe o acento del compás, de modo que parezca que se está cojeando en torno al suelo: se da un golpe de talón, seguido de dos o más pasos sobre la media punta (pasos que posteriormente se sustituirían por cruces de pies) (Cort i Vives, 1999), de manera que se acentúe el segundo hacia abajo como a la media vuelta y se avance por la pista haciendo girar mucho a la pareja, como en un impulso de cuatro tiempos en un columpio. De hecho, se empieza a bailar balanceándose solo a izquierda y derecha (y, tal vez, girando lentamente), aunque el baile puede incluir giros pivotando y otras variantes más complejas. Y, en general, evoluciona muy lentamente³⁶, asociándose casi a cualquier paso rápido o tonada de *ragtime* con un ritmo de marcha enérgico³⁷.

³⁶ La primera variante que alcanzó cierta fama fue el *Castle Walk* (famoso hacia 1913-1915), que toma su nombre de sus inventores, el matrimonio formado por la pareja de baile Vernon Castle (*1887; †1918) e Irene Castle (*1893; †1969), en donde se camina de puntillas y con las rodillas rígidas al compás de la música (aunque ellos tenían también una versión rápida del baile, en la que progresaban alrededor de la pista, aunque la mayoría de las versiones lentas no hagan eso). Otras variantes de este tipo de baile, que se hicieron célebres entre la juventud americana (originados en los salones de baile de San Francisco, California), y algunos de ellos con nombres de animales, fueron: el *Turkey Trot* (“trote del pavo”, un tipo rápido de *ragtime*, introducido en Chicago hacia 1909, que fue desplazado por el *fox-trot* hacia 1914), el *Judy Walk*, el *Bunny Hug* (“abrazo del conejito”, que se interpretaba con música de los grandes compositores de *ragtime* de Estados Unidos), el *Texas Tommy*, el *Grizzly Bear* (“oso grizzly”, danza vigorosa por parejas), el *Walking Step* y el *Collegiate Foxtrot*. El *one-step americano* se bailaba en “dog trot style” (o estilo “trote de perro”; bailando sobre las plantas —el metatarso— de los pies) y se mezcló con algunas modalidades ya mencionadas, mientras que el *one-step inglés* (una versión más doméstica que la norteamericana) se introdujo en Estados Unidos en 1911, convirtiéndose en un éxito cuando se bailó con la nueva música de *ragtime*. Así, conforme el vals se hacía más y más popular, probablemente los bailarines empezaron a hacer un solo paso en lugar de tres, comenzando a caminar (Castle & Castle, 1914; Page, 1976 y Erenberg, 1981).

³⁷ Ejemplos de este tipo podrían ser los arreglos de *Alexander's Ragtime Band* (1911), de Irving Berlin; o *The Bon Ton One Step* (1915), una variante del *Junk Man Rag* del mismo autor escrito dos años antes, de Luckey Roberts (*1887; †1968) (Norton, 1986b).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

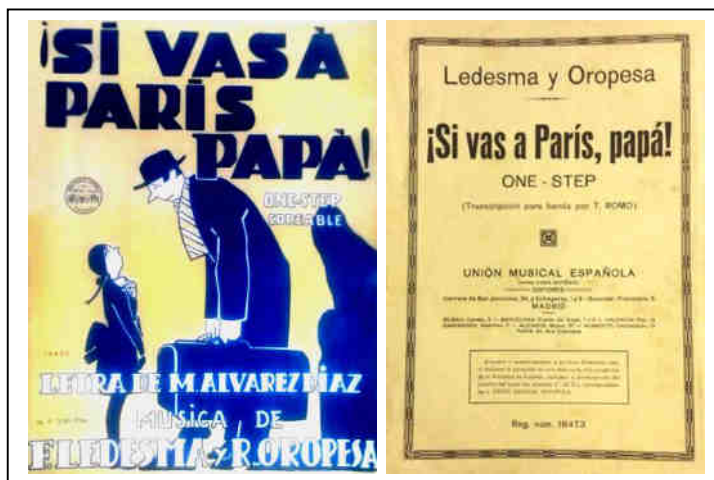


Fig. 17: De fecha bastante más tardía (1929) que los tempranos ejemplos de Worsley, este sería, acaso, el one-step que obtuvo un mayor éxito en España, popularizado por Celia Gámez (*1905; †1992) ya en la década de 1930. Portada de la partitura, y transcripción para banda.

Las piezas en este estilo compuestas por Clifton Worsley son realmente muy tempranas³⁸, datando desde 1916 a 1920, lo que denota una posición francamente al día del compositor catalán, y en primera línea de las modas: *¡Monta aquí!*, de 1912; *Amours bruyants* (*Amores ruidosos*); *Capitain Wisky*; *Doctor Rag*³⁹; y *One step rag* (incluido en la opereta *Emma* del propio Astort), los cuatro, de 1916; *Á la belle étoile* (*Al raso*); *Moonlight* (*Luz de luna*); *The flapper's joy* (*La alegría del joven a la moda*), los tres, de 1917; *On rigole!* (*¡Nos reímos!*), de 1918; y *Moonlight*, de 1920.

³⁸ Hay que tener en cuenta que, tal vez, la canción española más famosa que sigue esta forma musical es la titulada *Si vas a París, papá* (1929), con letra de Manuel Álvarez Díaz (*1900; †1983) y música de Florencio Estrada Ledesma (*1900; †1972) y Rafael Oropesa (*1893; †1944), un one-step bailable y coreable (en realidad, un charleston con ritmo de fox-trot, a menudo identificado como *cuplé*), que triunfaría bastante tiempo más tarde, ya en la década de 1930 (fueron célebres las interpretaciones de Celia Gámez, y las posteriores a cargo de Marujita Díaz, Laura Valenzuela, o incluso del grupo infantil *Parabís*). Véase: Clayton & Gammond (1986/1989, p. 220).

³⁹ Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=sYyFfSIF83U>.

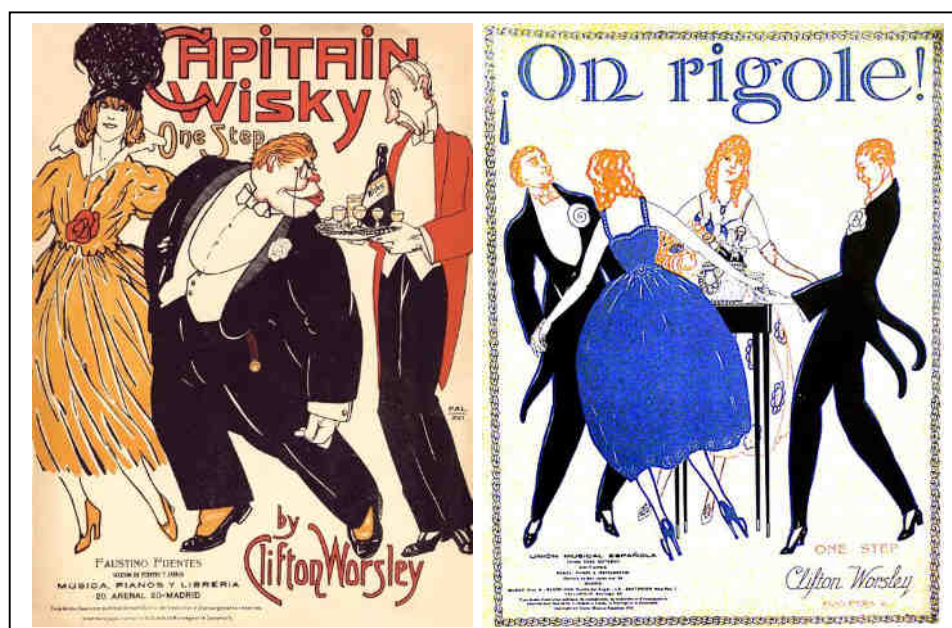


Fig. 18: Dos *one-step* (1916 y 1918), a cargo de Pedro Astort.

El *foxtrot* o fox-trot, es un baile de salón de origen estadounidense que nació en 1912 con las primeras orquestas de jazz. De hecho, el compositor y músico William Christopher Handy (*1873; †1958), conocido como “el padre del Blues”, se autoproclamaba en su biografía el creador del género, como inspirador del *foxtrot* con su *Memphis Blues* (“blues de Memphis”, 1912)⁴⁰.

Se parece un poco al vals, aunque su ritmo se anota en compás de 4/4 y se baila con la música de una “big band” (muy a menudo, con participación protagonista vocal). Su nombre significa, literalmente, «trote del zorro» y alude a las primitivas danzas negras que imitaban pasos de animales y en las que se inspiraron sus primeros bailarines, ya que el *foxtrot* es un baile suave y de movimiento deslizante que se caracteriza por sus movimientos largos y continuamente fluyentes, progresando en el sentido contrario a las agujas del reloj alrededor de la pista.

⁴⁰ Según W. C. Handy (Handy, 1941), “el jazz creció alrededor del foxtrot y todavía lo tiene como base principal». La frase posiblemente usaba el foxtrot como símbolo de todos los bailes modernos, para dar idea de que el jazz era una música creada para bailar” (Clayton & Gammond, 1986/1989, p. 220).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 19: Los bailes inspirados en movimientos de animales, como el “fox-trot” (sobre el zorro) gozaron de un éxito que incluso superó su primera moda, más o menos pasajera... Ejemplos de C. Worsley, datados en 1915c, 1916, 1919, 1919 y 1920, respectivamente.

Se desarrolló en la década de 1910 (bailado originalmente en forma de *ragtime*), convirtiéndose rápidamente en el más popular de los Estados Unidos. Algunas fuentes señalan que el baile se estrenó en 1914, captando enseguida la atención del entonces conocido matrimonio y pareja de baile, Vernon e Irene Castle, que le habrían aportado su gracia y estilo característicos. Pero, repárese en que el foxtrot *T'es Ravissant!*, de Pedro Astort, es, precisamente, de aquel mismo año 1914.

El origen de su nombre no está claro, aunque hay quien afirma que habría tomado su nombre de su divulgador en Nueva York, el actor de vodevil, cómico y bailarín Harry Fox [o Arthur Carringford] (*1882; †1959), que habría añadido una versión vigorosa de este baile (con unos pasos a manera de trote) con acompañamiento de *ragtime*, a uno de sus números del espectáculo *Ziegfeld Follies* (revista cómico-musical y coreográfica que se

escenificaba en Broadway)⁴¹ en 1913. Otras fuentes (el mismo Vernon Castle y la profesora de baile Betty Lee) señalan su origen en las danzas de los bailarines afroamericanos. Según Castle, este baile “había sido bailado por los negros, durante quince años, en un cierto y exclusivo club para gente de color” (Dennison, 1982).

Otra teoría señala que, durante los descansos de los trepidantes *Castle Walk* y *One-Step* bailados por el matrimonio Castle, su director musical (además de pianista, violinista, y compositor de jazz y ragtime), James “Jimmy” Reese Europe (*1880; †1919), tocaba lentamente los ritmos del *Memphis Blues* y les sugirió que crearan un baile lento que fuera bien con aquella música⁴². Así, el matrimonio introdujo lo que ellos denominaron en un artículo periodístico como *Bunny Hug* (“abrazo del conejito”), lo que causó gran revuelo entre la buena sociedad, pues en 1914 se había presentado también en Alemania otro baile titulado, igual que el *Bunny Hug* americano, “el baile del conejo”. Tal vez por eso, y esperando convencer al público de que habían sido ellos quienes habían inventado aquel baile, el matrimonio cambiaría más tarde el nombre inicialmente propuesto para su baile por el de *Fox Trot*, nombre que sería estandarizado años después (*foxtrot*) por el profesor de baile y hombre de negocios Arthur Murray (*1895; †1991), de acuerdo con cuya versión se empezaron a imitar las posturas del *tango*⁴³. El caso es que cuando llegó a Europa, hacia el inicio de la Primera Guerra Mundial, el *foxtrot* encontró una fuerte oposición entre los sectores más conservadores y reacios a los cambios, aunque enseguida logró popularizarse también, alcanzando su máxima popularidad (que se ha mantenido prácticamente hasta hoy) en la década de 1930.

⁴¹ Tomaban su nombre del empresario, publicista y productor teatral estadounidense Florenz Ziegfeld (*1869; †1932), que creó con enorme éxito esa serie de revistas, en las que combinaba comedia, bailarinas ligeras de ropa y cierta aparatosidad escénica. Por su parte, y según el actor afroamericano Tom Fletcher (Fletcher, 1954), “el director de orquesta Hughie Woolford le dijo que, durante unas actuaciones en el Trouville Restaurant de Long Beach, Long Island, él había compuesto la melodía (llamada *The Trouville canter*) y Harry Fox, cliente del lugar, inventó algunos pasos de baile inspirados en ella. El nombre de foxtrot, según Woolford, se le había ocurrido a él, y le indignó mucho descubrir luego que Fox lo usaba en su actuación sin decir quién era el verdadero autor” (Clayton & Gammond, 1986/1989, p. 220).

⁴² Badger (1995). Por su parte, el compositor, arreglista y director de banda militar afroamericano Jimmy Reese Europe (o “Jim Europe”) fue el autor de un famoso *Castle House Rag* (1914), que él mismo dio a conocer con su orquesta (la “Europe’s Society Orchestra”), y que fue grabado acompañando a la famosa pareja de baile de Vernon e Irene Castle.

⁴³ En aquel tiempo, el foxtrot se relacionó con otros bailes semejantes, que imitaban poco más o menos los movimientos característicos de algunos animales (y así por ejemplo, el *horse trot*, que imitaba el trote del caballo; el *camel-trot*, del camello; el *fish walk*, que remedaba el movimiento de los peces; o el ya citado *bunny hug*, a propósito del conejo). Y en concreto, el *fox* (“zorra”) se asoció al término coloquial en inglés, que en argot americano se usaba para nombrar a las chicas guapas y listas (Clayton & Gammond, 1986/1989, p. 220).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 20: El *charlestón* tomaría el relevo a lo largo de un tiempo (finales de la década de 1920) al *foxtrot* como baile de salón más en boga, llegado desde Estados Unidos. Y también tuvo su eco en la Ciudad Condal (editoriales de Ildefonso Alier, Musical Emporium, y revista *Do-Re-Mi*, 1927).

En realidad, los primeros foxtrots se bailaban dando un pequeño trote, el cual se cambió pronto por los elegantes pasos, suaves y deslizantes (acaso por influencia del patinaje sobre hielo, entonces de moda), que lo harían más tarde célebre. Desde finales de la década de 1910 hasta la década de 1940, el *foxtrot* fue el baile rápido socialmente más famoso (la inmensa mayoría de los discos editados durante estos años eran *foxtrots*). Y, aunque el *vals* y el *tango* eran muy populares, nunca lograron superar al *foxtrot*⁴⁴. Con el

⁴⁴ Durante el período 1914-1929 España vivió un tiempo de estabilidad política (con la dictadura del general Miguel Primo de Rivera) y de una cierta prosperidad económica debido, sobre todo, a la neutralidad en la Primera Guerra Mundial. Durante dicha guerra, la ciudad de San Sebastián, donde veraneaban los monarcas, aumentó su cosmopolitismo, de manera que, mediante la aristocracia y sus fiestas, se introdujo el *foxtrot* en la península. Este baile “de los locos años 20” coexistió con un considerable aumento de la clase media, que vio en estos nuevos bailes la excusa perfecta para añadirse a la modernidad. Pero, además del baile, el *foxtrot* triunfó por su música, antecedente inmediato del jazz. Durante mucho tiempo, *foxtrot* y *jazz* fueron sinónimos. Incluso Concha Piquer, la famosa “reina de la copla”, después de su viaje de cinco años por los teatros del Broadway neoyorquino, se unió a la moda del *foxtrot*. Pero sería aún un poco más tarde, ya con la *vedette* Gloria Guzmán, cuando se logró un primer “superventas”, en 1923, con el fox *Yes, we have no bananas*. Poco después llegaría el *charlestón*, de moda gracias a la bailarina de color Josephine Baker, que se mostraba desnuda en los cabarets parisinos y que actuaría en 1930 en el Principal Palace barcelonés, junto a la orquesta local “Demon’s Jazz”, mezclando así elementos eróticos y negros a la vez. Se cree que una sevillana-americana, Reyes Castillo, “La Yankee”, estuvo en París con la Baker en 1926 y que, cuando volvió a España, ligera de ropa, actuó en espectáculos de revista en Madrid. De aquellos años (de 1928) data precisamente la célebre pieza *¡Al Uruguay!* De manera que tanto el *foxtrot* como el *charlestón* contribuyeron a la introducción del jazz en España, aunque serían las “orquestinas de Tziganes” (gitanos) las primeras bandas en hacer este tipo de música (García Martínez, 1996; Pujol Baulenas, 2005).

tiempo, la división del *foxtrot* original entre versiones lentas y rápidas ha diferenciado (y también en los actuales concursos internacionales de baile) entre un *quickstep* (rápido, con un tempo de entre 50 y 52 compases por minuto) y un *foxtrot* propiamente dicho, conocido también como *slow foxtrot* o *slow-fox* (un baile estándar, lento, con un tempo de unos 48 compases por minuto, número que se fue reduciendo hasta llegar a los 32 compases por minuto a finales de la década de 1920).

En la modalidad lenta hay otra distinción: entre un estilo del *foxtrot internacional o inglés* y el estilo de continuidad o *foxtrot americano*, ambos contruidos en torno a un ritmo lento-rápido-rápido en el tempo más lento, y un estilo social americano que utiliza un ritmo lento-lento-rápido-rápido, en un tempo algo más movido.



Fig. 21: Varios *foxtrot*, de Pedro Astort: *T'es ravissant!* (1914); *Farceur!* (1917); *Bells and Ringles* (1918); *Ticonderoga* (1920); *Takoma* (1920), y *Rose Lips* (1921).

Así, entre los numerosos *foxtrots* que compuso Pedro Astort, muchos de ellos sin fechar (*Dernier cri* o *Mon Fox*), conviene al menos mencionar muchos otros, fechados (o que se han podido fechar) entre 1914 y 1921: *T'es ravissant!* (*¡Eres preciosa!*), de 1914; *The fox of gold*, de 1916; *Farceur!* (*¡Bufón!*) y *Five o'clock tea*, ambos, de 1917; *Bells and Ringles* (*Campanas y*

cascabeles) y *The Happy Fox / La zorra alegre*, de 1918; *Majestic, The crying fox*⁴⁵, *Takoma*⁴⁶ y *Ticonderoga*, los cuatro, de 1920; y *Silvery moon; Vixen's Dream (El sueño de la zorra, "Jazz Fox-Trot")*⁴⁷, *Hispania*⁴⁸, *Winnipeg*⁴⁹ y *Rose Lips (Labios de rosa)*, los cinco, de 1921.

⁴⁵ Se anunciaba dicho año como "fox del chelo": "Música perforada, Nueva marca, Rollos Diana para toda clase de aparatos de 88 notas. Nuevas publicaciones. Millán, *Fado*, Blanco y Negro *Las Corsarias*, célebre paso doble. Worsley *The Crying fox* (fox del cello). Roig, *La gracia de Dios*, paso doble. Unión Musical Española 1 y 3, Puerta del Ángel *Agente exclusivo de los autopianos: Lyon & Healy y Washburn*" (*La Vanguardia*, 31.10.1920, p. 6).

⁴⁶ "Sala Aeolian. Hijo de Paul Izábal. 35 Paseo de Gracia 35. Miércoles, 24 noviembre a las cinco tarde: Segunda «Audición de Novedades» con la cooperación de la Orquesta Rag-Time Fusellas. A petición del público se repetirán las obras siguientes, que obtuvieron un gran éxito en la audición anterior: Besos y Flores, vals sueño, Wals-May; Oriental, foxtrot, idem; El sueño de una sultana, serenata oriental, Martínez Valls; Tacoma, fox-trot, Worsley. Invitaciones: Todos los días, de once á una de la mañana y de tres á seis de la tarde, en la Central: Paseo de Gracia, 35" (*La Vanguardia*, 23.11.1920, p. 11; *La Vanguardia*, 01.12.1920, p. 8). Esta misma obra se anunciaba al año siguiente, comercializada en rollos de pianola: "Takoma. Último Gran Éxito de Worsley en Armonic-Rols de 88 notas. De venta: Casa Izábal y principales establecimientos de Música. Calzados selectos, Splendid Bazar" (*La Vanguardia*, 05.02.1921, p. 5; *La Vanguardia*, 09.02.1921, p. 6).

⁴⁷ Se anunciaba en dicho año: "Discos y máquinas parlantes. La voz de su amo. César Vicente Paseo de Gracia 4. Últimas novedades publicadas en bailables propios para las próximas verbenas. [...] Vixens dream (Worsley) Jazz Fox-trot [...]" (*La Vanguardia*, 19.06.1921, p. 5). Esta obra se comercializó en rollos de pianola (5915), arreglada por "Hobby", un pseudónimo utilizado conjuntamente en 26 obras, en el período 1916-1921, tanto por el compositor Federico Mompou (*1893; †1987) como por Manuel Blancafort (*1897; †1987), ya fuera en composiciones originales suyas, así como en arreglos o en colaboraciones con otros compositores. Por su parte, el joven Federico Mompou Dencausse, asimismo nacido en el Poble Sec barcelonés, aunque veinte años después que su vecino Pedro Astort, colaboró con Blancafort en la fábrica de rollos de pianola de la familia de este último. El joven Mompou había decidido poco antes dedicarse a la composición, tras asistir a un concierto de Gabriel Fauré y la pianista Marguerite Long en la Sala Mozart de la Ciudad Condal en 1909, marchando a París en 1911 con una carta de recomendación de Granados, para regresar al comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Eran los años (1914-1920) en los que (ambos residiendo en Barcelona y con contactos continuados con París) se gestaba la gran fama de Worsley, hasta que, en 1920, Mompou vuelve nuevamente a París, donde se consagró definitivamente como compositor, constituyendo un enlace más barcelonés en la capital francesa, precisamente en el tiempo en que Worsley reforzaba sus tratos comerciales con las más destacadas editoriales de música parisinas (Millet, Barce & Bonet, 1993 y Roquer González, 2017, pp. 327, 330-331 y 335-336).

⁴⁸ Anunciado como "fox-trot de moda" (*La Vanguardia*, 03.07.1921, p. 8). Y también, en disco: "La voz de su amo Marca Registrada. El eminente tenor español Miguel Fleta en aparatos y discos marca "Gramófono". Suplemento agosto 1922. [...] Orquesta tziganes Planas. Hispania (Worsley)-Fox-trot... AE 114 Verde (25cm) 10 [Ptas.] [...] Catálogos y audiciones gratis. G. Puig – Pelayo, 14 Teléf. 3.921 A. Agente exclusivo de la Compañía del Gramófono; para Cataluña, Baleares y Canarias" (*La Vanguardia*, 06.08.1922, p. 18).

⁴⁹ Este fox-trot se anunciaba en disco, marca Gramófono, en 1923: "La voz de su amo Marca Registrada. Nuevos discos marca Gramófono del suplemento perteneciente al mes de febrero. [...] Orquesta Excelsior [...] AE 860 Winnipeg (Worsley). Fox-trot. [...] Los aparatos y discos marca "Gramófono" solamente pueden adquirirse nuevos en casa de los acreditados agentes de esta compañía. Llamamos la atención del público sobre este punto, pues de no proceder así solo comprarán mercancía usada. Compañía del Gramófono, S. A. E. Balmes, 56 y 58 – Barcelona" (*La Vanguardia*, 03.02.1923, p. 22).



Fig. 22: Dos jovencísimos Federico Mompou y Manuel Blancafort, arreglistas de algunas obras de Astor-Worsley para pianola bajo el pseudónimo conjunto de «Hobby».



Fig. 23: El shimmy, en dos tempranas versiones norteamericanas de 1917 y 1919, respectivamente.

El *shimmy fox*, *shimmy* (*shimmy fox-trot*) o *melody-fox*, literalmente, fox “luciente o brillante, de fulgor tenue o luz temblorosa”, es otro baile de salón, anotado en compás binario, ya sea compasillo o compás partido. Surgió entre los inmigrantes blancos de Estados Unidos, que tomaron algunas características de los bailes de los negros de finales del siglo XIX (se han querido ver ciertas conexiones con algunos bailes de Shika en Nigeria, bailes vudú haitianos, bailes ‘horon’ del Mar Negro...), modificados a partir de ciertos bailes gitanos⁵⁰. Se puso de moda en Inglaterra tras la Primera Guerra Mundial, popularizándose

⁵⁰ Se ha calificado también como “danza negroamericana” que “al principio era solo un paso elemental originado en los estados sureños [de Estados Unidos] hacia 1900, aunque sin duda se remontaba a bailes folklóricos negros anteriores y puede que hubiera llegado de África. Se trata de un paso estático, en el que el

en la década de 1920⁵¹. Cercano a la danza árabe o egipcia “del vientre” o a otras modalidades de baile conocidas como *Texas Tommy* o *Black bottom*, se baila manteniendo la espalda rígida, las rodillas y los codos ligeramente doblados y con una posición inalterable de las manos, mientras se agita rápidamente la cadera y se mueven los hombros alternadamente (avanzando el hombro derecho y echando hacia atrás el izquierdo y viceversa). De este modo, el baile comienza lentamente, aumentando progresivamente la velocidad de los movimientos hasta que se convierten en una oscilación, bamboleo o agitación fluida.

bailarín deja los pies quietos mientras sacude el cuerpo con los brazos o las caderas. En Atlanta era conocido como *shake* [...] En 1910 fue llamado familiarmente *shimmy-sha-wobble* (Clayton & Gammond, 1986/1989, p. 258). El baile fue descrito por la actriz y cantante de color Ethel Waters en 1917. Hitchcock & Norton, 1986).

⁵¹ El origen del término procedente de *chemise*, “camisa”, en alusión a la agitación que se produce en dicha prenda al contonearse durante el baile, se atribuye, en 1918, a la bailarina y cantante estadounidense Beatrice «Bee» Palmer (*1894; †1967). De hecho, se dice que el baile se habría presentado en Nueva York en 1919, aunque el término ya se usaba al parecer algo antes: algo parecido puede atisbarse ya, aunque concebido como una danza oriental femenina ejecutada por una mujer que se mueve agitadamente y se sirve de una silla, en una vieja película de Edison titulada *Princess Rajah* (1902); y, aunque probablemente refiriéndose a una versión temblorosa y agitada, pero a la que el compositor, pianista y bailarín afroamericano Perry Bradford (*1893; †1970) llamó ‘shimmy’, se mencionaba también en la partitura *The bullfrog hop* (1908). También se mencionaba en la canción *Rules and Regulations* (1911) del propio Bradford; y pudo conocerse en 1917 en la partitura *Shim-me-sha-wabble* (Nueva York: Jos. W. Stern & Co., 1917), de Spencer Williams (*1889; †1965). Pero no iba a triunfar en la América blanca hasta la década de 1920, cuando se hizo muy célebre la pieza titulada *Everybody shimmies now* (1918), interpretada por cantantes americanas como Sophie Tucker (*1887; †1966), inmigrante ucraniana, o Mae West (*1893; †1980), que cantó, asimismo, piezas como *What do I have to do to get it?* (1919) o *You cannot make your shimmy shake on tea* (1919). Y también cobraría gran fama a cargo de bailarinas como Gilda Gray (*1901; †1959), inmigrante polaca, “la reina del shimmy”, que bailó con gran éxito por ejemplo la canción *Shimmee* (1918) de Shelton Brooks (*1886; †1975), o la también cantante Frances White (que en 1919 popularizó la pieza titulada *The world is going shimmy mad*). Paradójicamente, el shimmy (un baile en solitario, que no se convertiría en baile de pareja hasta la década de 1930) se haría aún más famoso precisamente en tiempo de la Ley Seca y la depresión del '29, cuando algunas publicaciones estadounidenses solicitaron su prohibición en algunos establecimientos y salas de baile. Y hoy en día continúa siendo popular, aunque más bien considerado, apenas ya, más que como un baile propiamente dicho, como un mero movimiento de baile (Winslow & Stearns, 1968; Malnig, 2008).



Fig. 24: C. Worsley. Cuatro *shimmy fox*: *Your kisses* (1922), *Oh, oh! My shimmy* (1923a), *Papillons* (1924) y *Sympathie* (1925a), y un *fox-blues*, *Rosemary* (s.f.).

Pedro Astort escribió varias piezas según esta modalidad del fox como, por ejemplo, *Hawaian Girl*; *Parfums d'orient*; *Parisette*⁵²; o *Visions*⁵³ (todas ellas sin fechar); o *Le Songe de Cupidon* (de fecha tan temprana como 1918). Y otras varias composiciones, ya con fecha (entre 1920 y 1925), como *The Egyptian*⁵⁴, de 1920; *Arabian nights*, *Fariçada: La femme au*

⁵² Curiosamente, las referencias halladas sobre esta obra son todas póstumas, pues sus emisiones radiofónicas, apenas identificadas como “fox”, datan ya de los años 1928, 1929 y 1930 (*La Vanguardia*, 12.05.1928, p. 5, a cargo de la Orquesta Radio Catalana; *La Vanguardia*, 03.08.1928, p. 4, por la misma emisora y formación orquestal; *La Vanguardia*, 05.12.1928, p. 21, por idénticas emisora y formación orquestal; *La Vanguardia*, 03.01.1929, p. 17, por el «Trío Iberia», en Radio Barcelona; *La Vanguardia*, 05.09.1929, p. 4, seguramente en versión para sexteto, en Unión Radio Barcelona; y *La Vanguardia*, 26.01.1930, p. 6, por el «Sexteto Radio» de Unión Radio Barcelona).

⁵³ Solamente identificado como “fox”, se emitió por radio (a cargo del «Sexteto Radio», de Radio Barcelona), una vez ya fallecido Astort, en 1928 (*La Vanguardia*, 11.09.1928, p. 5).

⁵⁴ La partitura se publicaba al año siguiente, dedicándole buenos elogios tanto al autor como a la propia composición: “«The Egyptian». Shimmy o fox-trot de Clifton Worsley. En esta como en sus restantes producciones, el autor ha sabido imprimir un sello de elegancia y distinción que hace olvidar con mucha frecuencia la frivolidad del género” (*La Vanguardia*, 04.12.1921, p. 7). Y todavía podía escucharse por radio en

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

*sourire de rose*⁵⁵, *Shimmy Werner* y *Your kisses*⁵⁶, las cuatro piezas, de 1922; *Oh, oh! My Shimmy*, 1923a⁵⁷; *Roses of Babylon*, *Enygme* y *Shimmy d'amour*⁵⁸, las tres, de 1923; *For your lips*⁵⁹, *Merry American Girls*⁶⁰, y *Papillons*⁶¹, las tres, de 1924; *Sympathie*, 1925a⁶²; y *Nimbly*, de 1925.

Otras modalidades “bailables” y “de moda” trabajadas por Pedro Astort, no siempre dejando muy clara su forma musical, y que, a veces, desdibujaban sus fronteras, solapándose, fueron: la *canCIÓN amorosa* (como por ejemplo, *Para ti sola*)⁶³; el *blues*⁶⁴ (*Blues*⁶⁵;

1925 (*La Vanguardia*, 17.01.1925, p. 13; se emitió en Radio Barcelona, a las 18 horas, a cargo del «Quinteto Nice»).

⁵⁵ Personaje tomado de *Las mil y una noches*, la música de esta partitura se anunció ya al año siguiente, 1923, en disco, y se radiaba todavía en 1931 (*La Vanguardia*, 03.02.1923, p. 22, como “Fox-trot Shimmy”, en disco marca Gramófono, a cargo de la Orquesta Excelsior AE 859); y emitido, identificado apenas como “fox”, por Unión Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 22.05.1931, p. 3; y *La Vanguardia*, 21.06.1931, p. 6). Esta obra se comercializó en rollos de pianola (6840), arreglada por “Hobby” [pseudónimo usado conjuntamente por Federico Mompou y Manuel Blancafort] (Roquer González, 2017, pp. 335-336).

⁵⁶ Radiado, y únicamente identificado como “fox”, a cargo del «Sexteto Radio» de Radio Barcelona, en 1929. (*La Vanguardia*, 08.01.1929, p. 18). Y nuevamente ese mismo año, ya como “shimmy fox”, a cargo del «Sexteto Radio» de Unión Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 26.07.1929, p. 3). Y finalmente, en 1930, a cargo de la misma emisora y formación de cámara (*La Vanguardia*, 19.02.1930, p. 11).

⁵⁷ Comercializado en disco marca Gramófono [La voz de su amo] (AE 1000), e interpretado por la Orquesta Excelsior (*La Vanguardia*, 05.12.1923, p. 23).

⁵⁸ Anunciado ese mismo año en disco: “La voz de su amo Marca Registrada. Últimas novedades en discos marca Gramófono del suplemento perteneciente al mes de noviembre. [...] Orquesta Excelsior [...] AE 995 Shimmy d'amour (Worsley). Fox-trot [...] Los aparatos y discos marca Gramófono solamente pueden adquirirse nuevos en casa de los acreditados agentes de esta Compañía. Llamamos la atención del público sobre este punto, pues de no proceder así, solo comprarán mercancía usada. Compañía del Gramófono, S. A. E. Balmes, 56 y 58 – Barcelona” (*La Vanguardia*, 06.11.1923, p. 30). Dos años después lo interpretaba el «Quinteto Nice», emitido por Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 09.01.1925, p. 8). Esta obra se comercializó en rollos de pianola (1534 MR), arreglada para jazz band por “Hobby”, pseudónimo conjunto de Federico Mompou y Manuel Blancafort (Roquer González, 2017, pp. 335-336).

⁵⁹ Con partitura comercializada en 1924 (*La Vanguardia*, 28.09.1924, p. 6) y emisiones radiofónicas locales en 1928 (*La Vanguardia*, 09.09.1928, p. 10, a cargo del «Trío Iberia», en Radio Barcelona; y *La Vanguardia*, 14.09.1928, p. 13, por el «Sexteto Radio», de Radio Barcelona).

⁶⁰ Cuya partitura estuvo disponible desde 1924, emitiéndose por radio en 1926, 1929 y 1930 (*La Vanguardia*, 28.09.1924, p. 6; *La Vanguardia*, 18.08.1926, p. 4, emitido en Radio Barcelona, a cargo del «Trío Radio»; *La Vanguardia*, 04.09.1929, p. 4, en Unión Radio Barcelona, seguramente en versión para sexteto; y *La Vanguardia*, 26.01.1930, p. 6, en Unión Radio Barcelona, a cargo del «Sexteto Radio»).

⁶¹ La partitura (“Ribas y Ferrer, editores, Muntaner, 65”), se anunciaba como última creación de Worsley, “de venta en todos los almacenes de música”, junto al vals romántico *Confidences*, también de Astort (*La Vanguardia*, 08.06.1924, p. 8). Se emitió por radio en 1924 (*La Vanguardia*, 30.12.1924, p. 23, a cargo de la orquesta “Juvenius”, por Radio Barcelona), en 1925 (*La Vanguardia*, 06.01.1925, p. 23, en igual emisora, e identificado como “foxtrot”, a cargo del «Quinteto Nice»), en 1929 (*La Vanguardia*, 06.02.1929, p. 18; y *La Vanguardia*, 11.04.1929, p. 12, en la misma emisora, a cargo del «Trío Iberia» y del «Sexteto Radio»), respectivamente; y también, aunque solamente identificado como “fox”, *La Vanguardia*, 29.09.1929, p. 19; *La Vanguardia*, 11.12.1929, p. 11, en Unión Radio Barcelona, a cargo de nuevo del «Trío Iberia» y del «Sexteto Radio», respectivamente; y *La Vanguardia*, 21.12.1929, p. 15, en igual emisora, por el «Trío Iberia»).

⁶² Se emitió por Radio Barcelona, a cargo del «Quinteto Nice», en 1925 (*La Vanguardia*, 03.02.1925, p. 21).

⁶³ Que se ofreció radiofónicamente en Radio Catalana, interpretada en concierto por la tiple Antoñita Sastre, en dos ocasiones, en 1928 (*La Vanguardia*, 01.02.1928, p. 10; y *La Vanguardia*, 09.11.1928, p. 8).

⁶⁴ Término que se puede traducir por “tristeza”, “estado de ánimo depresivo” o “melancolía”, alude, como es sabido, a un género vocal e instrumental, acompañado por instrumentos como la trompeta, el trombón, saxofón, armónica, violín, guitarra, bajo eléctrico, banjo, batería o piano, originado a comienzos del siglo XX en los espirituales negros y las canciones de trabajo interpretadas de manera exclusivamente vocal por la

*Blues-Pastrap*⁶⁶); el *fox-blues* (*Blues Dream*⁶⁷; *Rosemary*⁶⁸); y el *blues, fox o shimmy* (*Elsa*)⁶⁹, entre otras modalidades del propio blues⁷⁰.

población afroamericana (*hollers*) en las plantaciones del sur de Estados Unidos (particularmente interpretadas por los antiguos esclavos del “Deep South” o delta del río Mississippi, que tenían su ascendencia en la costa occidental de África). El *blues* se individualiza por sus progresiones acórdicas y melódicas características (a partir de un esquema repetitivo que se agrupa en frases de doce compases y que arranca de un patrón armónico básico europeo), por su aplicación de un peculiar sentido de la disonancia y los ritmos sincopados, por el uso que hace de las escalas pentatónicas y por su explotación de la expresividad técnica en la ejecución (con empleo profuso de entonaciones inestables, las “blue notes”, recursos como el vibrato, *slide*, portamentos, melismas, uso de sordinas...). Y forma parte esencial del mismo la cabida que se da en la ejecución a la improvisación libre a partir del esquema armónico dado y a la variación, así como al empleo de temas propios de los bajos fondos sociales (la dureza del trabajo, cuestiones de moral dudosa, problemas relacionados con el alcohol, la prostitución o la ilegalidad...). De hecho, el *blues* se encuentra en los inicios del jazz, catalizando la música popular norteamericana (generando un tipo de balada tradicional) y derivando luego hacia otras modalidades y géneros, como el ragtime, el góspel, rhythm & blues, rock, rap, reggae... Tuvo un particular desarrollo en ciudades como Memphis, Dallas, Saint Louis, Nueva Orleans, Chicago, Nueva York... A menudo, el *blues*, cuyo esquema más sencillo consistiría en una voz (el elemento melódico, básicamente africano) acompañada por la guitarra (el elemento armónico, básicamente europeo con incorporación de la séptima de los acordes, aunque modelado por disonancias de distintos orígenes y raigambre popular), transmite, en un tono lírico, los sentimientos o emociones de su a menudo único intérprete, particularmente relacionados con el amor, por lo que a menudo incorpora el uso del falsete, gritos o lamentos. Pero el término *blues* no definió un estilo musical hasta 1910 aproximadamente, cuando era ya un híbrido de distintas tradiciones, técnicas, formas, e incluso instrumentos. Pueden verse: Lomax & Lomax (1934), Oliver (1960), Baraka (1963/2011), Schuller (1968), Oliver (1968 y 1969/1976), Southern (1971/2001), Oakley (1976), Levine (1977), Herzhaft (1979/2003 y 1986), Trulls (1996), Shadwick (1998), Bolden (2003), Sánchez Lozano (2005), Crumb (2006/2016), Rolf (2008), Evans & Havers (2009), Gioia (2009/2018) y Doménech Fedi (2012 y 2018).

⁶⁵ Calificado de “shimmy”, se emitió por Radio Barcelona, interpretado por la orquestina “New York”, en 1925 (*La Vanguardia*, 13.01.1925, p. 15).

⁶⁶ Identificado como “foxtrot”, lo tocó el «Trío Radio» de Radio Barcelona en 1926 (*La Vanguardia*, 17.08.1926, p. 5). Y de nuevo, se emitió en la misma emisora, tres años después, a cargo del «Trío Iberia» (*La Vanguardia*, 09.02.1929, p. 21).

⁶⁷ Que se emitió por Radio Barcelona a cargo del «Sexteto Radio» en 1929 (*La Vanguardia*, 04.01.1929, p. 7).

⁶⁸ Radiado en 1925 en versión del «Quinteto Nice» para Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 20.01.1925, p. 15).

⁶⁹ Se emitió por Radio Barcelona, a cargo del «Trío Radio», en 1926 (*La Vanguardia*, 20.08.1926, p. 12), y de nuevo, en 1928 (*La Vanguardia*, 15.09.1928, p. 4, en la misma emisora, a cargo esta vez del «Sexteto Radio»).

⁷⁰ No obstante, conviene tener presente que las cinco piezas de Worsley calificadas como “blues” se combinan con el foxtrot o el shimmy y no están datadas (el shimmy *Blues*, el “blues, fox o shimmy” *Elsa*; el “blues-trot” *Blues-Pastrap*; y los dos “fox-blues” *Blues Dream* y *Rosemary*) de modo que las noticias halladas a propósito de su difusión (por radio o en rollos de pianola) datan ya de una vez fallecido su autor (de 1925 o poco después). Mientras que los primeros blues que se registran en Estados Unidos parecen estar publicados en fechas anteriores, aunque, acaso (si tenemos en cuenta que las piezas americanas citadas se asocian con el “ragtime «two step»”) pudieran ser estrictamente coetáneos a los de Worsley (que compuso tres “ragtime «one-step»”, *Doctor Rag* —Madrid: Unión Musical Española, 1916—; *Moonlight* —Valencia: Manuel Villar, 1917—; y el *One step rag* del acto III de su opereta *Emma-El vals de los pájaros* —Madrid: Unión Musical Española, 1917/1918—). Son los siguientes: *I got the blues* (en realidad, un ragtime two-step, aunque incorpora el término “blues” en su título por vez primera: Nueva Orleans: A. Maggio, 1908) del violinista de ascendencia siciliana Antonio Maggio; “I’m Alabama Bound” o *The Alabama Blues* (otro ragtime two-step, Nueva Orleans: Robert Ebberman, 1909) del pianista blanco de Nueva Orleans, George Robert «Bob» Hoffman (*1878; †1964); *Dallas Blues* (1912) del director de banda y violinista de Oklahoma City, de ascendencia alemana, Hart Ancker Wand (*1887; †1960); *Baby Seals Blues* (1912), del artista de vodevil, pianista y letrista de Alabama, «Baby» Franklin Seals (*1880c; †1915); o los ya citados *Memphis Blues* (1912) y *St. Louis Blues* (1914), de W. C. Handy. Charters (1959), Duncan (1994), Davis (1995) y Jasen (2002).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

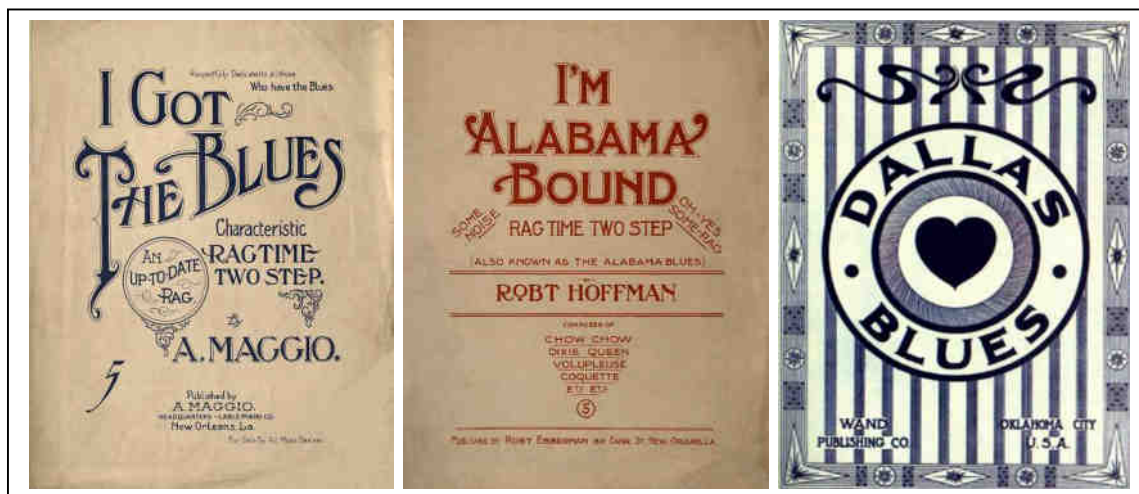


Fig. 25: Tres blues pioneros en Estados Unidos, de 1908, 1909 y 1912.

Además de los, aislados dentro de su producción, *pericón* (o vals francés o vals musette; *Radio*)⁷¹; y *java*⁷² (*Do you dance the Java? / ¿Baila V. la Java?*)⁷³.

Otros bailables destacados fueron el *two-step*⁷⁴, también conocido como *Lindy Hop*⁷⁵ (*Je m'appelle*, de 1911; *Ismy! each for himself*, de 1913; y *Pas possible*, de 1917), y el *two-step marcha*⁷⁶ o *one step* (*Good-Bye*, de 1907; y *C'est la Victoire*, de 1918).

⁷¹ Esta pieza, que no se ha podido localizar, fue emitida por radio en diversas ocasiones. La primera de ellas, en 1925, a cargo del «Quinteto Nice» en Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 26.03.1925, p. 11; y *La Vanguardia*, 02.07.1925, p. 11, a cargo de la banda Radio Catalana, en la emisora homónima).

⁷² La *java* o *yavá* era un baile de salón originario de París a principios del siglo XX (baile *musette*, a menudo acompañado de acordeón, [1910]-1925-1950-[1960]), anotado en compás de tres por cuatro y derivado del vals (mezclado con la mazurca), aunque algo más popular o arrabalero, más rápido y más sencillo y sensual (con las parejas más pegadas). El término se iba a extender a finales de la década de 1920, con el sentido de “astucia” y de ahí, “conocer la java”, equivaldría a “saber de la vida”. No exigía un salón tan grande como los empleados para los vals tradicionales (pues evolucionaba dando pasos cortos). Fue prohibido en algunos salones de baile aristocráticos al ser considerado indecente, debido a sus movimientos insinuantes (del bajo vientre) y a que el varón en contacto con su pareja debía colocar ambas manos en las nalgas de la mujer mientras esta colgaba sus manos alrededor del cuello de su pareja. Seguía patrones rítmicos de corchea con doble puntillo y tresillos, con un primer tiempo muy marcado. En lugar de por sus giros como en el vals tradicional, se caracterizaba por sus tambaleos. Silvester (1927), Sachs (1933/1944), Franks (1963), Rust (1998) y Joannis-Deberne (1999). Resulta significativa la letra, a cargo de Enrique de Lorenzo, del conocido tango *Chanteclair*; *Java canción*, que dice “[...] / Soy de París / y llegué aquí / para hacer deleitar / con el compás / de esta java / al que quiera danzar / apaches y gigolletes / experimentan placer / cuando al bailar / esta java / hablan de su placer. / [...]”.

⁷³ Editado por Francisco Martí, concesionario (filial de Barcelona) de la Unión Musical Española, 1920, con ilustración de portada a cargo de Pol. Pieza que se emitió en 1925 por Radio Barcelona a cargo del «Quinteto Nice» (*La Vanguardia*, 30.04.1925, p. 17). Y de nuevo: en 1928, por el «Sexteto Radio» de Radio Barcelona. (*La Vanguardia*, 05.07.1928, p. 12); en 1929, por la orquesta de la estación de Radio Barcelona y por el «Sexteto Radio» de Unión Radio Barcelona, respectivamente (*La Vanguardia*, 19.03.1929, p. 19; y *La Vanguardia* 15.11.1929, p. 12); y en 1930, por la orquesta de la estación de Unión Radio Barcelona (*La Vanguardia*, 17.08.1930, p. 3).

⁷⁴ Era un baile de salón rápido (similar al *galop* aunque ejecutado a un ritmo algo más moderado) que surgió de una asociación de maestros de baile estadounidenses a finales de la década de 1880, llegando a ser una de las formas de marcha más comunes en la década de 1890. Pudo estar influido también en sus orígenes por la

A los que todavía pueden unírseles el *pasodoble*⁷⁷ y *pasodoble torero*⁷⁸ (*La corrida regia*, de 1906).

polka y por el *vals* y, en la modalidad actual, se dice que deriva del *foxtrot*. Se caracterizaba por su ritmo saltarín de marcha, en 6/8 o en 2/4, y por destacar una melodía ligera y estimulante. Su figura básica en la pista de baile mostraba a la pareja enfrentada, aunque a veces el hombre podía colocarse detrás y ligeramente a la izquierda de su compañera, mientras esta levantaba las manos por encima de sus hombros para tomar las manos de él (Norton, 1986d).

⁷⁵ Baile animado y algo acrobático, mezcla de charleston, jazz y otros estilos, acompañado de música swing que habría surgido en los salones de baile y clubes privados del distrito neoyorquino de Harlem (como el célebre «Savoy Ballroom» de la avenida Lenox, entre las calles 140 y 141) durante la década de 1920. Por su parte, el «Savoy Ballroom» (operativo en 1926-1958), iba a ser seguramente el salón de baile más popular del mundo entre 1930 y 1950, superando incluso al famoso «Cotton Club», pues permitía el acceso a los afroamericanos; provisto de una pista de baile enorme y de doble tribuna para las orquestas (de modo que, alternándose, siempre sonara la música, llegando a establecer incluso competiciones), sus veladas nocturnas atraían a grandes bailarines y a las mejores orquestas de swing. En este contexto, el «lindy», ejecutado con música de las bandas de swing, fue ganando en exhibicionismo y demostraciones atléticas, alcanzando el cénit de su fama entre finales de las décadas de 1930 y 1940, cuando se le conoció también como *jitterbug*. En concreto, se caracterizaba por tener secciones “separadas”, en las que los bailarines improvisaban sus propios pasos (algunos, con movimientos acrobáticos realizados en el aire, y otros, como el paso “geechee”, que se hacía de puntas y ejecutado con un shimmy). Aunque de fechas ya bastante posteriores a la producción de Worsley, iban a ser célebres, por ejemplo, *Stompin’ at the Savoy* (1934), compuesta por el saxo alto Edgar Sampson (*1907; †1973), y que grabó en versión instrumental el clarinetista Benny Goodman (*1909; †1986), con un éxito enorme, y la orquesta estable del Savoy que dirigía Chick Webb (*1905; †1939); o *Sing, Sing, Sing (with a Swing)* de Louis Prima (*1910; †1978), que grabó Benny Goodman con su orquesta en 1937; e incluso el blues instrumental *One O’clock Jump* (1937) y *Jumpin’ at the Woodside* (1938), ambos del pianista y director Count Basie (*1904; †1984). Hasta que finalmente, ya en la década de 1950, el lindy iba a servir de base para algunos bailes que se asociarían al entonces nuevo rock-and-roll (Emery, 1972; Norton, 1986a).

⁷⁶ Como muestra más temprana, hay que mencionar el célebre *The Washington Post* (1889), de John Philip Sousa, al que iban a imitar otros muchos two-step marchas a partir de la década de 1890 (Bierley, 1973a, p. 78; Buckman, 1978; Norton, 1983; Norton, 1986d).

⁷⁷ “1. Música a cuyo compás puede llevar la tropa el paso ordinario. 2. Baile que se ejecuta al compás de esta música”. (Real Academia Española, 1994, p. 1544). “1. Música a cuyo compás marcha la tropa. Marcha, pasodoble. 2. Música, baile y canción típicamente españolas, con el ritmo de esa música” (Moliner, 1998, vol. 2, p. 597). “Danza, baile, música incidental o música de concierto de carácter marcial, escrito en compás de 2/4, con tempo más movido que la marcha, pero no precipitado. Tradicionalmente se considera destinado a ser interpretado por bandas militares para que los ejércitos marchen al paso, fijándose su velocidad en torno a 120 o 140 pasos por minuto, lo que corresponde al ritmo de la marcha militar acelerada o de paso ligero [...]”. (Sobrino Sánchez, 2001). Los diccionarios de Fargas, Melcior, Parada, Pedrell y Lacál coinciden en adjudicarle las características de una marcha rápida o acelerada, en compás de 2/4 ó 6/8, interpretada por bandas militares o charangas (Fargas y Soler, 1852, p. 151; Melcior, 1859, p. 337; Parada y Barreto, 1868, p. 310; Pedrell Sabaté, 1894, p. 351; y Lacál de Bracho, 1900, p. 394). Y Pena-Anglés ofrecen, posiblemente, la mejor definición: “Tocata-baile español muy típico, en compás de 2/4, con movimiento algo airoso, pero no precipitado. El pasodoble generalmente consta de una frase introductoria que, tanto melódica como armónicamente, gira casi siempre en torno al acorde de dominante o, más científicamente, consiste en variaciones sobre la entonación melódica del segundo tetracordo descendente del modo menor, que constituye uno de los tipismos musicales más destacados de la música popular española. Sigue un período o primera parte en el tono principal; la segunda parte, llamada también «trío», acostumbra estar en el tono de subdominante en los pasodobles en modo mayor, y en su tono homónimo o relativo mayor, los escritos en modo menor. Como baile es el más simple de todos, pues consiste únicamente en que las parejas se mueven a tiempo con la música, sin ninguna complicación de pasos especiales ni vueltas. Muchísimos de los pasodobles para baile son al mismo tiempo cantados” (Pena Costa & Anglés Pamies, 1954, vol. 2, p. 1722).

⁷⁸ De tradición española, es un baile en aire moderado y compás binario, descendiente de las marchas interpretadas por las bandas en los desfiles militares y los kioscos de parques y plazas, por las tunas universitarias y en los festejos taurinos. Con origen en la tonadilla escénica, se habría utilizado durante la primera mitad del siglo XIX para concluir los entremeses y bailes escénicos, y con posterioridad, como intermedio musical en los entreactos de las comedias. Como baile de pareja típicamente español, utilizado para celebraciones, extendería sus orígenes hasta el siglo XVI, asociado a las danzas de pareja gitanas, así

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

O los más locales *schottisch*⁷⁹ o *chotis* (chotis “español”⁸⁰; *Chulapona*⁸¹, *De verbena*⁸²; *¿Oye, tú...?*⁸³; y *Réplique*, de 1895).

como, ya a fines del siglo XIX, al garrotín (de donde derivarían el pasodoble gaditano y el pasodoble flamenco). Se trata de un baile sencillísimo de pareja, compuesto de figuras muy libres y en cierto modo semejante al one-step, que integra el repertorio de las bandas de música españolas, y consta de una introducción y dos partes principales, siguiendo un ritmo aflamencado constante. En su figura básica, ambos bailarines se colocan con los cuerpos pegados, uno frente al otro y ligeramente desplazados hacia la izquierda, con la mano izquierda del hombre unida a la mano derecha de la mujer y pasando ligeramente los brazos libres por la cintura del compañero, de suerte que se sigue un movimiento, extremadamente sencillo, consistente en dar un paso por tiempo, permaneciendo siempre con los cuerpos en paralelo. Se popularizó en toda España en la década de 1930, en fiestas populares y verbenas. Aparte de las piezas de carácter militar (*Soldadito español*, *Las corsarias*, *Los voluntarios*, *San Marcial*, *Heroína*, *El abanico*, *Los generales*, *El turuta*, *Marcha de infantes...*), entre los pasodobles toreros y para banda más célebres se pueden mencionar: *Suspiros de España*, *España cañí*, *El Gato Montés*, *Francisco Alegre*, *Amparito Roca*, *Gallito*, *Marcial eres el más grande*, *Manolete*, *Valencia*, *Pepita Greus*, *El beso*, *La morena de mi copla*, *En er mundo*, *Joselito Bienvenida*, *Vito*, *Paquito el chocolatero*, *La entrada*, *La giralda*, *Domingo Ortega*, *Curro Romero*, *Carrascosa...*

⁷⁹ De origen desconocido, aunque acaso derivado de la danza *écossaise* (F. Pedrell dice que se llamaba “en un principio *Vals escocés*”), este baile se ejecutaba en sociedad en los salones estadounidenses ya en la década de 1840 (el maestro de baile Allen Dodworth proclamaba su invención en 1849), cuando se le achacaba un origen germánico e incluso se le mencionaba como la “polka alemana”, aunque algo más lento. En realidad, existe cierta confusión sobre su posible origen, escocés, escandinavo, alemán, bohemio, húngaro... J. Pena e H. Anglés dicen del “schottische (alemán)” que era una “danza circular, muy en boga en los salones de la segunda mitad del s. XIX, similar a una polka lenta. No debe confundirse con la escocesa, de movimiento mucho más rápido”. En sus primeros años se definía también como una “danza húngara de dos tiempos, en el género de la polka, la redowa, la mazurka y otras alemanas” (Soullier, 1869). Y Charbonnel ofrece como modelo un *schottisch* sobre un motivo de Rossini (*Guillermo Tell*, tirolesa, coro del 1er acto). (Charbonnel, 1901, pp. 296-297). Sea como sea, parece que uno de los primeros ejemplos ampliamente conocidos fue el *Home Schottisch*, de George Hoffman (Nueva York: Firth Pond & Co., 1852), al que siguieron otros *schottisch* en una variante “militar”, con melodías como *Dancing in the Barn*, con letra de Andy McKee (Brooklyn-Nueva York: George Molineux-T. B. Harms & Francis, Day & Hunter, 1878), del compositor Tom Turner, Edward W. Orrin & Charles E. Pratt (arr.), o el *Boston Military Schottisch* (1888), de Aubrey De Vere. Luego, ya en la década de 1890, incluso algunos ragtimes populares se iban a bailar a menudo en versiones sincopadas de las mismas melodías que las usadas para los *schottisches*. Técnicamente, el baile consistía en una evolución circular de la pareja sobre la pista (paso-lep-salto con pivote), de manera que el último paso causaba frecuentes choques entre las distintas parejas de baile, por lo que acabó por convertirse en una de sus características distintivas. Según L. Lacál, “se ejecuta dando tres pasos a la derecha y tres a la izquierda” (Lacál de Bracho, 1900, p. 470). Su ritmo era algo más marcado que el de la polka, y su música se anotaba en compás binario, ya fuera de 4/4 (con los acentos fuertes sobre el primer y tercer tiempos) o, desde su origen, de 2/4 (con los acentos fuertes sobre el primer tiempo). Se interpretaba *presto*, y su tema, “que aparece en alguna obra de J. S. Bach, pertenecía á una canción popular. Es la *escocesa de los salones* (*Hac-ken-schottisch*) que se baila alternativamente con la punta y los talones de los pies. Se transformó después, en el baile ó danza de origen húngaro que todos conocen” (Pedrell Sabaté, 1894, p. 411; Pena Costa & Anglés Pamies, 1954, vol. 2, p. 1994; y Norton, 1986c). En la actualidad, se conocen variantes también en la tradición austriaca, escandinava (*schottis*), finlandesa (*sottis*), francesa (*scottish*), italiana (*chotis*), inglesa (*scottische*), y suiza.

⁸⁰ Esta modalidad “no guarda relación ni en su música ni en la forma de ser bailado con la escocesa ni con el schotis centro europeo” (Sobrino Sánchez, 2002). Se organiza a partir de diversas secciones, con un movimiento inicial, trío, repetición de la sección inicial y coda final. Según este mismo autor se conocen pocos datos sobre su aparición en España y “posiblemente se puso de moda en la década de 1840, siendo introducido desde París, como ocurrió con la polka, y pasando desde los teatros a los salones y bailes populares. [...] En 1850, cuando se bailó por primera vez en el Palacio Real de Madrid (el 03.11.1850, en gala presidida por Isabel II, ya se había difundido por toda España, gozando del favor de los aficionados sin que se conociera su origen con precisión”. En esa misma década, pasó a formar “parte habitual de las series de danzas centro europeas interpretadas en los bailes” y comenzó a publicarse, frecuentemente en versiones para piano, musicalizado por autores como Martín Sánchez Allú (*1823; †1858) (schotis *El capitán Alegría*, de la zarzuela *El valle de Andorra* de Joaquín Gaztambide y con libreto de Luis de Olona, 1852; *La capa*, sobre

Y el sincrético *schottisch Boston* o *chotis-boston*⁸⁴ (*Skating-Ring* y *High-Life*, ambos de 1905)⁸⁵, además del *pas de patineurs*⁸⁶ o *chotis de patinadores*⁸⁷ (*Crisis*).

motivos de la zarzuela *La cisterna encantada* de Joaquín Gaztambide (*1822; †1870) y con libreto de Ventura de la Vega (*1807; †1865), 1853), Lázaro Núñez Robres (*1827; †1883p) (schotisch *El amor*, sobre motivos de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi; Madrid: Casimiro Martín, 1853), José Rogel Soriano (*1829; †1901) (schotisch sobre motivos de *La Traviata* de Giuseppe Verdi, 1855) o Dámaso Zabalza (*1835; †1894) (schotis en el “primer álbum de bailes de los salones aristocráticos” *Las perlas teatrales*, 1857). Más adelante se introduciría como pieza de baile en el repertorio lírico-escénico, por ejemplo, en el chotis del Elíseo madrileño (“Yo soy el Elíseo”) en el cuadro cuarto de la “revista lírico-cómica, fantástico-callejera en un acto” *La Gran Vía*, de Federico Chueca (*1846; †1908) y Joaquín Valverde (*1846; †1910), con libreto de Felipe Pérez González, 1886. Pasando a identificarse luego con el baile más típicamente castizo de Madrid, propio de las clases bajas y populares (manolos, chulapas, castizas, menstrales, obreros, modistillas...), sonando en los primeros organillos de manubrio importados de Italia por el guarnicionero Luis Cogni, dado a conocer por el organillero italiano residente en Madrid Esteban Expósito, y luego (1890), por los hermanos, naturales de Caserta, Luis y Gerardo Apruzzese, instalados en un taller en la Costanilla de San Andrés, y luego, en 1908, en la Carrera de San Francisco, constructores de estos instrumentos, como lo sería también la casa Martín de Madrid, o Casali, de Barcelona. Como baile de pareja, el chotis madrileño se ejecutaba en las verbenas, cara a cara, al son de un organillo: la mujer, vestida con mantón de Manila y pañolón cubriendo media cabeza, girando alrededor del varón, vestido con pantalón a rayas, chaleco y ‘parpusa’ o gorra de visera, quien, a su vez, mirando al frente, gira lentamente sobre su propio eje (de donde el dicho popular de que “se baila en el espacio que ocupa una baldosa” (Gea Ortigas, 1993). Ya en el siglo XX, el chotis pasó a integrarse a partir de la década de 1920 en los espectáculos arrevistados (chotis-cuplés, como los debidos a Pascual Marquina (*1873; †1948), Juan Tellería (*1895; †1949) o al mexicano Agustín Lara (*1900; †1970) —*Madrid*, 1948—), haciéndose célebre algunas piezas incluidas en obras como la revista musical *Las Leandras* (1931), de Francisco Alonso (*1887; †1948), con letra de Emilio González del Castillo (*1882; †1940) y José Francisco Muñoz Román (*1903; †1968) —como *El Pichi*—, popularizadas por cupletistas como Raquel Meller (*1888; †1962), quien, como Worsley, residiera de joven en el Poble Sec barcelonés, y más tarde, por la hispano-argentina Celia Gámez (*1905; †1992) o por Concha Piquer (*1906; †1990). Todavía hoy perviven algunas variantes en la tradición argentina (*schotis*), brasileña (*xote*), mexicana (*chotis*), paraguaya (*choti*), portuguesa (*choutiça* o *chotiça*) y uruguaya (*chotis* o *xote*).

⁸¹ Que se publicitaba en disco en 1922: “La voz de su amo Marca Registrada. Nuevos discos, Marca Gramófono del suplemento perteneciente al mes de octubre. [...] Profesores de la Banda Municipal de Barcelona [...] AE 138 Chulapona (Worsley). Schottisch español. [...] Los aparatos y discos marca Gramófono solamente pueden adquirirse nuevos en casa de los acreditados agentes de esta Compañía. Llamamos la atención del público sobre este punto, pues de no proceder así solo comprarán mercancía usada. Compañía del Gramófono, S. A. E. Balmes, 56 y 58 – Barcelona”.

⁸² Como reclamo publicitario, esta pieza se regaló en la reapertura de la céntrica tienda barcelonesa de música de R. Maristany en 1924 (*La Vanguardia*, 28.09.1924, p. 6). Esta pieza se emitió de 19:00 a 21:30 horas por Radio Vizcaya, desde Bilbao, en 1925, a cargo del sexteto de aquella estación (*La Vanguardia*, 21.04.1925, p. 17). Y en Barcelona salió a las ondas entre 1928 y 1930 (*La Vanguardia*, 06.10.1928, p. 19, por el «Sexteto Radio», de Radio Barcelona; *La Vanguardia*, 30.01.1930, p. 19, seguramente, por el Sexteto de Unión Radio Barcelona; *La Vanguardia*, 27.09.1930, p. 4, por la orquesta de la estación, de Unión Radio Barcelona).

⁸³ Emitido en 1925 desde Radio Barcelona, interpretado por el «Quinteto Nice» (*La Vanguardia*, 03.02.1925, p. 21).

⁸⁴ La peculiar combinación del chotis boston no fue particularmente practicada, aunque tampoco faltaron algunos ejemplos en esta modalidad, como la pieza *Quo vadis?* (1912), de José Miró.

⁸⁵ Otras piezas de Worsley incluían: polkas (*Langues vivantes*; y *Colombine*, de 1895) y polka mazurka (*Chiriana*, de 1895); tangos (*El tango del pelele*; y *¿Qué esperanza?*); tango guaracha (*La chula granadina*, 1905) y habaneras (*Coquette*, de 1895); musettes (*Musette* —fácil—); villancicos (*Los Reyes Magos*; y *Pastores y zagalas*); canciones españolas (*Mi gitanyillo*; *Mi serrano*; *Serranas*), canciones infantiles, y canciones catalanas; melodías; una moresca y chanson árabe; romanzas; serenatas y una sérénade amoureuse; operetas (*Los monigotes del rey*, *Emma*, *El vals de los pájaros*, *Palabra de rey*)... Curiosamente, su *Musette* fue recuperada en concierto en Barcelona en el año 2002. Véase Benach, Joan Anton: “Crítica de cabaret. Excelente y profiláctico”, en *La Vanguardia*, 18.08.2002, p. 40, donde se dice que interpretó la pieza el pianista Emili Brugalla, en el marco de un *Cabaret literari* dirigido por Mario Gas, en el Festival de Peralada.

⁸⁶ Composición musical a propósito de la moda, generalmente en versión para piano, en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, del “skating” o patinaje artístico sobre hielo, cuyas evoluciones en pareja,

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)
PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 26: Dos *schottisch* tempranos estadounidenses, de 1852 y 1878, respectivamente, además del *two-step marcha* pionero (Philadelphia: Harry Coleman, 1889) y del más famoso, por J. Ph. Sousa, “el rey de las marchas”, autor también de la celeberrima *Barras y estrellas por siempre* (1896).

Estas piezas situaban al compositor catalán al frente de la vanguardia española en cuanto a la composición de bailables y piezas de moda, compitiendo editorialmente con los autores más famosos del momento a nivel internacional.

deslizándose, trataba de imitar el nuevo baile de salón, en cierto modo emparentado con otros bailes preexistentes como el vals o el chotis. Sus partituras se solían comercializar junto a la “teoría”, es decir, a la explicación de los pasos y convenciones reglamentarias para danzar adecuadamente dicho baile. Algunos ejemplos son: *Pas des Patineurs (Skating)*, “Nouvelle danse de Salon avec Théorie”, de Édouard Jouve (París: Éditions Émile Gallet, 1897; con letra de E. Lemerrier); *Les Patineuses Norvegiennes*, “Nouveau Pas Des Patineurs”, de Roger Guyard (1902); *En glissant*, “avec théorie”, de Gustave Delabre (París: Maison Couderc, Louis Elleaume, 1903); *Les Patineuses Escandinaves*, de Roger de Beaumercy (París: E. Weiller, 1904); etc.

⁸⁷ Este tipo de obras tenía que ver con que en 1876 se había abierto en París con enorme éxito el primer centro de patinaje como deporte de moda, provisto de todo tipo de lujos para la aristocracia ciudadana, momento a partir del cual comenzaron a proliferar las pistas de patinaje por toda Europa, además de los clubes de asociados y competiciones, prestándose por un lado al acompañamiento musical, y por otro, a organizar en un baile sus distintos pasos característicos por parejas. Fue tal el furor que causó esta nueva actividad que se sabe que, en Estados Unidos, en la década de 1880, había ya más de un millón de pares de patines y más de tres mil pistas de patinaje. En cuanto a la modalidad concreta del chotis de patinadores, ése fue el caso, por ejemplo, del ‘schotisch’ *El patinador*, incluido en las *Obras escogidas* para guitarra (Barcelona: Andrés Vidal, 1886), de José Brocá Codina (*1805; †1882).

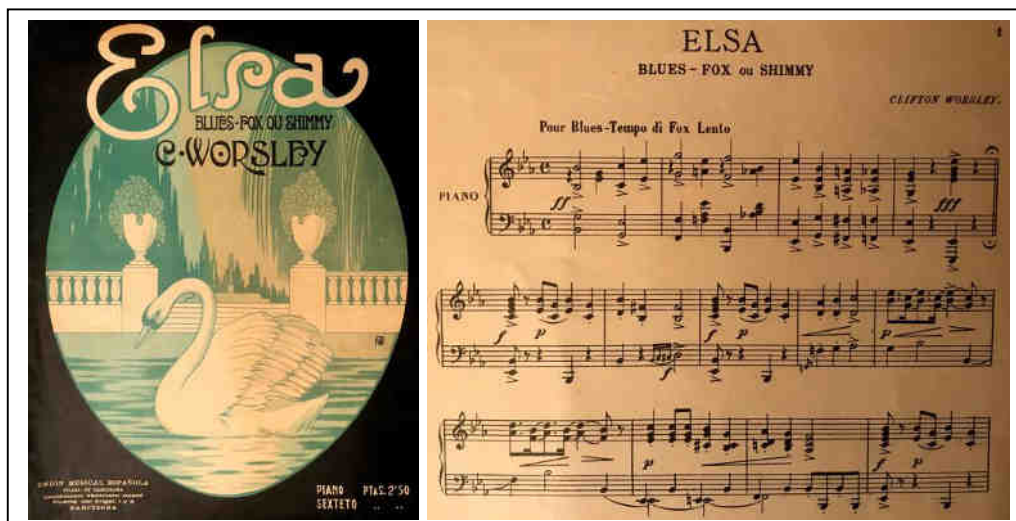


Fig. 27: *Elsa*, de C. Worsley: *blues, fox o shimmy*.

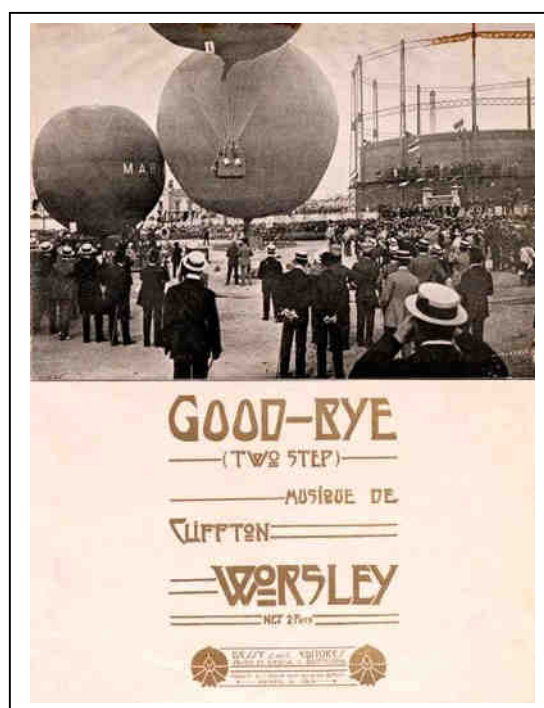


Fig. 28: Un temprano *two-step* de Clifton Worsley (Barcelona: Dessy, 1907), que sería reeditado más tarde (Madrid-Barcelona: Unión Musical Española, 1915).

Finalmente, conviene valorar que la música de Clifton Worsley se vio zarandeada por un mundo que había iniciado el siglo de forma aceleradamente cambiante (y que llegaría incluso a alcanzar un ritmo entonces considerado como trepidante), acuciado por los nuevos recursos e ingenios mecánicos y por las tecnologías para la reproducción del sonido, tales como el fonógrafo, el gramófono, las primeras y más rudimentarias gramolas, las pianolas, y aun la nueva radiodifusión, que contribuiría a difundir su música en los años inmediatamente posteriores a su muerte. Unos años en los que la nueva música llegada de Estados Unidos, iba a popularizarse en salas de baile y espectáculos arrevistados de todo el mundo, interpretada por orquestas “ligeras” (que incorporaban instrumentos antes

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

desacostumbrados como los saxos o la batería), bandas de formaciones variadas (*big bands*, *jazz-bands*) y pequeños grupos de cámara (sextetos, quintetos y tríos básicamente), que iban a amenizar los fines de semana de unas emergentes clases medias urbanas ávidas de “consumir”, y en no pequeña medida, de “consumir música”⁸⁸.



Fig. 29: Sección de fonógrafos (importación de la marca americana Edison) en la barcelonesa Óptica Corrons (1900); edificio de la Gran Compañía del Gramófono S.A.E.; y uno de los primeros números de la revista *Radio Barcelona*, a propósito de las nuevas emisiones de esa estación de radio (1920s).

Así, con el objetivo puesto en favorecer el consumo, las nuevas composiciones de Clifton Worsley se ajustaron, bien meditada y casi meticulosamente, a las convenciones establecidas para cada tipo de baile (en cuanto a compás, tempo y carácter), siendo fácilmente reconocibles y sumamente eficaces, ya que marcaban claramente los acentos precisos para los pasos, giros, evoluciones y movimientos individuales o de pareja que se necesitaban en cada momento. Desprovistas de grandes dificultades técnicas para el propio baile (aunque no necesariamente de dificultades músico-técnicas desde el punto de vista compositivo, antes al contrario, pues fomentaban los ritmos intrincados y aun dislocados), tampoco hacían gala de unas especiales pretensiones artísticas, sino que, más bien,

⁸⁸ Triunfaban por entonces en la Ciudad Condal orquestinas y bandas como los *Crazy Boys*, *Demon*, *Durán* o *Washington...* y se comercializaban ediciones para piano solo, piano a cuatro manos, piano y canto, piano y violín, piano y mandolina, e incluso se ponían a la venta versiones para quinteto, sexteto y orquesta.

mostraban un cierto afán por agradar o, como se decía entonces, por “entretener”. Pero, con esa meta, solían centrarse, sobre todo, en su desarrollo rítmico (fundamental para potenciar su carácter “bailable”), que constituía por lo general la clave principal de cada composición mientras que, organizativamente, se trataba de piezas sencillas e intencionadamente carentes de todo artificio que pudiera complicar su finalidad. De este modo, respondían casi sistemáticamente a un esquema formal y constructivo que se repetía con regularidad maquinal: obras anotadas en tonalidades claras y bien definidas (aunque pudieran ser muy modulantes a lo largo de su discurso) para causar sorpresa y novedad, de entre dos a cuatro minutos de duración aproximadamente (incluidas las repeticiones, cuando las hubiera) y dispuestas en cuatro o seis páginas en su edición en partitura, generalmente, un simple pliego encuadernado de forma rudimentaria, apenas cosido con dos puntadas o grapas, de ocho páginas (contando la cubierta, normalmente con una ilustración artística atrayente para la compra, y la contracubierta, a menudo utilizada con fines publicitarios). Un tipo de “producto” musical, en suma, entonces estandarizado, que pasó a constituirse en un nuevo modelo de mercado o “super-ventas” a través de un tipo de composiciones que, por lo general, respondían a un patrón intencionadamente “moderado”, amable y destinado a agradar y fomentar un más o menos rápido consumo que renovara el repertorio (y con él, las modas) con cierta celeridad⁸⁹.

⁸⁹ La mayoría de estas obras se anotaban en compases estándar y en tonalidades con apenas una o dos alteraciones propias, hasta un máximo de cuatro. Es decir, que Astort trabajaba, como también sucediera en el mundo del jazz, dentro de un entorno musical “de consumo”, más o menos intencionadamente al margen (o, cuando menos, en otro contexto bien distinto, en el que las prioridades eran otras) de la evolución de la música denominada “cultura” o “seria” coetánea. Esta última, que modulaba por enharmonización hacia finales del siglo XIX, caminaba entonces, desde el estallido de una tonalidad mayor-menor ya por entonces plagada de alteraciones (hasta las seis y siete alteraciones propias), hacia la ruptura definitiva de la tonalidad, que llegaría con la ayuda e intervención, precisamente, de las nuevas “músicas del mundo”, más modales, basadas en escalas defectivas y ajenas al sentido occidental de la tonalidad y el compás tradicionales (ahora, rompiendo *el pulso* de la obra con cambios frecuentes del *tactus*, es decir, del ritmo o compás interno, y con polirritmias heredadas de las músicas afroamericanas y del Pacífico), en lo que sería un camino definitivo hacia el atonalismo y, después, el dodecafonismo y el serialismo. En realidad, todo ello algo común al conjunto de las artes en el primer tercio del siglo XX, con la convivencia de los “-ismos”, que proliferaron, solapándose y sucediéndose muy rápidamente y, a menudo, procurando “romper” con la tendencia o tendencias estilísticas dominantes anteriores.



Fig. 30: Una imagen, de 06.05.1914, de José Astort Gresa, hijo de Clifton Worsley (foto J. Obrador. Pza. Cataluña 3), dedicada a su primo Rafael Guardia Gresa⁹⁰.

Por su parte, el trabajo de Worsley se movía en el sentido “modernista”, ligero, de la música de aquel momento que buscaba ambientes íntimos basados en generar sensaciones, como si los sonidos fueran colores y pudieran mezclarse y formar grumos, una pasta informe, cual pincelada gruesa, de sonidos que difícilmente podían identificarse individualmente, pero que, en su conjunto, causaban una “impresión” nueva y diferente, individualizada. Frente al ragtime u otros ritmos más agresivos o procaces relacionados con el jazz, Astort se especializó particularmente en la escritura de bailables elegantes y aristocráticos, tal vez incluso algo empalagosos, encaminados a los bailes de pareja que se asociaban con la alta sociedad⁹¹: valeses boston y otro tipo de variantes ya analizadas que incluso podían llegar a ofrecer efectos puntillistas y casi minimalistas, como sucediera por entonces con algunas obras “impresionistas” y de vanguardia a cargo de Debussy o Satie. Efectos, todavía entonces, extraños a oídos del público europeo que seguramente por eso mismo los acogía de excelente grado, y que más adelante darían lugar, por ejemplo, en su máxima expresión y experimentación más afortunada, a la compleja música de Stravinsky. Se explotaba así un concepto muy peculiar de *la disonancia* (y de las modulaciones extrañas,

⁹⁰ Agradecemos todas las facilidades ofrecidas para la consulta documental de los originales del “Fondo Rafael Guardia” (hoy reprografado en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona), así como para la reproducción de algunas fotografías familiares, a Marc Puig Guardia y sus familiares, celosos herederos del legado Guardia y Astort.

⁹¹ Y así, entre los numerosos destinatarios de sus obras y dedicatarios, aparte de algunos familiares y colegas de profesión (su esposa, su primo J. Ribas, su sobrino Pepe Guardia, los editores Ildefonso Alier, M^{me}. Vidal y Llimona, J. Dessy, o el fabricante de pianos J. Cussó...) se encontraban personalidades de la alta sociedad como la condesa de Castellá de Carlet, el conde Edouard Soderini, M^{me}. la marquise de Alonso de León, M^{me}. C. Tirpo de Toledo, Águeda de Vigo Fabra, M^{me}. A. Sanchemés de Galobart, M^{lle}. Annette d’Aguilar, M^{me}. Isabel Cerqueda de Firpo, M^{me}. A. F. de Moragues, la soprano Carmen Bonaplata de Bau, M^{me}. F. Bonilla de Ribalta, el director del diario *La opinión*, etc.

como en la obra de Dukas, pero también en la de algunos americanos como Gershwin, Ives o Copland), que se iba a convertir, quierase o no, en la reina de cualquier composición de la época.

Se trataba, pues, en las composiciones de Worsley, de ofrecer piezas “para bailar”, funcionales y para el entretenimiento, que fueran claras en la manera de marcar el ritmo (la pulsación, el acento) para reforzar, sin dejar lugar a ninguna duda, el apoyo inicial o de entrada en los diferentes pasos que habrían de dar los bailarines. A pesar de que esto se hiciera a menudo, se jugaba al mismo tiempo con el equívoco rítmico, el cual provocaba desajustes o dislocaciones de los movimientos, muy apropiados para la danza, los cuales los bailarines habrían de interpretar rápidamente y con gracia (como los movimientos bruscos y rotos, buena parte de ellos tomados de la imitación de los movimientos naturales del trote de algunos animales, por ejemplo).

Fue así como las “clases medias” emergentes de las grandes ciudades (prácticamente inexistentes unas décadas antes), y en Barcelona en concreto, hallaron el atractivo mencionado de dichas músicas y bailes adaptados (“nuevos”) en los ambientes populares que comenzaban a democratizarse poco a poco: en las verbenas de los pueblos del cinturón y los barrios obreros, en las salas de baile públicas o privadas del centro urbano y en otros lugares de esparcimiento, donde se podía estar al tanto de las nuevas modas y disfrutar durante unas horas el sábado. Pero, al mismo tiempo, también las clases aristocráticas más pudientes se asomaban curiosamente a su extremo opuesto social, con el que gustaban flirtear sin obviar la más pura marginalidad social y casi el “lumpen”: marineros y gente de paso, el mundo de la farándula, la prostitución, la homosexualidad y el travestismo, el alcoholismo o incluso las drogas, en un mundo importado del ambiente más *chic* norteamericano llegado a Europa con los soldados estadounidenses que arribaron para combatir durante “la Gran Guerra”; un ambiente, en definitiva, hasta entonces maldito y recluso en una especie de ghettos, en el que ahora las oligarquías y clases dominantes, haciendo ostentación de opulencia y de su arrogante sentimiento de superioridad social, se acercaban al entorno de los antiguos esclavos y la gente de color, para regocijo de los más bajos instintos de las clases sociales más ricas y poderosas. Un mundo de fracs y chaqués, de distinguidos y elegantes trajes de gala y sombreros de copa para los varones o de sofisticados vestidos de noche para las mujeres, vistas a menudo como “femmes fatales”⁹²; pero todos, unos y otros, clases altas y clases bajas, blancos y negros, reunidos por la noche en cabarets o “night clubs” y en tugurios de mala nota de los bajos fondos sociales, el puerto, los arrabales y los “barrios chinos” más marginales...

⁹² Siguiendo los modelos dejados por nuevas “divas” (mujeres pioneras en la emancipación del género) como la artista Sarah Bernhardt, la actriz Marlène Dietrich, la espía Mata Hari, la científica Marie Curie, la política Rosa Luxemburgo, la aviadora Raymonde de la Roche, la escritora de tendencia feminista Emilia Pardo Bazán, la pacifista Bertha von Suttner, la universitaria Elena Maseras, o la tenista Charlotte Cooper.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 31: Cubierta de la revista cómico-satírica *Muchas gracias*, con ilustración de Federico Ribas Montenegro (Madrid: Rivadeneyra, 26.11.1926). Por primera vez se mostraba públicamente, bajo asunto musical, una emancipación femenina, libre, abierta y sin tapujos, incluso sin eludir, o al menos, sugiriendo, en aquellos estrictos ambientes de marginalidad nocturna y cabarets, una más o menos difusa frontera con el lesbianismo, ahora dignificado (¿denunciado/señalado?) socialmente (nótese el contraste entre las bailarinas y el músico de color).

En conclusión, el catálogo de la producción de Astort no recoge solamente valeses boston y obras para piano en ragtime, que son las piezas que le granjearon mayor fama internacional en su día, sino también cuatro operetas, composiciones para piano en estilo más tradicional e incluso canciones en castellano, catalán, francés e italiano.

Hemos podido averiguar, además, que Pedro Astort estuvo en diversas ocasiones en Madrid y también en París, comercializando y distribuyendo sus composiciones por toda Europa, dadas a conocer en su mayoría en lengua francesa, inglesa o italiana⁹³. Sus valeses lentos compitieron con los de algunos de los compositores más celebrados del mundo en aquella estricta modalidad de bailables, como Charles Grélinger (*1873; †1942), *Le bonheur s'effeuille*, *Voilà pourquoi je chante!*; Emilio Pizzi (*1862; †1940), *Karà Valse bohémienne*, *Quand le coeur s'est donné!*; o P. Jullien, *Con amore / Avec amour / Mit Liebe*, vals boston Op. 64, de 1907.

⁹³ Sus obras (aparte de en las principales casas especializadas españolas, buena parte de ellas con sucursales en el exterior), se comercializaron en la época desde algunas de las editoriales más prestigiosas del mundo: “Alphonse Leduc”, “Émile Leduc et P. Bertrand & Cie.”, “Albert Leduc”, “Junne & C.”, “L. Langlois”, la “Imp. Delpiéssente” y la “Imp. L. Pochy”, en París; “Otto Junne & C.”, “Oscar Brandstetter” y la “Imp. Carl Gottlieb Röder”, en Leipzig; “Schott Frères”, en Bruselas; “A. & G. Carisch & C.”, en Milán; “Fils de B. Schott”, en Maguncia; “José Oliver y Oliver”, en Manila (Filipinas); “Schott & Co.”, y “Ascherberg, Hopwood & Crew”, en Londres; o “Anselmo López”, en La Habana.

Pero, aun así, no se le conocen estancias largas en el extranjero. Por tanto, parece que hubiera conocido las nuevas composiciones de moda que llegaban desde el exterior e incluso que hubiera cultivado relaciones con otros músicos foráneos gracias a su actividad mercantil como trabajador en diversos almacenes y comercios de música de la capital catalana (como los de Juan Ayné o su cuñado Rafael Guardia, donde ejercía como pianista y, más tarde, en su propia editorial y tienda de música, que iba a compartir también con su socio y cuñado Francisco Miralles).

Con ánimo de internacionalizar su producción y siguiendo una moda propia del momento, adoptó un pseudónimo (o mejor aún, un nombre artístico, pues eran muchos en España quienes conocían la verdadera personalidad que se escondía tras aquel nombre de reminiscencias anglosajonas), nombre que añadió con entusiasmo a sus propias creaciones animado a publicar sus obras en otros idiomas (fundamentalmente francés e inglés, aunque también, de forma eventual, castellano y catalán), lo que abrió su obra a otros mercados garantizándole un éxito fácil, sobre todo a partir de los derechos de reproducción y distribución, en ocasiones “en exclusiva”, que las editoriales de música con las que colaboró (distinguidas entre las mejores de toda Europa) le facilitaron, de manera que pudo llegar a toda Latinoamérica e incluso a Filipinas. Precisamente, y más allá de la mera anécdota, la idea de darle a sus obras un toque internacional (cosmopolita para los nacionales y cercano para los foráneos) parece que habría surgido de uno de los clientes de la tienda donde trabajaba, el músico norteamericano Charles «Test» Dalton, de Boston (de quien, curiosamente, no ha sido posible localizar mayor información). Y aunque, probablemente, Pedro Astort pudo haber tenido también una más o menos estrecha relación con músicos de otros países, estas no se han documentado hasta el momento⁹⁴.

Seguramente, si no hubiera sido por este nombre artístico de reminiscencias norteamericanas y por sus relaciones con las editoriales barcelonesas del momento, habría sido mucho más difícil que un músico catalán cualquiera pudiera introducir todas estas novedades con éxito. De hecho, y como ya se ha dicho, en los últimos años de su vida, cuando “se descubrió” su verdadera procedencia, la crítica (particularmente la madrileña) fue mucho más exigente con sus composiciones.

⁹⁴ Parece indudable que los músicos extranjeros, residentes, o más o menos de paso en Barcelona, se habrían acercado a las atractivas tiendas de música entonces abiertas (en las Ramblas o el paseo de Gracia, junto a los grandes teatros como el Liceo o el Principal, y no muy lejos de algunos cafés-cantantes y espectáculos del Paralelo) con la intención de adquirir nuevos materiales o, incluso, de “colocar” y vender sus propias composiciones. Y desde esa perspectiva, un Pedro Astort pianista de tienda habría tenido oportunidad de probar composiciones al teclado, propias o extrañas, en el sentido de leerlas a primera vista o reducirlas, pero también de intercambiar experiencias, ideas... No hay que olvidar que Astort vivió, protagonizando el estricto ámbito de la música “ligera” o bailable en el que se desarrolló, en la ciudad en que también lo hicieron coetáneamente personajes tan destacados del mundo de la música como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Joaquín Malats, Carlos Vidiella, Juan Bautista Pujol, Ricardo Viñes, Frank Marshall, Amadeo Vives, Luis Millet, Pablo Casals, Joan Lamote de Grignon, Enrique Morera, Jaime Pahissa, Federico Mompou, Manuel Blancafort o Eduardo Toldrá, solo por citar algunos de los nombres más destacados.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO



Fig. 32: Pedro Astort y Joaquín Malats.

Y, lo que todavía es un misterio, es por qué un músico catalán de un período tan significativo y relevante para la historia y el desarrollo ciudadano de Barcelona (entre las exposiciones de 1888 y 1929), que creó además un nuevo estilo y tuvo tantísimo éxito (algunas de sus piezas —v.g., *Visión*— llegaron a ver hasta veintidós ediciones, en tiradas —*Lèvres adorées*, *Good-Bye*— de 40.000 y hasta 100.000 ejemplares), cayó casi repentinamente en el olvido (aunque posiblemente tuviera que ver en ello la naturaleza pasajera de sus obras “a la moda”, sumado al brusco parón que supondría más tarde la Guerra Civil española)⁹⁵ y no ha sido motivo, todavía, de un estudio profundo y detenido que

⁹⁵ Nótese cómo la figura de Astort había surgido de un entorno del que también salieran grandes músicos como Enrique Granados u otros con quienes compartió tiempo y una más que probable amistad como compatriotas y colegas. Así, sabemos por ejemplo que en 1920 compartió jurado en un concurso de cuplés catalanes organizado por el diario matutino de línea ideológica republicana *El Día Gráfico*, junto al prestigioso y celebrado músico y compositor Enrique Morera (*1865; †1942), al musicólogo y compositor Francisco Pujol (*1878; †1945), al poeta y periodista Josep Carner (*1884; †1970) y al crítico y poeta Alexandre Plana (*1889; †1940) (Fàbregas i Barri, 01.07.1992); se cita ahí otro artículo dedicado a Astort, aparecido en el *Diari de Girona*, 21.09.1991, y otro, seguramente algo anterior aunque no se aporta su fecha, a cargo del periodista y poeta Ernest Corral i Coll del Ram (*1909; †1992), publicado al parecer en la revista semanal *Ancora* de Sant Feliu de Guíxols (Girona). También en el citado artículo de *Lloret Gaceta*, se atribuye al empresario y músico Lluís Albert i Rivas (*1923) la recuperación por entonces (1992) de las versiones para orquesta de cámara de los vals boston de Astort, *Beloved!*, y un tema del *Vals de los pájaros*, las cuales habría presentado públicamente al frente de la Orquesta de Cambra de Girona, reestrenándolas en Cassà de la Selva (Girona) el 22.09.1991, así como *Somriure d'amor* (*Sourire d'amour*) y *Donzella romàntica* (?), el 21.12.1991, en la Capilla de la Esperanza de Blanes (Girona).

reivindique su personalidad y su obra y que le sitúe, nuevamente, en el papel pionero que protagonizó en España⁹⁶. Un papel escampado desde Barcelona a lo largo del primer tercio del siglo XX por tierra (en nuevas partituras editadas o en formaciones como las *big bands*), por mar (a través de los marineros estadounidenses que traían consigo y extendían el gusto por el jazz) y por aire (a través de las ondas radiofónicas) hacia los hogares europeos (a los que llegaba de ese modo el estilo y maneras de la nueva música norteamericana, británica o parisina), introduciendo, así, nuevas músicas para el esparcimiento en la vida cotidiana de millones de ciudadanos.



Fig. 33. Firma autógrafa de Pedro Astort / Clifton Worsley, y sello.

3. INVENTARIO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE PEDRO ASTORT RIBAS (CLIFTON WORSLEY)

3.1. OBRAS PROPIAS

[001] *3 Cançons catalanas*. N° 1.- *Tot brodant* [“Estava assentadeta brodant-se un mocador”; con letra de Joaquín Riera Bertrán (*1848; †1924); dedicatoria: “A Narcís Serra”; en Mi bemol Mayor]; N° 2.- *Cançons d’amor* [“Cançons d’amor qu’he dictades de dintre mon cor”; con letra de Francesc Matheu Fornells (*1851; †1938); dedicatoria: “A Domingo Mas y Serracant”; en Sol Mayor]; N° 3.- *L’aucellet* [“Un aucell que té’l bec d’or”; con letra de Francisco Ubach Vinyeta (*1843; †1913); dedicatoria: “A ma esposa”; en Sol Mayor]. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla de San José, 29), [1895] y Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, s.f. N° de plancha: “R.2050.G.”, “R.2051.G.” y “R.2052.G.”. Ilustrador: J. Jutglar.

[002] *À la belle étoile*. One-Step. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid: Unión Musical Española Editores, 1917 [1918].

[003] *Abbandono*. Melodía. Con letra de Gaetano Carlo Mezzacapo (fl.1881-1893). Barcelona: Rafael Guardia (Rambla San José, 29), [1893c]. Dedicatoria: “A mi amigo el distinguido artista G. Baltasar Banquells”. Ilustración: A. Serra.

[004] *Achares*. Canción española. Con letra de Eduardo Montesinos López (*1868; †1930) y Francisco de Torres Olmedo (*1880; †1958). Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906.

⁹⁶ Y todo eso a pesar de los intentos por recuperar su figura y reivindicar la importancia de su obra, que se hicieran en la segunda mitad del siglo XX. Así, E. Fàbregas señalaba en 1991 que (traducimos) “en los últimos cincuenta y tantos años, que nosotros sepamos, solamente cuatro catalanes —dos de ellos gerundenses— han recordado y exaltado públicamente la persona y la obra de Clifton Worsley. Son Francisco Hostench (*Liceo*, abril 1957), Esteve Fàbregas i Barri (*Monsalvat*, abril 1987) [autor por otra parte que afirmaba haber reunido una colección con unas treinta obras de Worsley], Lluís Permanyer (*La Vanguardia*, 27.11.1987, p. 26 y 05.12.1987, p. 23) y, recientemente, el preclaro musicólogo y compositor Lluís Albert i Rivas”. Véase: Fàbregas i Barri, E. (15.09.1991). Y véase: Hostench Sánchez (1957).

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- [005] *Alone. (Sola)*. Valse Lente Boston. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1918[©]. N° de plancha: “20445”. Ilustrador: J. Andrés. Dedicatoria: “Á Mr. L. Pujol”. En Si menor.
- [006] *Amour qui chante*. Valse Hésitation. Adaptado y transcrito para mandolina y guitarra o mandolina sola por Armano Morlacchi (*1872; †1941). Milán: A. & G. Carisch & C., 1900 y 1920.
- [007] *Amoureuse*. Vals.
- [008] *Amoureuement*. Valse-Entreacte. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta Editores (Mallorca, 273), 1905[©]. Dedicatoria: “A Joaquín Malats”. N° de plancha: “V. Ll. y B. 386”. Ilustrador: Boizard. En Fa Mayor.
- [009] *Amours bruyants*. One Step. Madrid: Ildefonso Alier, 1916.
- [010] *Amours tristes*. Valse Triple Boston, Style Romantique. Madrid: Ildefonso Alier Editor de Música (Infantas, 19 y 21; Príncipe Alfonso, 9; Casa en Barcelona, Plaza de Cataluña, 18), s.f., [1915c]. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: no firmado. En Re Mayor.
- [011] *Aquelarre*. Polka. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©].
- [012] *Arabian nights*. Shimmy Fox. Madrid: Música Española, 1922.
- [013] *Avenida del Tibidabo - La mala sombra*. Juguete cómico-lírico en un acto. Con letra de N. Olivier y Zaldívar. Barcelona: Teatro Gran Vía, 01.12.1906.
- [014] *Aveu d'amour. (Love's confession)*. Valse Lente. Barcelona-Madrid: Vidal Llimona y Boceta editores (Mallorca, 273)-Librería de la Asociación de Escritores y Artistas (Madrid: Alcalá, 18), 1906. Dedicatoria: “A Madame A. Sanchermés de Galobart”. N° de plancha: “V. Ll. y B. 832”. Ilustrador: A. Utrillo. En Sol Mayor.
- [015] *Baisers du vent*. Valse Triple Boston. Barcelona: Oliver, Guarro y C^a. S. en C. - Angelus Hall (Rambla Cataluña, 7), 1917[©]. Ilustrador: Renom Photo-Aut. Dedicatoria: “Al distinguido cronista de Salones D. Carlos de Albert Despujol. Boy”. N° de plancha: no lleva. En Mi bemol Mayor.
- [016] *Bells and Ringles. (Campanas y cascabeles)* Fox-Trot. Barcelona-Madrid-Bilbao-Santander: Unión Musical Española editores, 1918[©]. N° de plancha: “20421”. Ilustrador: Durán. En Mi bemol Mayor.
- [017] *Beloved!* Boston Waltz (Boston-Valse). Adaptado y orquestado por Adolphe Gauwin (*1865; †1934). Barcelona: Rafael Guardia, 1899; Barcelona: Casa L. E. Dotésio, 1906[©]; y Barcelona-Madrid-Bilbao: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio (1 y 3, Puerta del Ángel - 29, Rambla de San José)-París: L. E. Dotésio et Cie., 1906[©]; y París: Sociedad Anónima Casa Dotésio (Rue Vivienne 47), [1906]. N° de plancha: “1024bis”. Ilustrador: Font Marqués-06 / M. De Lohn. Dedicatoria: “To Charles Test Dalton”. En Mi bemol Mayor.
- [018] *Bien ou rien. (Mis lágrimas)* Mysterious-Waltz (Valse Mysterieuse) (Vals Lento). Con letra de Mariano Golobardas de la Torre (*?; †1925). Barcelona: Editorial Apolo (Éditions d'Art; Flores, 16), 1920. Comercializado para piano y canto, y para sexteto.
- [019] *Blues*. Shimmy.
- [020] *Blues Dream*. Fox-Blues. Barcelona: Casa Werner, s.f.
- [021] *Blues-Pastrat*. Blues-trot. Madrid: Unión Musical Española, s.f.
- [022] *Boston Waltz*. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla de San José, 29), 1899 y Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, 1906. Dedicatoria: “To Charles Test Dalton”. N° de plancha: “R.1024 bis.G.”. Comercializado para piano y violín. En Mi bemol Mayor.
- [023] *Boudense*. 6^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta Editores (Mallorca, 273), 1904 y 1905[©]; y Madrid: Ildefonso Alier, s.f. [1905c]. – Madrid: Orfeo Tracio S. A. Editores de Música (Génova, 19; Apart^{do} 1050). N° de plancha: “147”. Ilustrador: “G. Lévy”. / “LB” [= Lorenzo Brunet]. Dedicatoria: “Á Mme. le Marquise de Alonso de Leon”. N° de plancha: “V. Ll. y B. 147.”. En Re Mayor.
- [024] *Boy*. Vals.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- [025] *By night*. Vals Lente, pour danser la Valse Romantique. Valencia: Manuel Villar Editor (Paz, 15), 1918. N° de plancha: “M. 49 V”. Ilustrador: Arturo Ballester.
- [026] *Caminito de la fuente*. Canción. Con letra de Luis Esteso y López de Haro (*1881; †1928). Madrid: Faustino Fuentes, 1914.
- [027] *Canción poética*. Vals.
- [028] *Cantares*. Canción infantil. Con letra de Ramón de Campoamor Campoosorio (*1817; †1901). “Te pintaré en un cantar la rueda de la existencia”. Barcelona: Álbum Salón (*Revista ibero-americana de literatura y arte: primera ilustración musical en colores*), s.f. [1900c]. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: JP [monograma]. Dedicatoria: “A la eminente soprano D^a. Carmen Bonaplata de Bau”. En Fa menor.
- [029] *Canzone ignota*. Romanza. Con letra de Gaetano Carlo Mezzacapo (fl.1881-1893). Barcelona: Rafael Guardia (Rambla San José, 29), [1895]. Dedicatoria: “Alla distinta artista Amparo Viñas”.
- [030] *Capitain Whisky*. One Step. Madrid: Faustino Fuentes (Sucesor de Fuentes y Asenjo; 20, Arenal), 1916. Ilustrador: Pal. XVI.
- [031] *Caresses*. Valse. Barcelona: Casa Werner (Rda. Universidad, 31; Sucursal en Reus, P. Constitución, 2), s.f. [1925c]. N° de plancha: “C.103 W.”. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano y para pequeña orquesta. En Mi bemol Mayor.
- [032] *Carite*. Vals. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla San José, 29) y Manila, Massaguer y Echegoyen (Escolta, 12), [1897]. Dedicatoria: “A las bellas filipinas”. Ilustrador: no firmado.
- [033] *Cendrillon*. Valse Romantique. Barcelona: Iberia Musical-Plantada, Alegret y Ros (Canuda, 45)-Boileau (Talleres de grabado y estampación de música A. Boileau y Bernasconi; Provenza, 285), 1920[©]. N° de plancha: “I. 637 M.”. Ilustrador: Sovsa. Comercializado para piano, y para quinteto. En Mi bemol Mayor.
- [034] *Chanson Poétique*. Valse (Lente) Romantique. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1917[©]. Dedicatoria “Aux célèbres danseurs ‘Harry’s’”. N° de plancha: “20390”. En Mi bemol Mayor.
- [035] *Charmant*. 4^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273)-El Arte Musical de Astort y Estragués (38, Paseo de Gracia), Ildefonso Alier (Pza. de Oriente, 2), 1902[©], 1904[©]; y Madrid: Sociedad Editorial de Música, s.f. [1914c]. N° de plancha: “A. y E.5.” (V. LL. B. 5.). Ilustrador: Brunet 092. Dedicatoria: “À mademoiselle Annette d’Aguilar”. En Mi bemol Mayor.
- [036] *Cherchant l’amour*. Valse. Madrid-Bilbao: Unión Musical Española, 1923.
- [037] *Chrysanthèmes chéris!* Valse Lente. Manila (Filipinas)-Barcelona: José Oliver y Oliver (Manila: Carriedo, 313-327; depósito en Barcelona: Ronda San Pedro, 7), y Agustín Guarro (Angelus Hall - Rambla de Cataluña, 7), 1914[©]. Ilustrador: A. Espoy / Alsina. Comercializado para piano, canto y piano, y para pequeña orquesta. Lit. Aleu, Barcelona.
- [038] *Chulapona*. Schottisch. [Schottisch español]. Barcelona: Apolo, 1922a.
- [039] *Coeur blessé*. [*Sorry heart*]. Valse Lente. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Depósito editorial en Gracia; Ventas y despacho, Rambla Canaletas, 9), 1910c. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 500. Dedicatoria: “A mon ami E. Lagarriga”. Comercializado para piano, para banda o fanfarria, y en partichelas separadas para director e instrumentistas. En Sol Mayor.
- [040] *Confidences*. Valse Romantique. Barcelona: Ribas y Ferrer editores, 1924. Comercializado para piano solo, quinteto, banda o fanfarria, y para director con partichelas. En Sol Mayor.
- [041] *Crisis*. Nueva Edición. Schottisch Patineurs. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Depósito editorial en Gracia; Ventas y despacho, Rambla de Canaletas, 9), 1907[©]. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 199.”. Ilustrador: Antonio Utrillo Viadera. En Mi bemol Mayor.
- [042] *Daisies*. (*Marguerites*). Valse Triple Boston. Madrid: Faustino Fuentes, 1918.
- [043] *De Verbena*. Schottisch. Madrid: Unión Musical Española, 1924.
- [044] *Décor Galant*. Valse. París: Alphonse Leduc (Rue Le Peletier, 35), 1920. N° de plancha: “A. L. 15968”. Ilustrador: M. Tempo.
- [045] *Dernier cri*. Fox-Trot. Barcelona-Madrid: Mutua Editorial “Asociación Española de Compositores de Música”, Ildefonso Alier, s.f. Ilustrador: Hermua.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- [046] *D'étoile en étoile*. 7^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273) y Madrid: Ildefonso Alier, 1905[©]. N° de plancha: “V. Ll. y B. 148”. Ilustrador: LB [Lorenzo Brunet]. Dedicatoria: “Á Mme. Anne F. de Moragues”. En Mi bemol Mayor.
- [047] *Do you dance the Java? (¿Baila V. la Java?)*. Java. Madrid: Unión Musical Española (filial de Barcelona. Concesionario, Francisco Martí, Puerta del Ángel 1 y 3), 1920[©]. [Bilbao: Cruz, 8; Madrid: Carrera de San Jerónimo, 34; Santander: Wad-Ras, 7; Valencia: Paz, 18; Alicante: Mayor, 27]. Comercializado en versión para piano, o en versión para quinteto, ambas, a 2,50 ptas. Cubierta ilustrada por “Pol”. N° de plancha: F.115.M. En Fa Mayor.
- [048] *Doctor Rag*. Rag-time, One-Step. Madrid-Bilbao-Barcelona-Valencia-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española, 1916 [1917[©]]. Ilustrador: Pal. XV.C. En Do Mayor.
- [049] *Doniazada*. Shimmy Fox. S.l, s.e., [1925c].
- [050] *El amor y el interés*. Canción. Con letra de José M^a Castellví García-Alhambra (*1887; †1961) y Leopoldo Varó. [Creación de Raquel Meller (*1888; †1962)]. Madrid: Unión Musical Española editores, 1916.
- [051] *El baile y el amor*. Fox-trot. (Couplets). Con letra de Margarit. [Creación de “La Goyita”, Pepita Ramos Ramos (*1890; †1970)]. Valencia: Manuel Villar Editor (Paz, 15), 1917. N° de plancha: “M 50 V”. Ilustrador: Pouo.
- [052] *El ermitaño*. Couplet-cuento. Con letra de Ernesto Tecglen Berbén (f.1910-†1940). Madrid: Faustino Fuentes, 1914.
- [053] *El fracaso del abate*. Canción. Con letra de José M^a Castellví García-Alhambra (*1887; †1961) y Leopoldo Varó. [Creación de Raquel Meller (*1888; †1962)]. Madrid: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), Imp. Elzeviriana, [1915] 1916.
- [054] *El tango del pelele*. Con letra de Ernesto Tecglen Berbén (f.1910-†1940). [Creación de Amalia Molina (*1890; †1956)]. Madrid: Ildefonso Alier, 1913.
- [055] *El valle nativo*. [En “Colección de Cantos Infantiles de varios autores...”, *Violetas del bosque*]. Con letra escrupulosamente revisada de Francisco Gras y Elías (*1850; †1912). “En el risueño valle donde he nacido”. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla de San José, 29), 1895 y Madrid: Casa Dotésio, s.f. Dedicatoria “A mi sobrinito Pepe Guardia”. N° de plancha: “1014 bis”. Ilustrador: J. Pahissa. En Sol Mayor.
- [056] *El vals de los pájaros*. Opereta en 3 actos. Con letra de Gonzalo Antonio Firpo Cuyás (*1886; †1940) y José Parera Campabadal (*1880; †1948). Madrid: Unión Musical Española, 1917. [Contiene: 4 Couplets de Mr. Kirl y Berta; N° 18 One step-rag; N° 19-20 Canción vals de los pájaros; y Vals lento sobre motivos] [Canción vals de Aurora; y Canción vals de Héctor]. Dedicatoria: “A Don Mariano Fuster”.
- [057] *Elsa*. Blues, Fox o Shimmy. Barcelona: Unión Musical Española (filial de Barcelona, concesionario Francisco Martí, Puerta del Ángel 1 y 3), s.f. [1925c]. N° de plancha: “F. 98 M.”. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, y para sexteto. En Mi bemol Mayor.
- [058] *Emma*. Acto III One step rag. Opereta en 2 [3] actos. Con letra de Gonzalo Antonio Firpo Cuyás (*1886; †1940) e instrumentación de Fernando Jaumandreu Obradors (*1896; †1945). Madrid: Unión Musical Española, [1916] 1917.
- [059] *Encore je l'aime*. Valse Double Boston. Barcelona-Madrid-Bilbao-Valencia-París-Santander-Londres: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1911[©]; y Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1911[©] [y 1914]. N° de plancha: “20263”. Ilustrador: Thomas / E. Picasa [?] 1910 / 1912. Comercializado para piano solo, piano y canto, para orquesta, y para sexteto. En Re Mayor.
- [060] *Enygme*. Melody-fox. Madrid: Unión Musical Española, 1923.
- [061] *Éperdument*. Valse-Boston. Barcelona-París: Astort y Miralles Sociedad en Comandita (Paseo de Gracia, 5)-Alphonse Leduc (3, rue de Grammont), Imp. Delpiérente, 1910[©].
- [062] *Étoile d'amour*. (*Stella d'amore*) (*Estrella de amor*). Valse Lente. (Valse chantée). Con letra de Georges Millandy (Maurice Nouhaud) (*1870; †1964) – Iseult Faurey. “Dans la nuit de ses mille” / [Y traducción italiana a cargo de Angelo Bignotti (*1863; †1923): “Quando il sol il suo fulgor”; [y traducción española:]

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

“Cuando el sol tras la montaña”. Y arreglo para banda de Celestino Sadurní Gurguá (*1863; †1910). Barcelona: Musical Emporium-J. M. Llobet (Viuda de J. M. Llobet) (Rambla Canaletas, 9) (Depositaire exclusif pour la France, L. Alleton; París: 13 Rue Racine), 1907[©]. N^o de plancha: “J. M. 200.” / “J. M. LL. 200” / “J. M. LL. 328”. Ilustrador: Antonio Utrillo Viadera. 1^a ed. 10.000 ejemplares. 2^a ed. 20.000 ejemplares. Copyright en EE.UU. por Boosey & Co. Comercializado para piano, piano y canto, piano y violín, piano y mandolina, orquesta, y banda militar. En Fa Mayor.

[063] *Étoile filante*. Valse Boston. Barcelona: Dessy Sociedad en Comandita (Taller de grabado de Boileau y Bernasconi, Provenza, 285), 1910[©]. N^o de plancha: no lleva. Ilustrador: J. Carbona. Dedicatoria: “A mon cher ami Genere Casal”. En Mi bemol Mayor.

[064] *Exquisement*. Valse Hésitation, Valse Lente. Barcelona: Unión Musical Española (filial de Barcelona, Francisco Martí, Puerta del Ángel, 1 y 3), 1925c. Ilustrador: no firmado.

[065] *Farceur!* Fox-Trot. Madrid-Barcelona-Bilbao-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1917[©]. Ilustrador: Poste. N^o de plancha: 20382. En Fa Mayor.

[066] *Fariçada. (La femme au sourire de rose)*. Shimmy Fox. Madrid: Música Española, 1922.

[067] *Fascinating-Waltz*. 11^{ème}. Valse Lente Boston (Valse Boston). Barcelona: Dessy y C^a., S. en C. (Paseo de Gracia, 5; Depósito exclusivo para la venta en España, Portugal, Isla de Cuba, Puerto Rico e Islas Filipinas; Taller de grabado de los Sres. Vidal Llimona y Boceta), 1905[©]. N^o de plancha: no lleva. Ilustrador: Ramón Casas. Dedicatoria: “A mon cher ami J. Cussó”. 50.000 ejemplares. En Fa Mayor.

[068] *Fidélité*. Valse Lente Boston. París-Barcelona: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & C^{ie}) éditeurs de Musique (3, Rue de Grammont), Imp. Delpiésente, Imp. L. Pochy-Astort y Miralles Sociedad en Comandita (Paseo de Gracia, 5), 1911[©]. N^o de plancha: “A. L.14.840.”. Ilustrador: Seo Dorival. En Do Mayor.

[069] *Fifz*. Couplet. Con letra de Álvaro de Larroder. 1920c.

[070] *Five o'clock tea*. Fox-trot. Barcelona: Casa Beethoven-Jordá en Comandita (Rambla de las Flores, 29), 1917.

[071] *Flirtation*. 10^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273)-Ildefonso Alier, 1905[©]. N^o de plancha: “V. Ll. y B. 387”. Ilustrador: no firmado. Dedicatoria: “À Monsieur Ildefonso Alier”. En Re Mayor.

[072] *Folie d'Amour*. Vals Lente. Valse Boston. Madrid-Barcelona-Bilbao-París: Casa Dotésio, s.f.

[073] *Folle passion*. Valse Hésitation. Madrid: Unión Musical Española, 1923.

[074] *For your lips*. Shimmy-Fox. Madrid: Unión Musical Española, 1924.

[075] *For your love*. Valse hésitation. Madrid: Música Española, 1922.

[076] *Garden of roses*. Valse lente. París: Albert Leduc, [1920].

[077] *Gavota*. 1900c.

[078] *Gentillesse*. Valse-Sérénade, Valse Lente Boston. [Creación de los bailarines «Harry's» y del profesor Max-Besançon]. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española editores, 1917[©]. Ilustrador: J. Alumá.

[079] *Glissante*. 8^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©]. Ilustrador: Brunet. En Re Mayor.

[080] *Good-Bye*. Two-step, Marcha. Barcelona-Madrid-Manila: Dessy Sociedad en Comandita (Paseo de Gracia, 5)-Astort y Miralles (sucesores de Dessy y C^a.)-Madrid-Bilbao-Barcelona-Valencia-Valladolid-París: Unión Musical Española editores-José Oliver y Oliver (Carriedo, 313-327; depósito en Barcelona: Ronda San Pedro, 7), 1907[©], 1913 y [1914], 1915[©]. N^o de plancha: no lleva. Ilustrador: no firmado. Dedicatoria: “À Mademoiselle Niní Bosch”. Una de sus ediciones comercializó 50.000 ejemplares, y otra, 125.000 ejemplares. En Do Mayor.

[081] *Hallucinations*. Valse hésitation. Madrid: Música Española, 1925.

[082] *Hawaiian Girl*. Shimmy o Fox-Trot.

[083] *Heures suprêmes*. Valse Hésitation. Barcelona: Ediciones Apolo (Éditions d'Art; Flores, 16), 1921. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, y para sexteto.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- [084] *High-Life*. Schotisch-Boston: Pas de Patineurs (Schottisch Patineur). Madrid-París-Barcelona-Valencia: Ildefonso Alier (Plaza de Oriente, 2), s.f. Barcelona-Habana-Madrid-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©]. N^o de plancha: “312”. Ilustrador: Brunet. En Si bemol Mayor.
- [085] *Hispania*. Fox-Trot. Barcelona: Editorial Apolo (Flores, 16, Ronda San Pablo), 1921. Ilustrador: no firmado.
- [086] *Hojas selectas. Vals* (Vals Boston) [de la “Biblioteca Salvat”, “Hojas Selectas. Revista para todos”, Año IX, enero de 1910]. Barcelona: Salvat y Compañía Sociedad en Comandita (Mallorca, 220), 1910. N^o de plancha: no lleva. En Do Mayor.
- [087] *Il rosaio*. Romanza. Con letra de Gaetano Carlo Mezzacapo (1881-1893). “S’apria sul cespo al sole la bella rosa appena quando ne le parole”. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla San José, junto a la virreina), 1895. Dedicatoria: “Al carissimo amico Pietro Oliva Sibill”.
- [088] *In the light of the moon. (A la luz de la luna)*. Valse romantique. Bilbao-Madrid: Unión Musical Española, 1923.
- [089] *Intriga cortesana*. Canción. Con letra de José M^a Castellví García-Alhambra (*1887; †1961) y Leopoldo Varó. [Creación de Raquel Meller (*1888; †1962)]. Madrid: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1916.
- [090] *Ismay! each for himself*. Two-step. Barcelona, Astort y Miralles Sociedad en Comandita (Sucesores de Dessy y C^a; Paseo de Gracia, 5)-José Oliver y Oliver, [1907], 1912 y 1913 [Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valencia-Valladolid-París: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), (1915[©]) 1916]. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, y para pequeña orquesta.
- [091] *Je m’appelle*. Two-Step. Adaptado por Joaquín Taboada Steger (*1870; †1923). Barcelona-Bilbao-Madrid-Santander-Valencia-París-Londres: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1913[©] [y Madrid: Casa Dotésio, 1913]. Ilustrador: Thommy. N^o de plancha: 20274. En Sol Mayor.
- [092] *Je m’donne*. Foxtrot.
- [093] *Je vous en prie*. Valse Lente. Bruselas: Schott Frères; Maguncia: Les Fils de B. Schott; Londres: Schott & Co.; Leipzig: Otto Junne; Leipzig: Oscar Brandstetter; París: Junne & C. (Rue de Châteaudun, 55), 1908[©]. N^o de plancha: “S. F. 5266”. Ilustrador: O. B. [= ¿Oscar Brandstetter?]. En Re Mayor.
- [094] *Jolis serments. (Bellos juramentos)* Valse Lente (Valse Boston). Valse chantée. Con letra de Georges Millandy (Maurice Nouhaud) (*1870; †1964). “J’avais rêvé d’être à vous sans retour” / “Mi sueño fue quererte con pasión”. Y arreglo para banda de Celestino Sadurní Gurguá (*1863; †1910). Barcelona: Musical Emporium —J. M. Llobet—, 1908[©]. N^o de plancha: “J. M. LL. 372”. Ilustrador: ilegible. Dedicatoria: “Á mon cher ami Mr. J. de Moy”. Comercializado para piano, piano y canto, piano y violín, piano y mandolina, para orquesta, y para banda militar. En Fa Mayor.
- [095] *Kisses and flowers. (Besos y flores)*. Vals. Orquestador, M. Hobby [nombre artístico conjunto de Federico Mompou (*1893; †1987) y Manuel Blancafort] (*1897; †1987). Madrid: Casa Rico, Editorial Música, 1920.
- [096] *La chula granadina*. Tango Guaracha. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©]. Ilustrador: Javme Llongveras.
- [097] *La corrida regia*. Paso-doble torero. “Recuerdo de las Bodas Reales”. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta editores (Mallorca, 273), 1906[©]. Ilustrador: Aleu 1906. N^o de plancha: “V. LL. y B. 384”. Comercializado para piano, para orquesta, y para banda. En La bemol Mayor.
- [098] *La gitana mora*. Canción-danza. Con letra de Ernesto Tecglen Berbén (†1940). [Creación de Amalia Molina (*1890; †1956)]. Madrid: Ildefonso Alier, 1913.
- [099] *La jardinera irlandesa*. Canción. Con letra de José M^a Castellví García-Alhambra (*1887; †1961) y Leopoldo Varó. [Creación de Raquel Meller (*1888; †1962)]. Madrid: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1916.
- [100] *La mantilla de blonda*. Pasacalle. Con letra de Fernando Weyler Santacana (*1877; †1931). 1918c.
- [101] *La pasiega*. Canción montañesa. Con letra de Ventura de la Vega (*1807; †1865). Madrid: Unión Musical Española, 1914.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- [102] *La rondalla*. Jota-vals. Madrid: Casa Dotésio, s.f.
- [103] *La valse de la rose*. Valse Troublante, Vals Triple Boston. [Con la teoría del profesor Max Besançon para bailar este tipo de vals]. Madrid (Carrera de San Jerónimo, 34)-Bilbao (Cruz 8)-Barcelona (Puerta del Ángel 1 y 3)-Santander (Wad-Ras 7)-Valladolid (Santiago 53): Unión Musical Española, 1918[©]. N° de plancha: “20416”. Ilustrador: “Thom”. Dedicatoria: “Á Mademoiselle Águeda de Vigo Fabra”. En Fa menor.
- [104] *La valse de Pierrot*. Valse Boston Lente. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1915. Ilustrador: “V A” [monograma].
- [105] *La valse des pantins*. Valse Lente pour danser la valse romantique. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1917[©]. N° de plancha: “20384”. Ilustrador: Poste. Dedicatoria: “Á mon cher ami E. Burull”. N° de plancha: “20384”. En La Mayor.
- [106] *La vaquerita*. Couplet. Con letra de Ernesto Tecglen Berbén (†1940). [Creación de la bella Florido]. Madrid: Faustino Fuentes, 1913.
- [107] *La vendedora de moras*. Canción. Con letra de Ángel Torres del Álamo (*1880; †1958) y Antonio Asenjo (*1879; †1940). Madrid: Fuentes y Asenjo, 1911.
- [108] *L’amour ne meurt jamais!* 9^{ème}. Valse Lente Boston. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©]. Ilustrador: Brunet. En Mi bemol Mayor.
- [109] *L’amour s’éveille*. (Réponse à “Sérénade Amoureuse”). Valse Lente. Barcelona: Boileau-Iberia Musical (Plantada, Alegret y Ros) Casa Editorial (Canuda, 45), 1919. N° de plancha: “I. 409 M.”. Ilustrador: Poste. Comercializado para piano, y para sexteto. En Mi bemol Mayor.
- [110] *Langoureuse*. Valse Lente. París: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & Cie.; 3, Rue de Grammont), Imp. Delpiérente, 1908[©]. Ilustrador: Clérice frères 09.
- [111] *Langues vivantes*. Polka des polyglottes. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©] y Madrid: Ildefonso Alier, 1912. N° de plancha: “V. LL. y B. 313”. Ilustrador: Brunet. En Fa Mayor.
- [112] *Le Fox-Trot*. Foxtrot. París: Alphonse Leduc (Rue de Grammont, 3), 1919. N° de plancha: “A. L. 16.207”. Ilustrador: M. Tempo.
- [113] *Le songe de Cupidon*. Fox-Trot. Barcelona: Musical Emporium, de Viuda de J. M. Llobet (Rambla Canaletas, 9), 1918. N° de plancha: “J. M. LL. 632” / “Vda. de J. M. LL. 632.”. Ilustrador: Thom. Comercializado para piano, y para sexteto. En Fa Mayor.
- [114] *Les petits pierrots*, por T. Stropdorea. [= Pedro Astort]. 5 Danses Faciles [N.1 *Arlequin*. Vals. / N. 2 *Coquette*. Habanera. / N. 3 *Colombine*. Polka. En Sol Mayor. / N. 4 *Chiriana*. Polka Mazurka. En Sol Mayor. / N. 5 *Réplique*. Schottisch. En Do Mayor]. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla de San José, 29, 1895 y París: L. Langlois, 1900c; y Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio (Puerta del Ángel 1 y 3, y Rambla de San José, 29), 1902; y Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid: Unión Musical Española, 1914-1919. N° de plancha: (3) “R.1002 bis.G.”. (4) “R.1003 bis.G.”. (5) “R.1004 bis.G.”. Ilustrador: J. Pahissa.
- [115] *Lèvres adorées*. Valse Lente. Valse chantée. Con letra de Iseult Faurey. “Un jour dans la chambre rose tes/mes lèvres ont effleuré”. Barcelona: Astort y Miralles Sociedad en Comandita – Dessy S. & C. Editores (Paseo de Gracia, 5); París: Leduc, Bertrand et Cie. (3, Rue Grammond), 1907[©]. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: Xiro. Dedicatoria “Á Mdme. la Comtesse de Castellá de Carlet”. Comercializado para piano solo, piano a 4 manos, piano y canto, piano y mandolina, y para orquesta. 40.000 ejemplares. En Si bemol Mayor”.
- [116] *Lindaraja*. Valse Romantique.
- [117] *Los cuentos de Hoffmann*. Vals Boston, sobre motivos de la ópera fantástica de J[acques] Offenbach. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1905.
- [118] *Los monigotes del rey*. Opereta en 1 acto y 3 cuadros. Con letra de F. Montero y Carlos Arniches (*1866; †1943). Ms., s.f.
- [119] *Los Reyes Magos*. Villancico a solo, dúo y coro [de la “Lira Sacra. Colección Escojida de Cánticos Religiosos a diferentes voces con acompañamiento de piano u órgano”]. “Venid pastorcillos venid a adorar al rey de los cielos que ha nacido ya / 1ª Hermoso lucero le vino a anunciar y Magos de Oriente buscando le van”. Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio —(Casa Guardia)— (antes Juan Bautista Pujol y

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- Cía.)—, Sucesores de Hijos de Andrés Vidal y Roger (29, Rambla de San José - Puerta del Ángel, 1 y 3), [1902]. N.º de plancha: “666.”. Ilustrador: no firmado. En Si bemol Mayor.
- [120] *Love's vision*. Valse Hésitation. Barcelona: Casa Beethoven (Rambla de las Flores, 29), 1923. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, y para quinteto.
- [121] *Ma foi tant pis!* Vals lente. Bruselas: Schott Frères (Montagne de la Cour, 82); Maguncia: Les Fils de B. Schott; Londres: Schott & Co.; Leipzig: Otto Junne; Leipzig: Oscar Brandstetter; París: Junne & C. (Rue de Châteaudun, 55); 1908. N.º de plancha: “S. F. 5268”. Ilustrador: Clérice frères. Comercializado para piano, y para pequeña orquesta.
- [122] *Majestic*. Fox-Trot. Barcelona: Iberia Musical, Plantada, Alegret y Ros Casa Editorial (Canuda, 45), 1920. Ilustrador: A. Utrillo. Comercializado para piano, y para quinteto.
- [123] *Merry American Girls*. Shimmy-Fox. Barcelona: Unión Musical Española, 1924.
- [124] *Mes larmes*. Valse Lente (Boston). Barcelona-Madrid-Bilbao-Santander: Unión Musical Española, [1913], 1918 y 1919[©]. Dedicatoria: “A Mr. J. Rabassa”. En Mi Mayor.
- [125] *Mi gitanyillo*. Canción española. Con letra de José Cánovas Vallejo. [Creación de Amalia Molina (*1881; †1956)]. Madrid: Faustino Fuentes, 1912.
- [126] *Mi serrano*. Canción española. Con letra de Eduardo Montesinos López (*1868; †1930). Madrid: Sociedad de Autores Españoles, s.f.
- [127] *Mon Fox*. Fox-Trot. Madrid: Unión Musical Española, 1920c.
- [128] *¡Monta aquí!* Couplets. [One-step]. Con letra de Emilio González del Castillo (*1882; †1940). Madrid: Fuentes y Asenjo, 1912.
- [129] *Moonlight*. One-Step. Rag-time. Valencia: Manuel Villar Editor (Paz, 15), 1917. N.º de plancha: “53”. Ilustrador: Arturo Ballester. Comercializado para piano, sexteto, orquesta, y banda.
- [130] *Mot doux*. Vals Lente (Boston) pour danser la Valse Romantique. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española editores, 1917[©]. N.º de plancha: “20383”. Ilustrador: Poste 17. En La Mayor.
- [131] *Mourant d'Amour*. (*Dying of Love*). 5^{ème}. Valse Lente Boston (Valse très lente). Adaptador, Celestino Sadurní Gurguí (*1863; †1910). Barcelona-Madrid: Vidal Llimona y Boceta editores (Paseo de Gracia, 22) y Madrid: Ildefonso Alier editor (Sociedad Editorial de Música) (Pza. del Príncipe Alfonso, 10; antes Santa Ana), 1904[©], 1913 [y 1914]. N.º de plancha: “V. LL. B. 11”. Ilustrador: Llorenç Brunet. Dedicatoria: “Á Madame Vidal y Llimona”. En Si bemol Mayor.
- [132] *Musette*. Valse Lente Boston, Facile. Barcelona: Iberia Musical, Plantada, Alegret y Ros Casa Editorial (Canuda, 45), s.f. Ilustrador: A. Utrillo.
- [133] *My heart's desire*. Valse Double Lente. Adaptador, M. Coronado. Valencia: Manuel Villar, 1916; Bilbao-Madrid-Barcelona-Valencia-Santander-Alicante: Unión Musical Española editores, 1918c; y Londres: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1921. Ilustrador: Arturo Ballester. Comercializado para piano, piano a 4 manos, canto y piano, violín y piano, para sexteto, para orquesta, y para banda.
- [134] *My little darling*. Valse Lente (Valse Lento). Madrid: Unión Musical Española, 1924.
- [135] *Nimbly*. Shimmy-Fox. Madrid-París: Unión Musical Española, 1925.
- [136] *Oh, oh! My shimmy*. Shimmy o Fox-Trot (Shimmy-fox). Madrid: Unión Musical Española (filial de Barcelona, Francisco Martí; Puerta del Ángel, 1 y 3), 1923a. N.º de plancha: F. M. 13. Comercializado para piano, y para quinteto. En Fa Mayor.
- [137] *Ojos gitanos*. Canción española. Con letra de Francisco Gras y Elías (*1850; †1912). “Toda la gracia española Dios ha derrochado en tí”. Barcelona: Rafael Guardia, 1895.
- [138] *On rigole!* One-Step. Madrid-Barcelona-Bilbao-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1918[©]. N.º de plancha: “20392”. Ilustrador: no firmado [¿Poste?]. En Sol Mayor.
- [139] *¿Oye, tú?...* Schotis. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla de Canaletas, 9), s.f. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, para quinteto, y para orquesta.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- [140] *Palabra de rey*. Opereta en un acto y tres cuadros. Con libreto de Mariano Golobardas de la Torre (*?; †1925). Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [libreto, R. Velasco, impresor; calle del Prado, 24], 1917[©].
- [141] *Papillons*. Shimmy-Fox. Barcelona: Ribas y Ferrer editores (Muntaner, 65; depósito de música de la casa R. Maristany, Pza. Cataluña, 18), 1924. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano solo, y para quinteto.
- [142] *Para ti sola*. Canción amorosa. Con letra de José García Romero (*1888; †1961). “Cuántas veces he pensado yo que tu mirada”. Barcelona: Casa Werner (Ronda Universidad, 31), S. A. Odeón (Casa Mozart. Luis Mas en C^a. Rambla de las Flores, 33), s.f. [1925a]. N^o de plancha: no lleva. Ilustrador: no firmado.
- [143] *Parfums d'orient*. Shimmy-fox.
- [144] *Parisette*. Shimmy-Fox. Madrid: Unión Musical Española (filial de Barcelona, Francisco Martí), 1925c.
- [145] *Pas ce soir*. (*Le baiser refusé*) [*¡Otra vez será!* (*El beso rechazado*) – *Not to night!*]. Valse Boston, Lente. Adaptado y orquestado por Adolphe Gauwin (*1865; †1934). Madrid-Santander-Bilbao-Barcelona-Valencia: Sociedad Anónima Casa Dotésio y París: L. E. Dotésio y Cie. (47, Rue Vivienne). Grav. et Imp. Carl Gottlieb Röder, [1910] y 1911. N^o de plancha: “C. 41861 D”. Comercializado para piano solo, piano y canto, canto solo, para orquesta, y sexteto. Ilustrador: H. Viollet. En Fa Mayor.
- [146] *Pas possible!* Two-step. Madrid-Barcelona-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1917[©]. Ilustrador: Pal - C. N^o de plancha: “20374”. En Fa Mayor.
- [147] *Pastores y zagalas*. Villancico a coro y solo. “Pastores, zagalas, venid a adorar; suene la zambomba / 1^a Dormido entre pajas en pobre portal”. Barcelona: Rafael Guardia, [1895] y Madrid: Unión Musical Española, s.f. N^o de plancha: “R. 702. G.”. En Re Mayor.
- [148] *Petites colombines*, por T. Stropdorea. [= Pedro Astort]. Six Danses Très Faciles [N.1 Valse. En Do Mayor. / N. 2 Habanera. En Sol Mayor. / N. 3 Polka. En Sol Mayor. / N. 4 Polka Mazurka. En Sol Mayor. / N. 5 Schottisch-Gavotte. En Do Mayor. / N. 6 Marche Two Step. En Sol Mayor]. Barcelona: Iberia Musical & Casa Editorial de Música Boileau (Estampería de Música; Provenza, 285), s.f. N^o de plancha: 187 / 188 / 189 / 190 / 191 / 192.
- [149] *Phryné*. Vals Lente (Valse / Vals). Madrid: Unión Musical Española, 1921.
- [150] *Placide-sérénade*. Valse Triple Boston. Madrid: Faustino Fuentes, s.f.
- [151] *Plaintes d'amour – Quejas de amor*. Valse passioné. 1924a.
- [152] *Plastic Waltz*. París: Alphonse Leduc (Rue Le Peletier, 35), 1923. N^o de plancha: “A. L. 1659”. Ilustrador: Georges Dola.
- [153] *Pleine de larmes; Presentiment*. Vals Lento. París: Leduc & Cie., s.f.
- [154] *Policeman*. (*Guardia Urbana*). Polka. Barcelona: Musical Emporium – J. M. Llobet Editor (Rambla Canaletas, 9), 1908[©]. N^o de plancha: “J. M. LL. 233”. Ilustrador: Antonio Utrillo Viadera. Con acompañamiento de silbo o pito.
- [155] *Pressentiment*. Valse lente. Bruselas: Schott Frères; Maguncia: Les Fils de B. Schott; Londres: Schott & Co.; Leipzig: Otto Junne; Leipzig: Oscar Brandstetter; París: Junne & C. (Rue de Châteaudun, 55); 1908. N^o de plancha: “S. F. 5267”.
- [156] *¿Qué esperanza?* Tango argentino. Madrid: Unión Musical Española, 1918.
- [157] *Radio-Pericón*. Pericón. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla de Canaletas, 9), s.f. Ilustrador: Pol. Dedicatoria: “A D^a. Concha Ramos de Tió, muy atentamente”. N^o de plancha: “Vda. de J. 683 M. LL.”. Comercializado para piano, y para quinteto. En Fa Mayor.
- [158] *Reveillon de Noel*.
- [159] *Rhythmes d'or*. Vals. Barcelona: Ribas y Ferrer (Muntaner, 65), 1920c. Ilustrador: no firmado [¿Pol?]. Comercializado para piano solo, y para quinteto.
- [160] *Rose Lips – Labios de rosa*. Song. Fox-Trot. Bilbao-Madrid-Barcelona-Valencia-Santander-Alicante: Unión Musical Española, 1921[©]. N^o de plancha: “43854”. Ilustrador: no firmado. Dedicatoria: “To my friend S. Mas”. Comercializado para piano, para sexteto, y para orquesta. En La bemol Mayor.
- [161] *Rosemary*. Fox-Blues. Barcelona: Casa Werner S. A. (Ronda Universidad, 31; sucursal en Reus, P^o Constitución, 2), s.f. [1925a]. N^o de plancha: “C.102 W.”. Ilustrador: Pol. Dedicatoria: “Dedicated to my

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

friend Evelio de Burrull”. “With great success at the Theater Eldorado”. Comercializado para piano, y para pequeña orquesta. En Re Mayor.

[162] *Roses of Babylon*. Shimmy-Fox. Madrid: Unión Musical Española, 1923.

[163] *Royal-Waltz*. Vals. Barcelona: Dessy Sociedad en Comandita (Paseo de Gracia, 5), 1906 [y 1910].

[164] *Sad fate*. (*Triste destino*). Vals. Barcelona: Casa Werner S. A. (Ronda Universidad, 31), s.f. [1925a]. N° de plancha: “C.101 W.”. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, y para pequeña orquesta. En Mi menor.

[165] *Salve Regina*. [Antífona]. Madrid: Faustino Fuentes, s.f.

[166] *Sédution*. Vals-Boston. Barcelona: Astort y Miralles, S. en C. (Paseo de Gracia, 5), s.f.

[167] *Sérénade amoureuse* (*Serenata amorosa*). Valse Sérénade (Vals). Con letra [reducción y adaptación rítmica] de José García Romero (*1888; †1961) / Angelo Bignotti (*1863; †1923) / Jules Villeneau (*f.l.*1902). “Antes que amanezca el día” / “Prima anchor che spunti il giorno” / “Avant que le jour se lève”. Barcelona: Iberia Musical —Plantada, Alegret y Ros— casa editorial (Canuda, 45); Madrid: Unión Musical Española editores (Preciados, 5); Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau (Provenza, 285-287; Taller de grabado y estampación de música A. Boileau y Bernasconi), [1905 y 1910c], 1916[©]. N° de plancha: “I. 327 M.” [versión para piano solo] / “462” [versión para canto y piano]. Ilustrador: Antonio Utrillo Viadera. Comercializado para piano solo, violín y piano, canto y piano, quinteto de cuerda y piano, y para orquesta. Dedicatoria: “Á mon cher ami J. Sagi-Barba”. La 9ª Edición, de 10.000 ejemplares. En La Mayor.

[168] *Sérénade Pompadour*. Sérénade-Valse Style Romantique. Barcelona: Casa Beethoven (29, Rambla de las Flores), 1916. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, para quinteto y para orquesta.

[169] *Sérénade romantique* (*Serenata romántica*). Sérénade-Valse, Valse Lente Boston. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española (antes Casa Dotésio), 1919[©]. N° de plancha: “20457”. Ilustrador: Roberto M Baldrich 1919 (Seudellari lit^o). Dedicatoria: Á mon cher ami Mr. Richard Morera”. Comercializado para piano, y para sexteto. En Sol Mayor

[170] *Serments éffacés* (*Juramentos rotos*). Vals lento.

[171] *Serranas*. Canción española. Con letra de Ángel Torres del Álamo (*1880; †1958) y Antonio Asenjo (*1879; †1940). [Creación de la bella Pilar Monterde]. Madrid: Fuentes y Asenjo, 1912.

[172] *Shimmy*. (*Shimmy-Werner*). Barcelona: Casa Werner S. A. (Rambla Cataluña, 72), Imprenta S.A.I.G. Seix & Barral Herms, 1922. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: Emilio Ferrer 1922. “Obsequio que la Casa Werner dedica a los concurrentes al Salón de la Moda. Octubre de 1922”. En Fa menor.

[173] *Shimmy d'amour*. Fox-trot. 1923.

[174] *Shocking...!* Cake-Walk. Barcelona: Dessy y C^a. (5, Paseo de Gracia), 1906. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: no se indica. En Fa Mayor.

[175] *Silvery moon*. Fox-Trot. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valencia-Alicante: Unión Musical Española editores (Antes Casa Dotésio), 1921[©]. N° de plancha: 43856. Ilustrador: J. Avmá. Comercializado para piano, y para sexteto. En Re menor.

[176] *Skating-ring*. Schotisch-Boston: Pas de Patineurs. Madrid-París-Barcelona-Valencia: Ildelfonso Alier (Madrid: Pza. del Príncipe Alfonso, 10), s.f. Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273), 1905[©]. N° de plancha: “255”. Ilustrador: Brunet.

[177] *Souffrir pour toi*. Valse Style Romantique. Barcelona: Musical Emporium de Vda. de J. M. Llobet (Rambla Canaletas, 9), 1918. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 631.”. Ilustrador: “RTO/LO/Thom”. Comercializado para piano, y para sexteto.

[178] *Sourire d'amour*. Valse à la mode. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla de Canaletas, 9), s.f. [1924c]. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 672”. Ilustrador: Pol. Dedicatoria: “Á Mr. le Conte Eduardo Soderini, respectueux hommage”. Comercializado para piano, para quinteto, y para orquesta. En Fa Mayor.

[179] *Sympathie*. Shimmy-Fox. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla Canaletas, 9), Estampería de música de A. Boileau y Bernasconi (Provenza, 285), s.f. [1925a]. N° de plancha: “J. M. LL. 673”. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, para quinteto, y para orquesta.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- [180] *Takoma*. Fox-Trot. Barcelona: Editorial Apolo (Éditions d'Art) (Canuda, 4), 1920. N° de plancha: “E. 202 A.”. Ilustrador: taTa [monograma ilegible]. Comercializado para piano, y para sexteto.
- [181] *Tes folles careesses*. Valse Lente Boston. Adaptado y orquestado por Louis Diodet (f.1900-†1946). Barcelona: Sociedad Anónima Casa Dotésio —Sucesores de Hijos de Andrés Vidal y Roger—, (Casa Guardia, 29, Rambla de San José) y (antes Juan Bautista Pujol y Cía., Puerta del Ángel 1 y 3)-Madrid-Bilbao-Santander-París: L. E. Dotésio et Cie., 1908[©]; y Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, —Sucesores de Hijos de Andrés Vidal y Roger—, (Casa Guardia) y (antes Juan Bautista Pujol y Cía.), 1908; Madrid-Bilbao-Santander-París: L. E. Dotésio et Cie., [1906], 1907[©] y 1908. Versión con letra de Léo Lelièvre (*1872; †1956), París: L. E. Dotésio, 1909. Ilustrador: no firmado. N° de plancha: “20182”. Comercializado para piano solo, piano y canto, canto solo, para orquesta, y para sexteto. En La Mayor.
- [182] *Tes lèvres parfumées*. (*Tus labios perfumados*. *The sweetest lips*) Valse (Lente Boston). Valse Boston. Adaptado y orquestado por Georges Latour (f.1892-†1912). Madrid-Bilbao-Santander-Barcelona-Valencia: Sociedad Anónima Casa Dotésio Editores y París: L. E. Dotésio et Cie. (47, rue Vivienne), “Grav. et Imp.” Carl Gottlieb Röder, 1911[©]. Ilustrador: A. Larramet. N° de plancha: “C. 42006 D.”. Comercializado para piano, para orquesta, y para sexteto. En Fa Mayor.
- [183] *T'es ravissant!* Fox-Trot. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid-París: Unión Musical Española (antes Casa Dotésio), [1914] y 1916[©]. N° de plancha: “20370”. Ilustrador: PAL. / \$ [Emili Pascual]. En Si bemol Mayor.
- [184] *Tes yeux de flamme*. (*Thy burning eyes – Tu mirada de fuego*). Valse Lente Boston. Adaptado y orquestado por Georges Latour (f.1892-†1912). Con letra en francés de Léo Lelièvre (*1872; †1956) y letra en español de Ricardo Taboada Steger (f.1890-1909). “Tes yeux de flamme aux reflets changeants”. / “Hirió mi corazón tu mirada diciendo desdén”. Madrid-Bilbao-Santander-Barcelona: Sociedad Anónima Casa Dotésio y París: L. E. Dotésio & Cie, “Grav. et Imp. Carl Gottlieb Röder”, 1909[©]. Ilustrador: F. J. [monograma]. N° de plancha: “C. 41729 D. / C. 41730 D.”. Comercializado para piano solo, piano y canto, para orquesta, y para sexteto. En Si bemol Mayor / La Mayor.
- [185] *The bird and the rose*. Love's Waltz. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla de Canaletas, 9), s.f. [1925a]. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 644.”. Ilustrador: no firmado. Dedicatoria: “Dedicated to Miss Margaret Dulac”. Comercializado para piano, y para quinteto. En Re Mayor.
- [186] *The crying fox*. Fox-Trot. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1919[©] [y 1920]. N° de plancha: “20458”. Ilustrador: Baldrich 1919. Comercializado para piano, y para sexteto. En Sol Mayor.
- [187] *The dream of the faïres*. (*El sueño de las hadas*) Valse Lente. Barcelona: The New-Phono, 1917. Ilustrador: Poste 1917.
- [188] *The Egyptian*. Shimmy o Fox-Trot. Barcelona: Iberia Musical —Plantada, Alegret y Ros— casa editorial (Canuda, 45), 1920. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, y para sexteto.
- [189] *The flapper's joy*. One-Step. Adaptado (transcrito para banda) por Joaquín Santos García-Conde (f.1918-1944). Barcelona: Unión Musical Española / Valencia: Manuel Villar Editor (Paz, 15), 1916 [1917]. N° de plancha: “51”. Ilustrador: [Arturo Ballester].
- [190] *The fox of gold*. Fox-Trot. Barcelona: Musical Emporium de Vda. de J. M. Llobet (Rambla Canaletas, 9), [1906] y 1916. N° de plancha: “JML 607”/ “Vda. de J. M. LL. 607.”. Ilustrador: R. Seudellon [R. Seudellari 16]. Dedicatoria: “A mon cher ami A. Verdura”. En Mi bemol Mayor.
- [191] *The Happy Fox*. (*La zorra alegre*). Fox-Trot. Barcelona: Iberia Musical —Plantada, Alegret y Ros— casa editorial (Canuda, 45; Taller de Grabado y Estampación de música A. Boileau y Bernasconi, Provenza 235), [1910c / 1918]. Ilustrador: A. Utrillo. Dedicatoria: “To Madame F. Bonilla de Ribalta”. N° de plancha: “I. 239 M.”. Comercializado para piano, y para sexteto. En Mi bemol Mayor.
- [192] *The light of my eyes*. (*La luz de mis ojos*). Valse Triple Boston (Valse très lente). Madrid: Faustino Fuentes, 1917.
- [193] *The romantic girl*. Valse Triple Boston. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valencia-Valladolid-París: Unión Musical Española (Antes Casa Dotésio), 1916[©]. N° de plancha: “20367”. Ilustrador: no firmado. En Re Mayor.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- [194] *The Skaters (Les patineurs)*. 2^{ème}. Valse Boston. Orquestado por Adolphe Gauwin (*1865; †1934). Barcelona: Rafael Guardia (29, Rambla de San José), [1895] [y Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotésio (Casa Guardia; 29, Rambla de San José), Universo Musical (antes J. B. Pujol y Cía., Puerta del Ángel, 1 y 3), Sucesores de Hijos de Andrés Vidal y Roger; y Madrid-Bilbao: Casa Dotésio (Sociedad Anónima Casa Dotésio) y París, L. E. Dotésio et Cie. (47, Rue Vivienne), [1900c], 1909 y 1910]. Ilustrador: Inglada. N° de plancha: “R. 2053. G.”. En Re Mayor. 4^a edición.
- [195] *Thinking of you*. Valse Double Lente (Valse Double Boston). Valencia-Alicante: Manuel Villar editor, 1917. Ilustración: Arturo Ballester. Comercializado para piano, para sexteto, para orquesta, y para banda.
- [196] *Ticonderoga*. Fox-Trot. Madrid: Unión Musical Española, 1920. N° de plancha: “20466”. Ilustrador: J.A.S. [monograma].
- [197] *To my queen*. Valse Lente (Valse). Madrid-Barcelona-Bilbao-Valencia-Santander-Alicante: Unión Musical Española (Madrid: Carrera de San Jerónimo, 34), 1920[©]. N° de plancha: “20467”. Ilustrador: J. Aumá. Comercializado para piano, para sexteto, y para orquesta. En Mi bemol Mayor.
- [198] *Tout Amour*. Valse Boston. Barcelona: Edition C. Worsley (Gracia: 20, Paseo del Monte), Ortiz & Cussó, Imp. Elzeviriana (Rambla Cataluña, 12) – París: E. Leduc et P. Bertrand & Cie. (3, Rue de Grammont) – Bruselas: Schott Frères (20, Rue Coudenberg)– Isla de Cuba, Habana: Anselmo López, – Madrid-Barcelona-Bilbao-París: Casa Dotésio – Madrid: Ildefonso Alíer – Barcelona: Musical Emporium y Dessy & Cie., 1909[©]; y Madrid: Unión Musical Española, 1916. N° de plancha: “C.10 W.”. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, piano y canto, sexteto, y para orquesta. En Fa Mayor.
- [199] *Triste illusion*. Valse Triple Boston. Barcelona: Casa Beethoven, 1916. Dedicatoria: “Á Madame C. Tirpo de Toledo”. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, para cuarteto y para pequeña orquesta. 5^a edición.
- [200] *Tristesse*. Valse Boston. París: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & Cie.), Imp. Delpiéente, 1910. Ilustrador: Clérice frères.
- [201] *Tu sei lontana*. Romanza. Con letra de Gaetano Carlo Mezzacapo (/1881-1893). “Tu sei lontana tanto un altro cielo tu fai ridente”. Barcelona: Rafael Guardia (Rambla San José, 29), 1895. Dedicatoria: “A la Sta. D^a. Rosita Montells”. N° de plancha: “R. 708 G.”. En Do menor.
- [202] *Vals romántico*. Madrid-París: Unión Musical Española, [1925].
- [203] *Valse charmeuse*. Valse Lente. San Sebastián: Casa Erviti editorial de música (San Martín, 28)-Logroño (Mercado, 9), s.f. Ilustrador: A. Capocci.
- [204] *Valse dorée*. 12^{ème}. Valse Lente. Barcelona: Dessy y Cía. S. en C., J. Horta impresor, 1906[©]. N° de plancha: no lleva. Ilustrador: “Jaume Llongueras 1905”. Dedicatoria: “Á Mr. J. Dessy”. Ilustrador: Javme Llongveras 1905. En Mi bemol Mayor.
- [205] *Valse lente*. Valse Lente. París: Albert Leduc, [1920].
- [206] *Valse romantique*. Valse Triple Boston. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet, depósito editorial en Gracia, ventas y despacho en Rambla Canaletas 9, s.f. [1925a]. “Répertoire du célèbre professeur de danse Max-Besançon”. N° de plancha: “Vda. de J. M. LL. 609.”. Ilustrador: no firmado. Comercializado para piano, piano y violín o mandolina, y sexteto. En Mi bemol Mayor.
- [207] *Vers l'amour*. Valse Boston. París: Alphonse Leduc, [1910] y 1911.
- [208] *Vertige (Vértigo)*. Valse Boston. Con letra de Paul Grivollet [o Paul Barthélemy Jeulin] (*1863; †1936). “Je t’ai donné plus que mon coeur: pour ton sourire”. París: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & Cie.) (Rue de Grammont, 3), Imp. Delpiéente, 1909[©] y [1910]. N° de plancha: “A. L. 14.455.” / “A. L. 14.456A”. Ilustrador: Clérice frères 09. Dedicatoria: “Á mon ami Nicolás Moreno García Navarro”. Comercializado para piano, violín y piano, mandolina y piano, para orquesta, y en partichelas para clarinete, corneta, flauta, mandolina o violín, dos mandolinas y piano, mandolina y guitarra, para estudiantina, y para dos mandolinas, mandolina, guitarra y piano. En Mi bemol Mayor.
- [209] *Vieilles Amours (Viejos amores)*. Valse Lente. Con letra de Paul Grivollet [o Paul Barthélemy Jeulin] (*1863; †1936). “Tu m’as trompé, mais qu’importe, je ne t’en aime pas moins”. Barcelona: Astort y Miralles;

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

París: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & Cie.) (Rue de Grammont, 3), Imp. Delpiésente, 1908 y [1909]. Ilustrador: Clérico frères. Dedicatoria: “Á mon cher ami Mathieu Ser”. Comercializado para piano, canto y piano, y canto solo.

[210] *Vision*. 3^{me} Valse Lente Boston. Barcelona: Astort y Estragués, y El Arte Musical de Pedro Astort, 1901; Barcelona: Pedro Astort (Paseo de Gracia, 38), 1902; Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa: Vidal Llimona y Boceta (Ronda Universidad, 13; Madrid. Amnistía, 12) y París: Alphonse Leduc (Émile Leduc, P. Bertrand & Cie.), 1902[©], y Madrid: Ildefonso Alier, Sociedad Editorial de Música (Ventura de la Vega, 3), Unión Musical Española editores (Preciados, 5), 1902, 1903[©], 1904. N^o de plancha: “P. 1 A/ 31”. Ilustrador: Llorenç Brunet 902. Dedicatoria: “Á Mr. Georges Pauilhac”. Comercializado para piano solo, piano a 4 manos, piano y canto (con letra española e italiana), guitarra, piano y violín, piano y mandolina, sexteto, y para pequeña orquesta. En Mi bemol Mayor. 5^a edición, de 10.000 ejemplares.

[211] *Visions*. Shimmy o Fox-Trot. Barcelona-Bilbao-Madrid-Santander-Valencia-Alicante-París: Unión Musical Española (filial de Barcelona, Francisco Martí; Puerta del Ángel, 1 y 3), 1925c. Ilustrador: Pol. Comercializado para piano, y para sexteto.

[212] *Vixen's Dream*. Jazz Fox-Trot. Orquestador, M. Hobby [nombre artístico conjunto de Federico Mompou (*1893; †1987) & Manuel Blancafort (*1897; †1987)]. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet (Rambla de Canaletas, 9), 1920. N^o de plancha: “Vda. de J. M. LL. 640.”. Ilustrador: Gudicq 1920. Dedicatoria: “To my dear friend Mr. Ferdinand Fabra Fargas”. Comercializado para piano, y para sexteto. En Re Mayor.

[213] *Winnipeg*. Fox Trot. 1921.

[214] *Yo le ruego...* Vals. 1925a.

[215] *Your kisses*. Shimmy-Fox. Madrid-Bilbao-Barcelona-Santander-Valladolid: Unión Musical Española, 1922. N^o de plancha: “43985”. Ilustrador: no firmado.

3.2. OBRAS EN COLABORACIÓN CON OTROS AUTORES:

[216] *¡C'est la Victoire!* (Le 11 du 11 à 11 heures). Two-Step Marche. (One Step). Clifton Worsley + *Albert Cotó Fita* (*1852; †1906). Barcelona-Madrid-Bilbao-Santander-Valladolid: Unión Musical Española editores, 1918 y 1919[©]. Dedicatoria: “Aux Armées Alliées”. Ilustrador: no se indica. Comercializado para piano, y para sexteto. En Si bemol Mayor

[217] *Los granaderos*. Clifton Worsley + *Francisco Cuesta Gómez* (*1890; †1927). 1914c.

[218] *Moresque & Chanson árabe*. Clifton Worsley + *Enrique Granados Campiña* (*1867; †1916). Madrid: Unión Musical Española, 1920.

[219] *Entre serpentinás*. Fox-Trot. Clifton Worsley + *Lefler* [*Adolfo Cano de Orozco* (*1883-fl. 1937)]. Madrid: Unión Musical Española, 1925c.

[220] *Sérénade*. Clifton Worsley + *Enrico Toselli* [*Conde de Montigoso*] (*1883; †1926). 1917c.

3.3 ARREGLOS:

Colección de Piezas Fáciles [arreglos, en «Biblioteca Infantil Popular». Barcelona: Vidal Llimona y Boceta (Mallorca, 273); Barcelona-Madrid-Habana-Lisboa; 1906[©]; Ilustrador: L. Tintorer Ibarguen 06:]

[221] N^o 1: *Polka Japonesa*, de la Humorada lírica en un acto *El pobre Valbuena*, de [Joaquín] Valverde [Sanjuán] (hijo) (*1875; †1918) y [Tomás López] Torregrosa (*1868; †1913);

[222] N^o 2: *Habanera del Pom-pon*, de la Humorada lírica en un acto *El pobre Valbuena*, de [Joaquín] Valverde [Sanjuán] (hijo) (*1875; †1918) y [Tomás López] Torregrosa (*1868; †1913);

[223] N^o 3: *Pasa-Calle*, de la Humorada lírica en un acto *El pobre Valbuena*, de [Joaquín] Valverde [Sanjuán] (hijo) (*1875; †1918) y [Tomás López] Torregrosa (*1868; †1913);

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- [224] N° 4: *Canción de la muñeca*, de la Ópera en 3 actos *Los cuentos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach (*1819; †1880);
- [225] N° 5: *Vito*, de la Zarzuela en 1 acto *El hombre es débil*, de Francisco Asenjo Barbieri (*1823; †1894);
- [226] N° 6: *Habanera*, de la Zarzuela en 1 acto *El hombre es débil*, de Francisco Asenjo Barbieri (*1823; †1894);
- [227] N° 7: *La lección de baile*, Coplas, de la Zarzuela en 2 actos *La femme à papa* (*La mujer de papá*), de Florimond Hervé Ronger (*1825; †1892).

BIBLIOGRAFÍA

- Armell Femenía, M. & Ezquerro Esteban, A. (2003). Música e imágenes hasta la llegada del cine: linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras. *Anuario Musical*, 58, pp. 279-353.
- Aviñoa Pérez, X. (2001). Música. Modernisme. Definició. Període. *Modernisme i Modernistes* (pp. 411 y 431). Barcelona: Lunwerg.
- Badger, R. (1995). *A life in ragtime: A biography of James Reese Europe*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Ballús Casóлива, G. y Ezquerro Esteban, A. (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreu (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto.
- Baraka, A. [Jones, L.] (2011). *Blues people: Música negra en la América blanca*. (Trad. Carlos Ribalta). Sant Cugat del Vallès, Barcelona: Nortedur Editorial. (Original en inglés, 1963).
- Berendt, J. E. (1961). *El jazz, su origen y desarrollo*. (Trad. Jasmin Reuter). Madrid: Fondo de Cultura Económica. (Original en alemán, 1959).
- Berlin, E. A. (1980). *Ragtime. A Musical and Cultural History*. Londres-Berkeley, California: University of California Press.
- Berlin, E. A. (1986). Ragtime, en *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. 4 (pp. 3-6). Londres: Macmillan.
- Berlin, E. A. (1994). *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

- Bierley, P. E. (1973a). *John Philip Sousa: A Descriptive Catalogue of his Works*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Bierley, P. E. (1973b). *John Philip Sousa, American Phenomenon*. Miami, Florida: Warner Bros. Publications.
- Blesh, R. & Janis, H. (1950). *They all played ragtime*. Nueva York: Knopf.
- Bolden, T. (2003). *Afro-Blue: Improvisations in African American Poetry and Culture*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Buckman, P. (1978). *Let's Dance: Social, Ballroom & Folk Dancing*. Nueva York: Paddington Press.
- Cabañas Guevara, L. (1945). *Biografía del Paralelo. 1894-1934*. Barcelona: Ediciones Memphis.
- Carner, M. (1948). *The Waltz*. Nueva York: Max Parrish.
- Carr, R. (1998). *Un siglo de jazz. La historia, las gentes y el estilo del jazz*. Barcelona: Blume. (Original en inglés, 1997).
- Castle, V. & Castle, I. (1914). *Modern Dancing*. Nueva York: World Syndicate Company.
- Cerchiari, L., Cugny, L. & Kerschbaumer, F. (Eds.) (2012). *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Boston: Northeastern University Press.
- Charbonnel, R. (1901). *El baile. Cómo se bailaba y cómo se baila. Parte técnica por la Señora Doña Berta Bernay, Profesora en la Ópera. Parte musical por los Señores Don Francisco Casadesús y Don Julio Mangué*. Traducción de Antonio Sánchez Pérez. Ilustraciones de M. Valvérane. París: Garnier Hermanos Editores. (Original en inglés, Charbonnel, R. (1899). *La danse. Comment on dansait, comment on danse*. París: Garnier Frères).
- Charters, S. B. (1959). *The Country Blues*. Nueva York: Rinehart & Co.
- Clayton, P. & Gammond, P. (1989). *Jazz A-Z. Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz. Una guía Guinness*. (Trad. José Ramón Rubio). Madrid, Altea: Taurus, Alfaguara. (Original en inglés, 1986).
- Cort i Vives, A. (1999). *Diccionari del Ball*. Barcelona: Edicions 62, col. "El cangur-Diccionaris, 278".
- Crumb, R. (2016). *Héroes del Blues, el Jazz y el Country*. (Trad. Ana Momplet). Madrid: Nørdica. (Original en inglés, 2006).
- Davidson, R. (2009). *Jazz Age Barcelona*. Toronto: University of Toronto Press.

- Davis, F. (1995). *The history of the Blues: the roots, the music, the people. From Charley Patton to Robert Cray*. Nueva York: Hyperion Books.
- Deaville, J. (2014). Debussy's Cakewalk. Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris. *Revue musicale OICRM*, 2(1), pp. 20-39.
- Dennison, S. (1982). *Scandalize my name: Black imagery in American popular music*. Nueva York: Garland Publishing.
- Dodworth, A. (1885). *Dancing and its relation to education and social life: with a new method of instruction*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Doménech Fedi, J. M. (2012). *La música del diablo. Historia del blues británico*. Girona: Curbet Edicions.
- Doménech Fedi, J. M. (2018). *Pianistas de blues: Guía completa*. Caldes de Malavella, Girona: Lenoir Ediciones.
- Duncan, C. (1994). *Blues Fiddling Classics*. Fenton-Pacific, Missouri: Mel Bay Publications Inc.
- Emery, L. F. (1972). *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, California: National Press Books.
- Erenberg, L. A. (1981). *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American culture, 1890-1930*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Erwe, H. J. (1996). Kakophonisierter Jazz von unerhörter Brutalität. Foxtrott, Ragtime und Shimmy bei Paul Hindemith. En W. Keil (Ed.), *Musik der zwanziger Jahre* (pp. 11-41). Hildesheim: Olms Verlag.
- Evans, R. & Havers, R. (2009). *The Golden Age of the Blues*. Nueva York: Compendium Publishing, Chartwell Books.
- Ezquerro Esteban, A. (1990). Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo XX. *Nassarre*, 6(2), pp. 49-79.
- Ezquerro Esteban, A. (Ed.) (1994). *Antonio Lozano González: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, 1895)*. (3ª ed.). Zaragoza: Gobierno de Aragón-Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza.

- Ezquerro Esteban, A. (1996). El compositor Domingo Olleta (1819-1895). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, pp. 141-162.
- Ezquerro Esteban, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ezquerro Esteban, A. (2008). La música europea desde las catedrales de Aragón: siglos XIX y XX. En A. Ezquerro Esteban, L. A. González Marín & J. V. González Valle (Eds.), *La música en los archivos de las catedrales de Aragón* (pp. 115-165, 276-309 y 317-324). Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Ezquerro Esteban, A. (Ed.) (2012). *Nicolás Ledesma (1791-1883): obra completa para tecla*. (Ed. crítica en 2 vols). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ezquerro Esteban, A. (2013). Higinio Anglés y Peter Wagner en el camino. El viaje de 1926. En M. Olarte Martínez & P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber amicorum José María García Laborda* (pp. 83-116). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Ezquerro Esteban, A. (2015). *Música en imágenes. El maestro Nicolás Ledesma (1791-1883), un músico en la España del siglo XIX*. Madrid: Alpuerto.
- Ezquerro Esteban, A. & Ezquerro Guerrero, C. (2018). Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925). Parte I. Una biografía en su contexto. *Cuadernos de Investigación Musical*, 5, pp. 5-97.
- Ezquerro Esteban, A. (2019). Contribución del *Diario de Barcelona* (1792-1850) a la investigación musicológica. En O. Brugarolas Bonet (Ed.), *La música en el Diario de Barcelona, 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea* (pp. 23-36). Valencia: Calambur, "Biblioteca Litterae, 36".
- Fabré Fornaguera, J. & Huertas Clavería, J. M. (2002). *Com ens divertíem, com ens divertim*. Barcelona: Edicions 62.
- Fàbregas i Barri, E. (15.09.1991). Clifton Worsley, «creador del Vals Boston». *Lloret Gaceta*, XVII - IV época/547, pp. 20-21.
- Fàbregas i Barri, E. (01.07.1992). Un català universal gairebé oblidat. Pere Astori (Clifton Worley) Creador del Vals Lent (II). *Lloret Gaceta*, XVIII/563-564, pp. 5-6.
- Fargas y Soler, A. (1852). Paso-doble. En *Diccionario de música, o sea, Explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los*

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

- Faulín Hidalgo, I. (2016). *¡Bienvenido Mr. USA! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)*. Lleida: Editorial Milenio.
- Fletcher, T. (1954). *110 years of the Nigro in Show Business. The Tom Fletcher story*. Nueva York: Burdge.
- Foss, H. J. (1940). William Walton. *The Musical Quarterly*, 26(4), pp. 456-466.
- Franks, A. H. (1963). *Social dance: a short history*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Gammond, P. (1975). *Scott Joplin and the Ragtime Era*. Londres: Sphere Books.
- García García, J. (2012). El trazo del Jazz en España. En *El ruido alegre. Jazz en la Biblioteca Nacional de España* (pp. 17-71). Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ministerio de Cultura.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza.
- Gea Ortigas, M. I. (1993). *Curiosidades y anécdotas de Madrid*. Madrid: La Librería.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Gioia, T. (2018). *Blues: La música del Delta del Mississippi*. (Trad. Mariano Peyrou). Madrid: Turner Publicaciones. (Original en inglés, 2009).
- González Valle, J. V., González Marín, L. A. & Ezquerro Esteban, A. (1999). El compositor Juan Francisco Agüeras y González (1876-1936) y la música de su entorno. *Suessetania*, 18, pp. 102-136.
- Handy, W. C. (1941). *Father of the Blues: An Autobiography of W. C. Handy*. Londres: Macmillan.
- Hasse, J. E. (1985). *Ragtime: its History, Composers and Music*. Nueva York: Schirmer Books.
- Henderson, C. W. (1990). *The Charles Ives Tunebook*. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press, College Music Society.
- Herzhaft, G. (1986). *Le blues*. París: Presses Universitaires de France, col. "Que sais-je?", 1956".

- Herzhaft, G. (2003). *La gran enciclopedia del Blues*. (Trad. Joan Aznar). Teià, Barcelona: Ediciones Robinbook, Ma non troppo. (Original en francés, 1979).
- Heyman, B. B. (1982). Stravinsky and Ragtime. *The Musical Quarterly*, 68(4), pp. 543-562.
- Hitchcock, H. W. y Norton, P. (1986). Shimmy. *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. 4, p. 219. Londres: Macmillan.
- Hostench Sánchez, F. (1957). Bailables de «los felices veintes». El hombre del vals-boston. *Liceo. Revista Gráfica Selecta*, XIV/136, s/p.
- Howe, E. (1862). *American Dancing Master and Ball-room Prompter*. Boston: Elias Howe.
- Huertas Clavería, J. M. & Huertas Aiguaviva, G. (2004). *La Barcelona desaparecida*. Barcelona: Angle Editorial.
- Jasen, D. A. (1997). *Cakewalks, Two-Steps and Trots for Solo Piano: 34 Popular Works from the dance-Craze Era*. Nueva York: Dover Publications Inc.
- Jasen, D. A. (2002). *A Century of American Popular Music. 2000 best-loved and remembered songs (1899-1999)*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jasen, D. A. (2007). *Ragtime: An Encyclopedia, Discography and Sheetography*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jasen, D. A. & Tichenor, T. J. (1978). *Rags and Ragtime: A Musical History*. Nueva York: Dover Publications / The Seabury Press.
- Joannis-Deberne, H. (1999). *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*. París: Christine Bonneton.
- Kinney, T. & Kinney, M. W. (1914). *The dance. Its place in art and life*. Nueva York: Frederick A. Stokes Company.
- Lacál de Bracho, L. (1900). Pasodoble / Schottisch. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio bibliográfico*. Madrid: Est. Tip. de San Francisco de Sales.
- Lamb, A. (1980a). Dance. VI. 19th century. 2. Social dance. & VII. 20th century. 3. Social dance. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5 (pp. 207-208 y 216-218). Londres: Macmillan.
- Lamb, A. (1980b). Waltz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (pp. 200-206). Londres: Macmillan.
- La Vanguardia*, año XXIII/8660 (domingo 21.06.1903), p. 8.
- La Vanguardia*, año XXXIX/16936 (miércoles 24.03.1920), p. 3, sección “Notas locales”.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- La Vanguardia*, año XXXIX/17124 (domingo 31.10.1920), p. 6.
- La Vanguardia*, año XXXIX/17143 (martes 23.11.1920), p. 11, sección de “Espectáculos”.
- La Vanguardia*, año XXXIX/17150 (miércoles 01.12.1920), p. 8.
- La Vanguardia*, año XL/17210 (sábado 05.02.1921), p. 5, sección de “Informaciones de Barcelona, Notas”.
- La Vanguardia*, año XL/17213 (miércoles 09.02.1921), p. 6.
- La Vanguardia*, año XL/17155 (domingo 19.06.1921), p. 5.
- La Vanguardia*, año XL/17167 (domingo 03.07.1921), p. 8.
- La Vanguardia*, año XL/18069 (domingo 04.12.1921), p. 7, sección “Publicaciones recibidas”.
- La Vanguardia*, año XLI/18266 (domingo 06.08.1922), p. 18.
- La Vanguardia*, año XLII/18402 (sábado 03.02.1923), p. 22.
- La Vanguardia*, año XLII/18633 (martes 06.11.1923), p. 30.
- La Vanguardia*, año XLII/18655 (miércoles 05.12.1923), p. 23.
- La Vanguardia*, año XLIII/18813 (domingo 08.06.1924), p. 8.
- La Vanguardia*, año XLIII/18910 (domingo 28.09.1924), p. 6.
- La Vanguardia*, año XLIII/18989 (martes 30.12.1924), p. 23.
- La Vanguardia*, año XLIV/18995 (martes 06.01.1925), p. 23.
- La Vanguardia*, año XLIV/18998 (viernes 09.01.1925), p. 8.
- La Vanguardia*, año XLIV/19001 (martes 13.01.1925), p. 15.
- La Vanguardia*, año XLIV/19005 (sábado 17.01.1925), p. 13, sección “Carnet de T. S. H. Estaciones fácilmente audibles en nuestra región”.
- La Vanguardia*, año XLIV/19007 (martes 20.01.1925), p. 15.
- La Vanguardia*, año XLIV/19019 (martes 03.02.1925), p. 21.
- La Vanguardia*, año XLIV/19063 (jueves 26.03.1925), p. 11.
- La Vanguardia*, año XLIV/19084 (martes 21.04.1925), p. 17.
- La Vanguardia*, año XLIV/19092 (jueves 30.04.1925), p. 17.
- La Vanguardia*, año XLIV/19146 (jueves 02.07.1925), p. 11.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- La Vanguardia*, año XLV/19498 (martes 17.08.1926), p. 5.
- La Vanguardia*, año XLV/19499 (miércoles 18.08.1926), p. 4.
- La Vanguardia*, año XLV/19501 (viernes 20.08.1926), p. 12.
- La Vanguardia*, año XLVII/19951 (miércoles 01.02.1928), p. 10.
- La Vanguardia*, año XLVII/20037 (sábado 12.05.1928), p. 5.
- La Vanguardia*, año XLVII/20083 (jueves 05.07.1928), p. 12.
- La Vanguardia*, año XLVII/20108 (viernes 03.08.1928), p. 4.
- La Vanguardia*, año XLVII/20140 (domingo 09.09.1928), p. 10.
- La Vanguardia*, año XLVII/20141 (martes 11.09.1928), p. 5.
- La Vanguardia*, año XLVII/20144 (viernes 14.09.1928), p. 13.
- La Vanguardia*, año XLVII/20145 (sábado 15.09.1928), p. 4.
- La Vanguardia*, año XLVII/20163 (sábado 06.10.1928), p. 19.
- La Vanguardia*, año XLVII/20192 (viernes 09.11.1928), p. 8.
- La Vanguardia*, año XLVII/20214 (miércoles 05.12.1928), p. 21.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20239 (jueves 03.01.1929), p. 17.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20240 (viernes 04.01.1929), p. 7.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20243 (martes 08.01.1929), p. 18.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20268 (miércoles 06.02.1929), p. 18.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20271 (sábado 09.02.1929), p. 21.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20303 (martes 19.03.1929), p. 19.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20322 (jueves 11.04.1929), p. 12.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20413 (viernes 26.07.1929), p. 3.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20447 (miércoles 04.09.1929), p. 4.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20448 (jueves 05.09.1929), p. 4.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20469 (domingo 29.09.1929), p. 19.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20509 (viernes 15.11.1929), p. 12.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20531 (miércoles 11.12.1929), p. 11.
- La Vanguardia*, año XLVIII/20540 (sábado 21.12.1929), p. 15.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)

PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- La Vanguardia*, año XLIX/20571 (domingo 26.01.1930), p. 6.
- La Vanguardia*, año XLIX/20574 (jueves 30.01.1930), p. 19.
- La Vanguardia*, año XLIX/20591 (miércoles 19.02.1930), p. 11.
- La Vanguardia*, año XLIX/20744 (domingo 17.08.1930), p. 3.
- La Vanguardia*, año XLIX/20779 (sábado 27.09.1930), p. 4.
- La Vanguardia*, año L/20979 (viernes 22.05.1931), p. 3.
- La Vanguardia*, año L/21005 (domingo 21.06.1931), p. 6.
- La Vanguardia*, 38.056 (viernes 27.11.1987), p. 26
- La Vanguardia*, 38.064 (sábado 05.12.1987), p. 23.
- La Vanguardia*, 43.387 (domingo 18.08.2002), p. 40, sección “Cultura”.
- Levine, L. W. (1977). *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Lomax, J. A. & Lomax, A. (1934). *American Ballads and Folk Songs*. Londres: Macmillan.
- Malnig, J. (2008). *Ballroom, boogie, shimmy sham, shake: A social and popular dance reader*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Melcior, C. J. (1859). Paso doble. *Diccionario enciclopédico de la música*. Lleida: Imp. barcelonesa de Alejandro García.
- Millet, L., Barce, R. & Bonet, N. (1993). *Frederic Mompou*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Editorial Boileau, col. “Compositors Catalans, 3”.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español*. 2ª ed. Madrid: Gredos.
- Morath, M. (1977). *Songs of the Early 20th Century Entertainer*. Nueva York: E. B. Marks Music Corporation.
- Norton, P. E. (1983). *March Music in Nineteenth-Century America*. (Tesis doctoral). Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.
- Norton, P. E. (1986a). Lindy [lindy hop]. En H. Wiley Hitchcock & S. Sadie (Eds.), *The New Grove Dictionary of American Music* (vol. 3, pp. 88-89). Londres: Macmillan.
- Norton, P. E. (1986b). One step. H. Wiley Hitchcock & S. Sadie (Eds.), *The New Grove Dictionary of American Music* (vol. 3, p. 412). Londres: Macmillan.

- Norton, P. E. (1986c). Schottische [schottisch]. H. Wiley Hitchcock & S. Sadie (Eds.), *The New Grove Dictionary of American Music* (vol. 4, p. 162). Londres: Macmillan.
- Norton, P. E. (1986d). Two-step. H. Wiley Hitchcock & S. Sadie (Eds.), *The New Grove Dictionary of American Music* (vol. 4, p. 430). Londres: Macmillan.
- Oakley, G. (1976). *The devil's music: A history of the blues*. Nueva York: British Broadcasting Corporation, Taplinger.
- Oliver, P. (1960). *Blues fell this morning*. Londres: Cassell.
- Oliver, P. (1968). *Screening the blues: aspects of the blues tradition*. Nueva York: Da Capo Press.
- Oliver, P. (1976). *Historia del Blues*. (Trad. Luisa Bravo). Madrid: Alfaguara, col. "Nostromo, 38". (Original en inglés, 1969).
- Page, R. (1976). *Heritage Dances of Early America*. Colorado Springs, Colorado: Shaw Foundation.
- Papo Papo, A. (1985). *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Parada y Barreto, J. (1868). Paso doble. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (p. 310). Madrid: Bonifacio Sanmartín de Eslava, Imprenta de Santos Larxé.
- Pedrell Sabaté, F. (1894). Paso doble ó ligero / Schottisch / Vals, valzer (it.), valse ó walse (fr.), waltz (in.). *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Pena Costa, J. & Anglés Pamies, H. (Dirs.) (1954). Pasodoble / Pericón / Schottische (alemán). *Diccionario de la Música Labor*, vol. 2. Barcelona: Labor.
- Piquer Sanclemente, R. (2012). Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán. *Revista Catalana de Musicologia*, v, pp. 131-161.
- Plesch, M., Loyola Palacios, M., Gennaro, S. & Ilarraz, M. L. (2001). Pericón [el nacional, perico]. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 686-688). Madrid: SGAE.
- Prögler, J. A. (1995). Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Rhythm Section. *Ethnomusicology*, 39(1), pp. 21-54.
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- Real Academia Española (1994). *Diccionario de la Lengua Española* (21ª ed.), vol. 2. Madrid: Real Academia Española.
- Reeser, E. (1947). *De Geschiedenis van de wals*. Ámsterdam: Becht.

BARCELONA Y LA MÚSICA DE MODA. DE LO FINISECULAR DECIMONÓNICO A COMIENZOS DEL
SIGLO XX (NUEVOS BAILABLES Y LLEGADA DEL JAZZ). EL CASO DE CLIFTON WORSLEY (*1873; †1925)
PARTE II. UNA OBRA ORIGINAL, HIJA DE SU TIEMPO

- Roberts, J. S. (1979). *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rolf, J. (2008). *Blues: La historia completa*. Teià, Barcelona: Ediciones Robinbook, Ma non troppo.
- Romaguera i Ramió, J. (2003). *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Roquer González, J. (2017). *Els sons del paper perforat. Aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rust, F. (1998). *Dance in Society*. Londres: Routledge.
- Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. (Trad. Adolf Enrique Jascalevich). Buenos Aires: Centurión. (Original en alemán, 1933).
- Sánchez Lozano, L. (2005). *Lunas de papel y polvo de estrellas: Compositores y letristas en la edad de oro del musical*. Lleida: Milenio.
- Sagardía Sagardía, Á. (1986). *Albéniz*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, col. "Gent Nostra, 46".
- Sala García, T. M. (2005). *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Sílex, serie "Historia".
- Silvester, V. (1927). *Modern Ballroom Dancing*. Londres: Herbert Jenkins.
- Shadwick, K. (1998). *Blues: Keeping the faith*. Edison, New Jersey: Chartwell Books.
- Schafer, W. J. & Riedel, J. (1973). *The Art of Ragtime*. Baton Rouge: Louisiana State University Press [Nueva York: Da Capo Press].
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its roots and musical development*. Nueva York: Oxford University Press.
- Smith, R. E. (2012). *Exploring the multi-generational influence of American ragtime music through the works of Charles Ives, William Walton and William Bolcom*. (Tesis Doctoral). Perth: Edith Cowan University, Western Australian Academy of Performing Arts.
- Sobrino Sánchez, R. (2001). Paso doble [pasodoble]. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 502-504). Madrid: SGAE.
- Sobrino Sánchez, R. (2002). Schotis [chotis, schottisch]. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (pp. 868-871). Madrid: SGAE.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN & CINTA EZQUERRO GUERRERO

- Soullier, Ch. S. P. (1869). Schottisch. *Dictionnaire de musique complet*. París: Alphonse Leduc.
- Southern, E. (1983). *The Music of Black Americans: A History*. Nueva York: W. W. Norton.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. (Trad. José Ramón Polledo Carreño). Madrid: Akal. (Original en inglés, 1971).
- Stefano, G. de (1984). *Storia del ragtime*. Venecia: Marsilio Editori.
- Tick, J. (1974). Ragtime and the Music of Charles Ives. *Current Musicology*, 18, pp. 105-113.
- Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz clásico*. (Trad. Antonio Padilla). Barcelona: Ma non troppo. (Original en inglés, 1993).
- Trulls, A. (1996) *Blues*. Madrid: Cátedra, col. Rock/Pop.
- Waldo, T. (1975). *This is Ragtime*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Winslow, M. & Stearns, J. B. (1968). *Jazz dance: the story of American vernacular dance*. Nueva York: Macmillan.
- Zúñiga Izquierdo, Á. (1949). *Barcelona y la noche*. Barcelona: José Jané.

Fecha de recepción: 17/03/2019

Fecha de aceptación: 05/05/2019