

# Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, Nº 3



MADRID, 1996

*Música*



Revista del Real Conservatorio Superior de Música, n.º 3

*Director:* Emilio Rey García

*Secretario de Redacción:* José María Muñoz López

*Consejo de Redacción:* Santos Daniel Vega Cernuda  
Antonio Gallego Gallego  
Ismael Fernández de la Cuesta  
José Sierra Pérez  
Manuel Estévez Cano

*Secretaría:* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - Santa Isabel, 53 - 28012-MADRID (España) Tel. (91) 539 29 01 - Fax: (91) 527 58 22

*Ilustración de cubierta:* Mayólica catalana con representación de un músico popular, inspirada en la aleluya barcelonesa de Artes y Oficios. Siglo XVIII (Museo Municipal de Barcelona).

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
I.S.S.N.: 0541-4040  
Depósito legal: M-1.832-1995

*Fotocomposición e impresión:*  
TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

MÚSICA.  
REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID  
N.º 3, 1996

*Director:* EMILIO REY GARCÍA

CONTENIDO

	<u>Págs.</u>
Presentación .....	7
<b>1. Artículos</b> .....	<b>9</b>
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Libros de música impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI .....	11
Mariano MARTÍN: Retórica e interpretación musical: Dos ejemplos instrumentales del siglo XVIII .....	31
Emilio MOLINA: Estudios de Chopin. Análisis y sistemas de trabajo ...	41
José SIERRA PÉREZ: El decálogo estético de Manuel de Falla .....	57
Emilio REY GARCÍA: La música popular y tradicional en España hasta finales del siglo XVIII .....	61
<b>2. Noticias del Conservatorio</b> .....	<b>109</b>
Jubilaciones .....	111
Homenaje a M. Carra, L. Izquierdo y M. A. Rentería .....	114
Insignia de Oro del Real Conservatorio .....	117
Despedida del Jefe de Estudios D. Rafael Campo .....	117
Orquesta Sinfónica del Conservatorio .....	118
Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas .....	118
Acto Académico Solemne del día de Santa Cecilia .....	119
Premio de Composición «Flora Prieto» .....	119
Nominación de Ismael Fernández de la Cuesta a los Premios EMMY 1996 .....	120
Miscelánea en homenaje a Dionisio Preciado .....	121

	<u>Págs.</u>
<b>3. Memoria del Curso 1995-1996</b> .....	123
Junta Directiva .....	125
Consejo del Centro .....	125
Personal docente .....	127
Personal de Administración y Servicios .....	129
Memoria de actividades culturales .....	131
Premios extraordinarios, Concursos y Matrículas de Honor .....	145
Estadística de matriculaciones oficiales y libres .....	149

## PRESENTACIÓN

LA continuidad de una revista cultural y de información académica es siempre un reto difícil en un país como España, tan poco dado tradicionalmente a realizaciones duraderas de carácter positivo. Pero he aquí que, a pesar de las dificultades que siempre nos asedian, podemos presentar con honda satisfacción el número 3 de nuestra revista «Música».

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid sigue haciendo historia ininterrumpida desde su feliz fundación por la Reina María Cristina en 1830. Pasados ya los años cruciales del traslado desde el edificio del Real a la nueva sede de la calle de Santa Isabel, de la masificación de alumnos, de la separación de grados, de conflictos no deseados, estamos en una etapa de normalidad que a buen seguro dará buenos frutos en el futuro. En el presente ya los está dando, como los dio también en el pasado. La historia del Conservatorio discurre en gran parte paralela a la historia de la música española de los siglos XIX y XX. Por sus aulas han pasado profesores ilustres como Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Pedro Albéniz, Rafael Hernando, Emilio Serrano, Amadeo Vives, Benito García de la Parra, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez, Bartolomé Pérez Casas, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora, Joaquín Larregla, Baltasar Saldoni, José Inzenga, Rogelio Villar, Felipe Pedrell, Joaquín Malats, Jesús Arámbarri, Manuel García Matos, Joaquín Rodrigo, Eduardo Martínez Torner, Gerardo Gombau, Regino Sainz de la Maza, Samuel Rubio, Mariano Pérez, etc. Prestigiosos directores fueron, entre otros, Francisco Piermarini, Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, el P. Nemesio Otaño, Federico Sopena, Jesús Guridi, José Cubiles, Cristóbal Halffter y Francisco Calés Otero. Y alumnos destacados Ruperto Chapí, Pablo Casals, Manuel de Falla, José Subirá, Reveriano Soutullo, Teresa Berganza, Ataúlfo Argenta, Antonio R. Baciero, Esteban Sánchez y Joaquín Achúcarro, entre otros muchos. La lista de profesores y alumnos sería interminable e ilustrativa de la importancia del Conservatorio en la vida musical madrileña y española en los últimos 166 años.

Desde la entrada en vigor de la LOGSE en 1990, nuestras enseñanzas musicales han sido reconocidas como de rango superior. En efecto,

las titulaciones superiores son equivalentes a todos los efectos a la licenciatura universitaria, pero seguimos dependiendo de una legislación administrativa propia de la enseñanza secundaria que se manifiesta totalmente ineficaz en su aplicación a los Conservatorios Superiores de Música. Es deseo ampliamente compartido que la enseñanza superior musical se equipare cuanto antes, académica y administrativamente, a los criterios que rigen en la Universidad. Parece ser que las autoridades del Ministerio de Educación y Ciencia han comprendido nuestras razonables peticiones y están dispuestas a remediar pronto tan injusta situación. Para tan importante empresa, cuentan con nuestra sincera colaboración, todo ello en beneficio del arte musical y del progreso cultural de nuestra nación.

El contenido de este número sigue, a grandes rasgos, el modelo ya establecido en números anteriores. En primer lugar aparecen varios trabajos de investigación o de reflexión sobre distintos temas musicales, constituyendo esta sección el núcleo fundamental que da entidad a nuestra publicación. En el capítulo de noticias damos cuenta de los acontecimientos más sobresalientes acaecidos en el curso 1995-96 y de las jubilaciones de profesores. El tiempo avanza inexorablemente y vemos con gran pena cómo cada año se jubilan profesores de gran prestigio y probada profesionalidad. En los dos últimos años han abandonado el centro por jubilación Valentín Bielsa, Genoveva Gálvez, Agustín González García de Acilu, Pedro Iturralde, José María Benavente y Pedro Lavirgen. Este año de 1996 se van Manuel Carra, Luis Izquierdo y M.<sup>a</sup> Ángeles Rentería. Son jubilaciones prematuras, dolorosas. Todos ellos se hallan en plenitud de sabiduría y en condiciones físicas e intelectuales óptimas que permitirían su permanencia algunos años más en el servicio activo. Se nos van profesores que han hecho historia en el centro con su continuada entrega a la docencia; y se van, ante todo, amigos que han dejado un gran recuerdo. La última sección de la revista está dedicada a la memoria del centro correspondiente al curso 1995-96. A imitación de los «Anuarios» que dejaron de publicarse en 1969, incluye esta memoria algunos datos de interés histórico.

En nuestro centro se forma musical y profesionalmente la juventud madrileña y española en general. Es un Conservatorio vivo en el que se estudia, se compone y se investiga. De todo ello dejamos constancia escrita en las páginas de esta revista.



# 1. ARTÍCULOS



## LIBROS DE MÚSICA LITÚRGICA IMPRESOS EN ESPAÑA ANTES DE 1900 (II). SIGLOS XV Y XVI

Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Los alumnos del Departamento de Musicología publicaban en la Revista *Música*, N.º 1, un artículo sobre libros de canto llano impresos en España. Era uno de tantos trabajos que suelo pedir a lo largo del curso en la asignatura. Como tal se presentaba en la Revista del Conservatorio, donde tienen cabida investigaciones de profesores y alumnos. Se insistía en que la lista de impresos presentada en el trabajo era provisional y, por así decir, de segunda mano, pues algunos libros no habían sido consultados directamente, y sobre el resto de impresos se habían tomado los datos de diversos catálogos, algunos ya antiguos y superados.

El resultado positivo de aquel trabajo, conscientemente parcial e incompleto, ha sido reconocido por quienes, dentro y fuera de nuestro espacio ibérico, han podido consultar ya su lista. Hay que recordar que países europeos, de cuyas imprentas salieron verdaderas joyas bibliográficas en materia litúrgica y musical, como Francia, carecen de un catálogo específico, incluso provisional, como que el iniciaron los alumnos del Real Conservatorio.

Hoy me propongo completar el trabajo de mis alumnos a la luz de los nuevos datos que he podido recabar de diversos catálogos y notablemente del trabajo de Don Antonio Odriozola quien dedicó toda su vida a los libros litúrgicos, hasta su accidental y sentida muerte, en diciembre de 1987. Este trabajo de tan ilustre investigador, cuya publicación era largamente ansiada por quienes conocíamos su minuciosa y continuada labor, sólo ha podido ver, casi diez años después de aquella desgraciada muerte, una luz póstuma: *Catálogo de Libros Litúrgicos, Españoles y Portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*, Museo de Pontevedra, 1996.

La clamorosa falta de atención de los musicólogos por el canto llano de los siglos llamados decadentes ha propiciado que muchos de los ca-

tálogos de música de los grandes Centros de producción de música sagrada omitan, las más de las veces por suprema ignorancia, los Libros de canto llano, ya aparezcan éstos en forma de Cantorales o Libros de facistol, o como Libros impresos. ¿Cómo entender la gran polifonía clásica y barroca, olvidando lo que para los compositores de estos grandes géneros y estilos polifónicos era el elemento sustentador de la trama musical y el principal apoyo de su inspiración? ¿Y cómo ignorar que, según ya demostró Samuel Rubio en su estudio sobre *Las melodías gregorianas de los «libros corales» del Monasterio del Escorial* (El Escorial, 1982), hay variantes significativas en las tradiciones españolas del canto llano?

La lista que intento hoy perfeccionar se refiere exclusivamente a los siglos XV y XVI, pero ni siquiera limitándome a estos siglos pretendo darla por cerrada. Un catálogo de esta naturaleza debe estar en constante revisión. Es conmovedor leer las infinitas adiciones autógrafas de Don Antonio Odriozola sobre las fichas mecanografiadas que el propio autor depositó en la Fundación Juan March como justificante de la beca que para realizar este trabajo se le concedió en 1960. Los editores Julián Martín Abad y Francesc X. Altés i Aguiló, han tenido el gran acierto de publicarlas en facsímil, para demostrar, quizá, que es consustancial al trabajo de bibliógrafo, aun siendo modélico como el que realizó Odriozola, sentir el ansia de completarlo cada día. Entiendo, por otra parte, que el estudio de los soportes que transmiten el canto llano tras la aparición de la imprenta superan la atención del musicólogo. Quien se adentra a estudiar la música, sin dejar de intentar definir la naturaleza del libro musical, debe dar por supuestos los aspectos meramente bibliográficos.

## LOS LIBROS CORALES E IMPRESOS EN LAS IGLESIAS DE ESPAÑA

La aparición de la imprenta, unida a otros acontecimientos ocurridos durante los siglos XV y XVI, modificó el concepto de libro litúrgico musical y sobre todo le otorgó otra función. Los primeros impresos, como se sabe, siguen los modelos manuscritos del momento. Éstos, según describe certeramente Michel Huglo (*Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988), sufrieron algunos cambios, a lo largo de los siglos, en razón de sus destinatarios: iglesias, órdenes religiosas, etc. Para comprender los tipos de libros impresos es muy importante conocer, por tanto, los modelos manuscritos precedentes, en uso durante toda la Edad Media. No es cuestión de hacer aquí una descripción de los mismos, que ya dí en mi *Historia de la Música española desde los orígenes hasta el ars nova*, Madrid, Alianza, 2 ed., 1988, pp. 239-243.

Cuando salen de las imprentas los libros litúrgicos musicales a lo largo de los siglos XV y XVI en España se advierten ciertas singularidades. El clero y las órdenes religiosas terminan siendo reformados a lo largo del reinado de los Reyes Católicos. Ello es consecuencia del fervor ascético que se propaga por toda la Península tras la profunda crisis religiosa que padece la sociedad a fines de la Edad Media. La reforma tiene por finalidad la estricta observancia de las obligaciones religiosas, y notablemente de las litúrgicas. Es un momento, también, de bonanza económica. Se terminan las obras de muchas iglesias y catedrales góticas, cuya construcción se había iniciado, en algunos casos, más de dos siglos antes, y se habilitan nuevos espacios para los servicios que requiere la liturgia. Ésta se hace cada vez más solemne y formal en la misma proporción que avanza la espiritualidad y la plegaria interior propugnada por la *devotio moderna*. Así es como las Iglesias catedrales y colegiales cerraron el espacio medio de la nave central para el coro de los capitanes, mientras las órdenes religiosas instalaron el suyo en la tribuna posterior de la iglesia, en el extremo opuesto al presbiterio. La rica sillería del coro, cuyas tribunas laterales acogen a uno o dos órganos, extenderá sus brazos rodeando el facistol situado en el centro. En torno a este enorme atril practicable de cuatro caras entonarán sus cantos los beneficiados o racioneros, cantores y músicos a las órdenes del Maestro de Capilla. Para este facistol central se copian los enormes libros de canto llano con la misma solicitud que se fabrica el resto del mobiliario litúrgico, se pintan y esculpen retablos con escenas que invitan a la piedad, se construyen altares y capillas en los laterales.

En este medio los viejos manuscritos no tienen ya mucha razón de ser. En el coro son sustituidos por los grandes cantorales, cuya notación puede ser leída desde lejos. En la escuela, donde se aprende el canto llano y el canto de órgano, y en las procesiones o lugares donde se celebra algún acto litúrgico «extra chorum», los manuales manuscritos son sustituidos por los manuales impresos.

La práctica litúrgica no llegó a ser uniforme en la Iglesia de rito romano hasta la entrada en vigor de los decretos del Concilio de Trento y de los sucesivos Papas, y muy singularmente tras la edición oficial de los libros litúrgicos: Breviario (1568), Misal (1570), Pontifical (1596), Ceremonial de los Obispos (1600), Ritual (1614). Estos documentos y ediciones establecían de manera inamovible los textos y fijaban las rúbricas, pero no determinaban la música, si bien dictaban normas sobre su naturaleza. La pretensión del Papa Gregorio XIII, en 1577, de unificar el canto llano mediante el encargo a Palestrina de una edición típica de los libros de coro, fue abortada por el músico español Fernando de las Infantas en nombre de Felipe II. Los argumentos esgrimidos por el célebre polifonista español ocultaban el verdadero motivo: Todas las

iglesias españolas, entre otras el Monasterio del Escorial, estaban dedicando ingentes sumas de ducados para copiar los grandes libros de coro según sus propias tradiciones, y no era cuestión de tirar por la borda tanto esfuerzo económico, sólo por aceptar la versión romana revisada—habría que saber de qué manera— por el maestro de una de las Capillas musicales del Papa, Palestrina.

Hasta la aplicación de la práctica tridentina, proliferaron las ediciones de libros litúrgicos según los ritos de las diversas diócesis y órdenes religiosas. Los libros de música surgieron también de la urgencia de atender a las necesidades propias de cada iglesia o institución religiosa. Pero la publicación de éstos no se vió tan afectada por la entrada en vigor de la doctrina de Trento, pues no había, como para el resto de los libros, una edición típica romana a la que acomodarse por ley. Así, al obispo de Zaragoza Don Alfonso de Gregorio no le importó publicar sendos antifonarios, *De Sanctis* y *De Tempore*, en 1596 y 1598, mientras en Roma no se ponían de acuerdo para publicar los libros de canto llano según el mandato pontificio. El Gradual romano no verá la luz en la imprenta medicea hasta 1614, y ni aun entonces fué éste considerado típico o de obligado cumplimiento por el resto de la cristiandad.

#### TIPOS DE LIBROS LITÚRGICOS

Los títulos de los libros litúrgicos musicales impresos en los siglos XV y XVI son de lo más variado. Su contenido, salvo excepciones como el *Evangelionario* y su derivado el *Pasionario*, está en función de las necesidades particulares de los actores y maestros del canto, y no tanto para ser usados en el coro, ya que para el canto del coro se usan los grandes libros situados en el facistol. No hay que buscar en ellos, por tanto, los modelos de libro litúrgico que tenemos hoy, los cuales obedecen todos ellos a un patrón determinado. Por mandato del Cardenal Guillermo de Croy, Arzobispo de Toledo, se publicó en Alcalá, en las prensas de Brocario, 1519, un *Diurnale dominicale seu potius Ordinarium secundum usum alme ecclesie Toletane*. En su introducción Francisco de Mendoza, a la sazón Gobernador General de la archidiócesis, recuerda que no queda por imprimir sino este libro, dado que los demás modelos que suelen usarse en la liturgia, salterio, misal, intonario, pasionario, común de santos, etcétera, ya han visto la luz pública: «Cum vero iam Psalterium. Missale. Intonarium. Passionale. Sanctorum commune, rei divine Officiarium absolvisset, invidit fortuna illius ingentis ceptis, et quod solum restabat diurnarum horarum opus duplex, alterum quod ad dominicas et ferias, alterum quod ad sanctorum festa pertinebat, interceptus morte in medio imprimendi apparatu reliquit» (fol. IIv.). Parece, pues, que el editor que expone su propósito en

el prólogo tiene una idea clara de los diversos tipos de libro litúrgico en uso. Sin embargo, el hecho de llamar *Diurnale* a los dos volúmenes, dominical y santoral, no le impide incluir los oficios nocturnos de Navidad y Epifanía, Pascua y Corpus Christi, con su música, precisamente porque los maitines de estas y otras grandes fiestas eran cantados en las iglesias más pequeñas que no disponían de libros corales.

Los impresos con música, según se ha dicho, cumplían un servicio muy grande en los ritos que no se hacían en lugar sagrado propio, presbiterio y coro, y como manual de aprendizaje en la escuela. Eran estos libros, asimismo, valiosísimos para los rectores de las parroquias más pequeñas, pues en ellos encontraba el sacerdote las fórmulas cantadas de la liturgia más usual. Hay libros que no pertenecen a la función del cantor y, sin embargo, llevan música. Los oficios, como se sabe, eran cantados de principio a fin así por los cantores propiamente dichos, como por el resto de los ministros de la liturgia. Éstos recitaban las oraciones, lecturas, avisos, etcétera, según determinadas fórmulas melódicas. Los recitativos de fiestas y ritos especiales aparecen en libros que no son propios del cantor, sino de otros ministros y celebrantes: así los misales, ceremoniales, sacramentarios, leccionarios o evangeliarios, etcétera. En nuestro elenco de impresos hemos intentado recoger también estos libros, cuando llevan música.

He aquí una descripción de los libros litúrgicos con canto llano que se publican en España y que recojo en el posterior catálogo:

1. *Misal*.—La música que contiene este libro pertenece principalmente a los prefacios y entonaciones del «Gloria in excelsis Deo». En Semana Santa no es raro que incluya las entonaciones del rito de la Adoración de la Cruz en el Oficio diurno de Viernes Santo y de las del rito de la luz del Sábado de Gloria. A veces contienen también el «Ite Missa est» que entona el diácono para despedir a los fieles

2. *Manuale Sacramentorum*.—Es un libro misceláneo para uso de los sacerdotes que han de ejercer su ministerio en las parroquias, fuera de todo oficio coral. Contiene los textos y ceremonias de las misas y celebraciones más comunes, así ordinarias como extraordinarias u ocasionales. Así, aparte de las rúbricas relativas a la celebración ordinaria de la Misa, suele contener el ceremonial de algunos ritos especiales: bautismo, matrimonio, exequias y oficio de difuntos en general, etcétera. Esta mezcla de misal y ritual es muy frecuente y aparece desde las primeras ediciones: *Manuale Burgense* por Fadrique Alemán de Basilea de 1501 y 1508; y en las algo más tardías: *Manipulus Conquensis*, por Juan de Cánova, de 1560, etcétera. Estos libros incluyen la música en las piezas que deben ser cantadas.

3. *Ordinarium*.—Posee a veces el mismo contenido que el *Manuale Sacramentorum*. Pero también puede ser un libro para el canto (o rezo

sin canto) de las horas del oficio diurno, si bien a veces también incluye los maitines o nocturnos de algunos días más solemnes.

4. *Procesional*.—Es uno de los libros de contenido más fijo. Es estrictamente musical. Los domingos y fiestas, después de la Hora de Tercia, los monjes y clérigos de las iglesias colegiales y catedrales hacían una procesión por el claustro. Procesiones especiales eran las del Domingo de Ramos, Candelas y Rogativas. El canto propio de las procesiones era el responsorio. También se cantaban himnos, y, cuando se hacía estación (pausa) ante alguna estatua o altar situado en el claustro, se cantaba una o varias antífonas con su respectiva oración. Los Procesionales contienen, por tanto, una colección de responsorios, antífonas e himnos. Como los himnarios son muy raros, las melodías de los himnos hemos de buscarlas a veces en estos libros procesionales. Por tratarse de un libro de mucho uso, los impresores aprovechan para incluir en él las entonaciones de los salmos, el oficio de difuntos e incluso algún breve Tratado de canto llano y de instrucción de novicios, como es el caso del Procesionario dominico de 1563, por Matías Gast. Terminado el procesional, excepcionalmente se le añaden algunas piezas especiales. El Procesionario dominico de 1494, por Ungut-Polono, incluye al fin el Pregón pascual, y los Evangelios de las Genealogías (fol. 67 ss), que se cantaban respectivamente en Navidad y Epifanía.

5. *Intonario*.—Es un libro de canto, derivado del antiguo *tonale*. Puede llevar por título también *Manuale chori*, cuando, más que a los sacerdotes que ejercen su ministerio en parroquias o capellanías, está destinado a quienes realizan una función coral en iglesias colegiadas y catedrales. Normalmente contiene los tonos de los himnos entonaciones de los salmos y de los himnos. Así, por ejemplo, el *Intonario* Toledano de 1515, de Alcalá, por Brocario. A veces está precedido de un breve tratado de canto llano, en latín o castellano, así el *Intonario* de Zaragoza, 1542 y 1548, por Pedro Bernuz. Pero entonces ya no suele ser libro para uso directo en la liturgia, sino en la escuela y para la preparación de los oficios.

6. *Manuale Chori*.—Es un libro del cantor, con todas las advertencias, entonaciones de salmos e himnos y piezas de más uso en la liturgia. Tiene a veces el mismo contenido que el *Procesionale*. Así, por ejemplo, el impreso en Salamanca por Juan de Cánova en 1557. Puede considerarse como un libro escolar más que litúrgico propiamente dicho, por lo general, para aquellas iglesias donde hay oficio coral. Por eso se confunde muchas veces con el Intonario, o con el Tratado o Arte de canto llano, aunque es más que éstos. (I. Fernández de la Cuesta, «A propósito de un 'Manuale Chori' de 1539", en *De Musica Hispana et aliis*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 263-274).

7. *Himnario*.—Es un libro poco frecuente y se confunde con el Intonario, ya que las más de las veces no tiene más que las entonacio-



nes. Los himnos a veces se incluyen en otros libros, como el Proce-sionario.

8. *Pasionario*.—Contiene con música los recitativos de la Pasión que se cantan en la Semana Santa. Como ha puesto de manifiesto José Vicente González Valle (*Die Tradition des Liturgischen Passionsvortrags in Spanien*. Inaugural- Dissertation zur Erlangung des Doktor grades der Philosophischen Facultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München, 1974, ed. cast. revisada, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995) son varias y específicas las fórmulas de recitación de la Pasión en España. Este libro contiene a veces el Pregón Pascual «Exsultet» y los Evangelios de las Genealogías para Navidad y Epifanía.

9. *Psalterium*.—Tradicionalmente el Libro bíblico de los salmos estaba desgajado del resto de la Biblia, para uso litúrgico. Por eso se añadían a cada salmo sus antífonas respectivas. Todavía los Breviarios monásticos comienzan por el *Psalterium feriale*. Los ciento cincuenta salmos aparecen «psalterio corriente», esto es de principio a fin durante todos los días de la semana, según la distribución de la Regla de San Benito. Como los viejos códices que contienen el libro de los salmos, los impresos suelen incluir también los himnos, e incluso el oficio *De Beata* y el de Difuntos. Así, por ejemplo, el *Psalterium* toledano de Alcalá, por Brocario, en 1515.

10. *Diurnale*.—Por el título hay que entender que se trata de un libro que tiene los oficios festivos diurnos, desde Laudes hasta Completas. Pero a veces contiene también el oficio de Maitines de algunas solemnidades especiales, como ya dije anteriormente. En realidad, es un Antifonario del Oficio en sentido lato, tipo el *Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, por Desclée, en 1934.

11. *Officiarium*.—Contiene los cantos del Oficio divino, o de la Misa en sentido lato, o uno y otro. Así que, en el primer caso, lo llamaríamos hoy Antifonario del Oficio (diurno, nocturno o ambos a la vez), y en el segundo caso Gradual. Puede venir titulado como *Officium*, *Officia*, etc. Según el autor del prólogo del *Diurnale*, Alcalá, Brocario 1519, el *Officiarium* es el conjunto de libros necesarios para celebrar el culto divino, pues, según él, una vez publicados todos los libros propios de la celebración sagrada, tan sólo hacía falta imprimir el *Diurnale* para completar el *Officiarium*.

12. *Graduale*.—Aunque es el título del libro muy corriente que contiene hoy en día los cantos de la Misa, en los siglos XV y XVI con tal título sólo conozco el *Graduale Officiarium Dominicale* publicado en Granada por Juan Varela de Salamanca hacia 1507. También se llama *Officiarium*, y, en efecto, contiene los cantos de la Misa.

13. *Antifonario*.—Contiene los cantos del oficio divino de las fiestas. Con este título sólo conozco el *Antiphonarium Officiarium Domi-*

*nicale* impreso en Granada, por Juan Varela de Salamanca en 1508 (libro complementario del *Graduale*, que vio poco antes la luz también en Granada por el mismo impresor) y los dos volúmenes que publicó en Zaragoza el Arzobispo Alfonso de Gregorio, 1596 y 1598.

14. *Pontificale*.—Los liturgistas dieron este título al libro que contiene los ritos que exclusivamente pertenecen al Obispo como ministro ordinario: las Ordenes sagradas, Dedicación de las Iglesias, Consagración del Santo Crisma y Oleo que se hace el Jueves Santo, así como el sacramento de la Confirmación, etcétera. No siempre lleva este título, antes bien reproduce únicamente el *ordo* u *ordines* que contiene.

*Elenco de impresos litúrgicos musicales*  
Siglos XV y XVI

SIGLAS

*Bibliotecas Españolas*

ALG:	Alegría (Alava), Parroquia
ALM:	Andorra, La Massana, Archivo Parroquial.
ARZ:	Aránzazu (Guipuzcoa), Convento de Franciscanos.
AST:	Astorga, Catedral
AUBA:	Biblioteca de Enrique Auba, Zaragoza.
AV:	Avila, Biblioteca diocesana
B ac:	Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón.
B ah:	Barcelona, Archivo Histórico de la ciudad.
B ap:	Barcelona, Archivo de Protocolos.
B c:	Barcelona, Catedral
B ca:	Barcelona, Biblioteca del Colegio de Abogados.
B capd:	Barcelona, Biblioteca particular de Felipe Capdevilla.
B card:	Barcelona, Cardona, Archivo Parroquial.
B d:	Barcelona, Biblioteca de Cataluña
B s:	Barcelona, Biblioteca del Seminario.
B u:	Barcelona, Biblioteca de la Universidad.
B uei:	Barcelona, CSIC. Instituto (UEI) de Musicología
BAE:	Baeza, Parroquia de San Pablo.
BARB:	Barbastro, Catedral.
BI d:	Bilbao, Diputación Foral.
BO:	Burgo de Osma, Catedral.
BRI:	Briones (Logroño), Parroquia
BU ad:	Burgos, Archivo Diocesano
BU c:	Burgos, Catedral
BU hr:	Burgos, Hospital del Rey
BU p:	Burgos, Biblioteca Provincial.
C:	Córdoba, Catedral.
C p:	Córdoba, Biblioteca Pública
C sm:	Cordoba, Seminario Diocesano
CALER:	Convento de PP. Dominicos de Caleruega (Burgos)

CARD:	Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos)
CGR:	Calahorra, Catedral
CLZ:	Santo Domingo de la Calzada, Catedral.
COR:	Coria, Catedral.
CU e:	Cuenca, Biblioteca Epicopal, Catedral.
DA:	Biblioteca de los Duques de Alba.
E:	El Escorial, Biblioteca del Monasterio.
EST:	Estella (Navarra), Parroquia de San Pedro la Rúa.
FONT:	Biblioteca Font de Rubinat (Reus)
G:	Gerona, Catedral.
G s:	Gerona, Seminario Diocesano
GC s:	Gran Canaria, Biblioteca particular de Lothar Siemens.
GR j:	Granada, Biblioteca de los Padres Jesuitas.
GR r:	Granada, Capilla de los Reyes Católicos.
GU ma:	Molina de Aragón (Guadalajara), Parroquia.
H p:	Huesca, Biblioteca Pública
J:	Jaén, Catedral
J sa:	Jaén, Capilla de San Andrés
JAC:	Jaca, Catedral.
JAM:	Biblioteca Particular de José Antonio Mosquera, Pamplona.
JF:	Jerez de la Frontera, Colegiata.
JGL:	Biblioteca de Jesús Gonzalo López (Zaragoza)
L bd:	León, Biblioteca Diocesana, Centro de Estudios San Isidoro.
L c:	León, Catedral.
L si:	León, Colegiata de San Isidoro.
LE c:	Lérida, Catedral.
LE:	Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses.
LES:	Lérida, Biblioteca del Seminario Diocesano.
LLUC:	Monasterio de Lluch, Mallorca.
LM:	Ripoll (Gerona), Biblioteca Pública Lambert Mata
LO m:	Logroño, Iglesia Parroquial de Sta. María de Palacio.
LO p:	Logroño, Biblioteca Pública.
LO s:	Logroño, Parroquia de Santiago el Real
M ah:	Madrid, Archivo Histórico Nacional
M c:	Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense
M lg:	Madrid, Museo Lázaro Galdiano
M h:	Madrid, Archivo Histórico Nacional
M n:	Madrid, Biblioteca Nacional
M p:	Madrid, Palacio Real
M u:	Madrid, Biblioteca de la Universidad (Facultad de Derecho)
MA s:	Málaga, Seminario Diocesano.
MARCH:	Biblioteca de Bartolomé March (Madrid)
MO:	Monasterio de Montserrat (Barcelona)
MON:	Mondóñedo, Catedral
MU u:	Murcia, Biblioteca Universitaria
O c:	Oviedo, Catedral.
O s:	Oviedo, Seminario Diocesano.
O u:	Oviedo, Biblioteca de la Universidad.
OR:	Orense, Catedral
OR s:	Orense, Seminario Diocesano.
P bp:	Palencia, Biblioteca Pública

P c:	Palencia, Catedral
PA c:	Pamplona, Catedral
PA p:	Pamplona, Biblioteca Pública.
PA s:	Pamplona, Seminario Diocesano.
PER:	Biblioteca del Palacio de Perelada (Gerona)
PLAS:	Plasencia, Catedral
PMd:	Palma de Mallorca, Archivo Diocesano
PM lr:	Palma de Mallorca, Monasterio La Real
PM p:	Palma de Mallorca, Biblioteca Pública.
PO yo:	Pontevedra, Monasterio de Poyo
POB:	Monasterio de Poblet (Tarragona)
S:	Sevilla, Catedral Biblioteca Colombina.
S pa:	Sevilla, Palacio Arzobispal.
S u:	Sevilla, Biblioteca Universitaria.
SA:	Salamanca, Catedral
SA d:	Salamanca, Convento de las Dueñas Dominicanas
SA se:	Salamanca, Convento de San Esteban
SA u:	Salamanca, Biblioteca de la Universidad.
SA up:	Salamanca, Biblioteca de la Universidad Pontificia.
SAL:	Salvatierra (Alava), Parroquia de San Juan
SC:	Santiago de Compostela, Catedral
SC f:	Santiago de Compostela, Convento de los PP. Franciscanos
SC jl:	Santiago de Compostela, Biblioteca de los PP. Jesuitas «José López»
SC u:	Santiago de Compostela, Universidad.
SE:	Segovia, Catedral.
SE p:	Segovia, Biblioteca Pública.
SEG:	Segorbe, (Castellón) Catedral
SI:	Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).
SIG:	Sigüenza, Catedral
SJQ:	Convento de Dominicás de San Juan de Quejana (Alava).
SOL:	Solsona (Lérida), Archivo Diocesano.
RIP:	Ripoll, Museo Parroquial
T c:	Toledo, Catedral
T cm:	Toledo, Catedral Capilla Mozárabe.
T p:	Toledo, Biblioteca Pública
TA c:	Tarragona, Catedral
TA aha:	Tarragona, Archivo Histórico Archidiocesano
TAR:	Tarazona, Catedral
TE:	Teruel, Biblioteca Diocesana.
TORÓ:	Toro (Zamora), Colegiata
TUY:	Tuy, Catedral
UR:	Seo de Urgel, Catedral
URs:	Seo de Urgel, Seminario Diocesano
V s:	Valladolid, Biblioteca del Seminario Diocesano.
V u:	Valladolid, Biblioteca Universitaria
VA c:	Valencia, Catedral
VA cp:	Valencia, Colegio del Patriarca
VA s:	Valencia, Colegio Seminario del Corpus Christi
VA u:	Valencia, Universidad
VI s:	Vitoria, Seminario Diocesano.
VIC:	Vic, Biblioteca Episcopal

VP: Villafranca del Penedés (Barcelona), Museo.  
 Z c: Zaragoza, Biblioteca de la Seo  
 Z mc: Zaragoza, Monasterio de Cogullada  
 Z s: Zaragoza, Biblioteca del Seminario Diocesano.  
 Z u: Zaragoza, Biblioteca de la Universidad.  
 ZA: Zamora, Catedral  
 ZA d: Zamora, Biblioteca Diocesana.  
 ZAR: Zarauz (Guipuzcoa), Convento de los PP. Franciscanos.

*Bibliotecas Extranjeras*

B-Br: Bruselas, Biblioteca Real.  
 C-CBU: Cagliari, Biblioteca Universitaria.  
 D-Mbs: München, Bayerische Staatsbibliothek  
 F-AHT: Biblioteca de la Abbaye d'Hautecombe (Savoie)  
 F-AML: Abbaye Saint Martin de Ligugé (Poitiers)  
 F-AMS: Abbaye Sainte Marie du Dessert (Haute Garone)  
 F-MANS: Le Mans, Médiathèque Louis Aragon.  
 GB-BL: Londres, British Library  
 GB-Cec: Cambridge, Emmanuel College.  
 GB-Cu: Cambridge, University Library.  
 GB-Norton: Biblioteca Privada de F.J.Norton, Cambridge (GB)  
 GB-Ob: Oxford, Bodleian Library  
 I-Mb: Milán (Italia), Biblioteca Nazionale di Brera  
 I-Rc: Roma Biblioteca Casanatense.  
 I-Rbau: Roma, Biblioteca Alessandrina Universitaria  
 I-Rvat: Roma, Biblioteca Vaticana  
 P-Brp: Braga, Biblioteca pública  
 P-Cu: Coimbra, Biblioteca de la Universidad.  
 P-EVp: Evora, Biblioteca Pública.  
 P-Lac: Lisboa, Academia de las Ciencias.  
 P-Ln: Lisboa, Biblioteca Nacional  
 P-Pm: Porto, Biblioteca Pública municipal.  
 PR-cl: Puerto Rico, Casa del Libro.  
 US-Bp: Boston, Public Library.  
 US-CBR: Carter Brown Library, Providence (Mass. USA)  
 US-CHH: Chappel Hill (N.C.), University of North Carolina  
 US-HL: The Houghton Library, Cambridge (Mass. USA)  
 US-NYh: Nueva York, Hispanic Society  
 US-NYpm: Nueva York, Pierpont Morgan Library,

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1485	P. Hurus	Zc, US-NYh, TE, Bd, LM
Misal	Oscense	Zaragoza	1488	P. Hurus	Zc, US-NYh
Misal	Toledano	Toledo	1489	P. Hagenbach	Bn, Tc
Misal	Valentinum	Venecia	1492	J. Hamann	VAc, VAu, Mn, SEG

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Gerundense	Barcelona	1493	J. Rosenbach	G (Fragmentos en MO, G, Bap)
Misal	Auriense	Monterrey	1494	Porrás-Passera	OR
(Man. Sacr.)	Legionense	Venecia	1494	P. Porris	Lsi
Man. (Sacr.)	Toledano	Sevilla	1494	3 comp.alemanés	E
Procesion.	Dominico	Sevilla	1494	Ungut-Polono	Mn, Mlg, SAd, US-NYh, US-NYpm, Buei,MAs
Misal	Vicense	Barcelona	1496	Rosenbach-Luschner	VIC, MO
Misal	Dominico	Sevilla	1498	Ungüt-Polono	BUc
Misal	Barcinonense	Barcelona	1498	D. de Gumiel	MO (Bd, VIC, folios sueltos)
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1498	P. Hurus	Zc, Bn, Tp
Misal	Benedictino	Montserrat	1499	J. Luschner	Mah
Misal	Giennense	Sevilla	1499	Ungut-Polono	J
Misal	Tarraconense	Tarragona	1499	J. Rosenbach	US-NYh
Man. (Sacr.)	Segoviano	Salamanca	1499	—	SE
Misal	Mozárabe	Toledo	1500	P. Hagenbach	Mn, MO, Tc, Tp, Pn, GB-BL, etc.
Misal	Tirasonense	Pamplona	1500	A. G. Brocario	TAR, BId.
Misal	Segoviense	Venecia	1500	J. E. de Spira	Bn, SE
Himnario	Benedictino	Montserrat	1500	J. Luschner	MO (a), GB-BL (b)
Procesion.	Benedictino	Montserrat	1500	J. Luschner	MO, SI, FONT Card, GB-BL, BUp
Man. Sacr.	Burgense	Burgos	1501	Fadrique Alemán	Mah
Misal	Pampilonense	Pamplona	1501?	A. G. Brocario	PAC
Ordinarium	Gerundense	Perpiñán	1502	J. Rosenbach	FONT
Procesion.	Zaragozano(a-b)	Zaragoza	1502	Coci-Hutz?	Zc, PR-cl (a)
Man. (Sacr.)	Toledano	Toledo	1503	—	Lsi
Misal	Oscense	Zaragoza	1504	J. Coci	JAC, BARB
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1504	J. Coci-L.Hutz	GB-Norton
Misal	Legionense	Sevilla	1504	J. Cromberger	Lsi
(Himnario)	Valentino	Valencia	1505	L. Hutz	?
Pasion. <sup>1</sup>	Burgense (a-b)	Burgos	1505-8?	Fadrique Alemán	BUad (a) US-NYh (b)
Misal	Maioricense	Venecia	1506	L. A. de Giunta	Mn, PMp, JF, Per
Man. Chori	Franciscano	Salamanca	1506	J. de Porrás	Mn, GB-BL, US-NYh
Graduale	Granatense	Granada	ca 1507	J. Varela de Sal.	Pn (inc.)
Misal	Hispalense	Sevilla	1507	J. Cromberger	Sm, GB-BL, I-Rc
Misal	Mercedario	Barcelona	1507	L. Luschner	F-MANS (mús.?)
Antiphonar.	Granatense	Granada	1508	J. Varela de Sal.	Pn (inc.)
Man. Sacr.	Burgense	Burgos	1508	Fadrique Alemán	Cal, CGR, Lsi.
Misal	Placentinum	Salamanca	1507/11?	J. de Porrás	Tp, PLAS.
Misal	Urgellense	Venecia	1509	B. de Tridino	UR, Pn
Ordinarium	Urgellense	Venecia	1509	B. de Tridino	UR (mús.?)
Misal	Valentinum	Venecia	1509	L. A. de Giunta	VAc, Mn, Bd, Lsi

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Pontific. <sup>2</sup>	Barcinonense	Barcelona	1509/16?	J. Rosenbach	Mn
Misal	Abulense	Salamanca	1510	J. de Porras	Bn
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1510	J. Coci	US-NYh, GB-BL
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1510	J. Coci	GB-Norton, VACP, TZ.
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1511?	J. Coci	Mn, Mp, MO, S, Cp, P-Ln, GB-BL, I-Mb, D-Mbs, US-HL, I-Rbau.
Misal	Elnense	Barcelona	1511	J. Rosenbach	TAp
Misal	Toledano	Burgos	1512	Fadrigue de Bas.	Bn, Tc GB-BL, Tcm
Psalterium	Palentino	Logroño	1512	A. G. Brocario	Pc
Man. (Sacr.)	Tirasonense	Valencia	1514	J. de Gumiel	TZ, ARZ
Ordinarium	Valentinum	Valencia	1514	J. Jofre	VAU, GB-BL, FONT
Procesion.	Cisterciense	Zaragoza	1514	J. Coci	P-Brp, LLUC
Procesion.	Ilerdense	Zaragoza	1514?	J. Coci	GB-Norton
Misal	Oscense	Zaragoza	1515	J. Coci	JAC, Hp, US-HL
Psalterium	Toledano	Alcalá	1515	A. G. Brocario	US-NYh, Mc
Intonarium	Toledano	Alcalá	1515	A. G. Brocario	Mn, Mu
Ordinarium	Maioricense	Valencia	1516	J. Jofre	Mn, Bd, PMd, PMlr, C-CBU.
Pasionario	Toledano	Alcalá	1516	A. G. Brocario	Mn, TZ, Pn, SE
Misal	Toledano	Toledo	1517	J. Villalquirán (Coci)	Tc, Pn
Officiarium	Toledano	Alcalá	1517	A. G. Brocario	VIs (incompl)
Misal	Franciscano	Zaragoza	1519	J. Coci	SAup, Bs, Mn, GB-BL
Man. Sacr. Diur. Domin.	Toledano seu	Alcalá	1519	A. G. Brocario	Mn, GB-Ob
Ordinarium Diur. Sanct. seu	Toledano seu	Alcalá	1519	A. G. Brocario	Mn, Mu
Ordinarium	Toledano	Alcalá	1519	A. G. Brocario	Mu
Procesion.	Dominico	Sevilla	1519	J. Cromberger	Mn, Sad, US-NYh, FONT, US-Bp, P-EVp
Misal	Hispalense	Sevilla	1520	J. Cromberger	Bn
Evangelario	Valentinum	Valencia	1520	J. Costilla	VAc
Misal	Palentinum	Lyon	1520?		Mlg, SIG
Misal	Barcinonense	Lyon	1521	B. Lescuyer	Bbc, VP, SOL
Misal	Benedictino	Montserrat	1521	J. Rosenbach	MO
Man. (Sacr.)	Legionense	León	1521?	J. de León	Lbd
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1522	J. Coci	Zc, Zu, Bd, Mn.
Procesion.	Barcinonense	Lyon	1522	J. Myt	Bd, Bcapd, LM
Misal	Astoricense	León	1523	J. de León	AST
Misal	Dertusense	Barcelona	1524	J. Rosenbach	TO, Bd
Misal <sup>3</sup>	Ilerdense	Zaragoza	1524	J. Coci	LEc
Misal <sup>4</sup>	Ilerdense	Zaragoza	1524	J. Coci	LEc, BARB
Ordinarium	Dertusense	Barcelona	1524	J. Rosenbach	?

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Codubense	Sevilla	1525	J. Cromberger	C, S
Misal	Giennense	Sevilla	1525	J. Gromberger	J
Misal	Tirasonense	Zaragoza	1525	J. Coci	TZ, Mp
Pasionario	Toledano	Alcalá	1525	M. de Eguía	Oc
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1526	J. Coci	MARCH, P-EVp
Procesion.	Jerónimo	Alcalá	1526	M. de Eguía	Mn, Bs, E, P-EVp, P-Brp, GB-BL, US-NYh
Man. (Sacr.)	Oxomense	Burgos	1527	J. de Junta	Mn, BO
Procesion.	Urgellense	Barcelona	1527	J. Rosenbach	Bd, VIC, MO, FONT, Bah, UR, BCard, Bah
Misal	Valentinum	Zaragoza	1528	J. Coci	VAc, VAU, I-Mb
Man. (Sacr.)	Conquense	Cuenca	1528	Galicus-Alfaro	Mn, SCu
Misal	Hispalense	Sevilla	1529	J. Varela de Sal.	I-Mb
Misal	Paçense	Sevilla	1529	J. Cromberger	Mn, VAcP
Misal	Tirasonense	Zaragoza	1529	J. Coci	TAR, Zu, Mp, Bd
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1529	J. Coci	?
Misal	Dominico	Sevilla	1530	J. Varela de Sal.	Su
Misal	Coria	Venecia	1530	P. Liechtenstein	COR
Man. (Sacr.)	Hispalense	Sevilla	1530	J. Varela de Sal	I-Mb
Ordinarium	Tarraconense	Barcelona	1530	J. Rosenbach	TAc, Bd, MO, FONT
Man. Sacr.	Toledano	Alcalá	1530	M. de Eguía	P-Ln, Tc
Misal	Calahorra	Logroño	1531	M. de Eguía	MO, LOM
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1531	J. Coci	?
Misal	Franciscano	Zaragoza	1531	J. Coci	Mn, P-Ln, Bu, GB-Cu
Pasionario	Calagurritano	Logroño	1531	M. de Eguía	CGR, ALG, ZAR, BRI, SAL.
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1532	J. Coci	Mn, G
Man. (Sacr.)	Calagurritano	Logroño	1532	M. de Eguía	Mn
Man. (Sacr.)	Salmantino	Salamanca	1532	J. de Junta	Mn, LEs
Ordinarium	Ilerdense	Lyon	1532	D. Harsay	Bd
Misal	Salmantino	Salamanca	1533	J. de Junta	SAu
(Himnario)	Mercedario	Valladolid	1533	N. Thierry	Mn, Bac
Man. Chori	Franciscano	Valladolid	1533	N. Thierry	US-NYh, PAp, AUBA
Misal	Hispalense	Sevilla	1534	J. Varela de Sal.	Bn, S, I-Rvat.
Misal	Toledano	Alcalá	1534	M. de Eguía	Tc
Man. Sacr.	Burgense	Alcalá	1534	M. de Eguía	Mn
Procesion.	Zaragozano?	Zaragoza	1535	J. Coci	GB-BL
Pasionario	Palentino	Palencia	1536	D. Fz de Córdoba	Mn, POB
(Pontif.) <sup>2</sup>	Palentino	Palencia	1536	D. Fz de Córdoba	Mn, Ou, US-NYh
Misal	Conquense	Alcalá	1537	M. de Eguía	CÚe
Misal	Hispalense	Sevilla	1537	J. Varela de Sal.	Bn, S.
Man. (Sacr.)	Hispalense	Sevilla	1537	J. Varela de Sal	S
Misal	Urgellense	Zaragoza	1537	J. Coci	ÜR, URs, SOL, MO, US-NYh, F-ALM



<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Giennense	Sevilla	1538	J. Varela de Sal.	J, Jsa
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1538	J. Coci	Bd, VAcP, MO
Misal	Toledano	Alcalá	1539	J. Brocario	Tc, Tp, Mah, SE, CGR.
Man. Chori	Franciscano	Sevilla	1539	(J. Varela?)	GCs
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1540	J. Coci	Zc, Bn, Bp
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1540	J. Coci	SE
Misal	Zamorense	Zamora	(1539- 1543?)	P. Tovana	SCf
Misal	Pampilonense	Zaragoza	1540?	J. Coci	PAc (mús?)
Misal	Granatense	Granada	1541	S. de Nebrija	E
Misal	Calahorra	Logroño	1542	J. Brocario	ARZ
Man. Sacr.	Burgense	Burgos	1542	J. Brocario?	Mn, S, BUc.
Man. (Sacr.)	Granatense	Granada	1542	S. de Nebrija	Mn
Intonario	General <sup>5</sup>	Zaragoza	1542	Bernuz-Najera	GB-Norton
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1543	J. Coci	Mn, Mlg, SCu, SCf, SCjl, Zs, I-Mb, P-Ln.
Himnario <sup>6</sup>	Benedictino	Sahagún	1543	D. Fz. de Córdoba	US-NYh
Procesion.	Benedictino	Sahagún	1542	D. Fz. de Córdoba	US-NYh
(Graduale)	Granatense	Granada	1544	D. de Nebrija	Mn
Man. (Sacr.)	Cartaginense	Granada	1545	S. de Nebrija	Mn
Misal	Astoricense	León	1546	A. de Paz	AST, I-Mb
Misal	Burgense	Burgos	1546	J. de Junta	BUc, Mah
Misal	Gerundense	Lyon	1546	C. de 7 Granjiis	G, Gs
Misal	Vicense	Lyon	1547	C. de 7 Granjiis	VIC (mús.?)
Ordinarium	Vicense	Lyon	1547	C. de 7 Granjiis	Bd, MO, Bu, VIC
Man. Sacr.	Hispalense	Sevilla	1547	A. de Burgos	C, US-CBL
Misal	Jerónimo	Zaragoza	1548	J. Coci	Mn, Mlg, Mp, Bd, Lsi, P-EVp, P-Ln, US-HL
Intonario	Zaragozano <sup>5</sup>	Zaragoza	1548	P. Bernuz	Mn
Ordinarium	Urgellense	Lyon	1548	C. de 7 Granjiis	Bd, MO, Bu, LEi, VIC, LM
Man. Sacr.	Segoviano	Segovia	1548	J. Brocario	Mn, SE, SEp, SAu
Misal	Tarraconense	Lyon	1550	C. de 7 Granjiis	TAc, TAp, Bd, VIC, Gs.
Misal	Toledano	Alcalá	1550	J. Brocario	Tc, Mn, Zc
Ordinarium	Gerundense	Lyon	1550	C. de 7 Granjiis	FONT, Mp, Bs
Ordinarium	Tarraconense	Lyon	1550	C. de 7 Granjiis	Bd, Bs, E.
(Man.) Sacr.	Salmantino	Salamanca	1550	J. de Junta	SAu
Procesion.	Cisterciense	Zaragoza	1550	B. Najera	Mn, SI, VIC, Bcapd, F-AML, F-AMS.
Procesion.	Cisterciense <sup>7</sup>	Zaragoza	1550	P. Bernuz	Bd, FONT, AML, US-CHH
Misal	Toledano	Lyón	1551	Ph. Rolletius	Tc, Tp, I-Mb, C-CBU

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Toledano	Lyón	1551	B. Fraenus	Tc, Tp, Mn, Mp, PAs, B-Br.
Misal	Seguntino	Sigüenza	1552	J. Brocario	SIG, Mp
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1552	P. Bernuz	Zc, Zs, PAc, TE, GB-BL
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1552	B. De Nájera	GB-BL, SOL
Procesion.	Dominico	Alcalá	1553	J. Brocario	SAd, MO (inc.), Mn.
Procesion.	Granadino	Granada	1553	S. de Nebrija	Mn, Pn, GCs
Misal	Calahorra	Lyon	1554	G. Trechsel	Bn, CGR, CLZ.
Misal	Placentinum	Venecia	1554	A. J. Spinellos	Bn, S
Man. Sacr.	Toledano	Granada	1554	S. de Nebrija	Mn, Mah, Ou, Tc, Tp, GB-BL
Intonario	Jerónimo	Alcalá	1554	J. Brocario	Bcapd
Ordinarium	Cisterciense	Coimbra	1555	J. Alvarez	Ln, GB-Cu
Misal	Gerundense	Lyon	1557	C. de 7 Granjiis	Mn, VIC.
Misal	Urgellense	Lyon	1557	C. de 7 Granjiis	SOL, UR
Misal	Ovetense	Oviedo	1557	Agustín de Paz	Oc, Mn
Misal	Pamplonense	Lyon	1557	C. 7 Granjiis	PAc, Tp, TAp
Man. Chori	Romano	Salamanca	1557	J. de Cánova	Mn, SCf, NYf
Misal	Hispalense	Sevilla	1558	G. de Torres	S
Misal	Agustino	Zaragoza	1559	Pedro Bernuz	Mn, Zu
Misal	Conquense	Cuenca	1559	J. de Cánova	CUe, Mp
Intonario	General <sup>5</sup>	Zaragoza	1559	P. Bernuz	?
Misal	Ord. Santiago	León	1560	P. de Celada	S, Mh.
Misal	Mercedario	Barcelona (Lyón)	1560	D. Baies (P. Fradin)	Bac
Hebd. Sancta	Hispalense	Sevilla	1560	J. Gutiérrez	S
Man. (Sacr)	Conquense	Cuenca	1660	J. Cánova	Mn, SI, GB-BL.
Misal	Cordubense	Córdoba	1561	S. Carpintero A. Cardeña	C, Csm
Misal	Romano	Salamanca	1562	A. Portonariis	Mn, VAcP
Pasionario	Oxomense	B. Osma	1562	D. Fz. de Córdoba	BO, Mn
Procesion.	Toledano	Toledo	1562	J. de Ayala	Tc
Procesion.	Toledano	Toledo	1563	J. de Ayala	Tc
Man. Sacr.	Cordubense	Sevilla	1563	S. Carpentarii	C
Pasionario	Zaragozano	Zaragoza	1563	B. De Nájera	VAu, Zmc
Pasionario	Romano	Alcalá	1563	A. de Angulo	Mn, SAsE, SCf
Procesion.	Dominico	Salamanca	1563	M. Gast	US-NYh, Mn, Ou, MO, SCf, Bcapd
Pontificale	Romano <sup>2</sup>	Valladolid	1563	S. Martínez	Mn, CLZ, ZA, MON, CGR, BÚc, BO, AST, TUY
Man. (Sacr.)	Oxomense	B. Osma	1564	D. Fz. Córdoba	BO
Pasionario	Seguntino	Sigüenza	1564	S. Martínez	?
Psalterium	Romano	Sevilla	1564	J. Gutiérrez	MIg
Intonario	General <sup>5</sup>	Zaragoza	1564	P. Bernuz	?

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Man. Chori	Franciscano <sup>8</sup>	Salamanca	1564	J. de Cánova	Bn, SCf, US-NYh, Bd
Misal	Hispalense	Sevilla	1565	J. Gutiérrez	Su
Man. (Sacr.)	Seguntino	Sigüenza	1565	S. Martínez	JF
Pasionario	Seguntino	Sigüenza	1565	S. Martínez	SIG.
Misal	Benedictino	Salamanca	1567	J. Cánova	SI, LOP, P-Pm
Misal	Palentinum	Palencia	1567	S. Martínez	Bn
Ordinarium	Ilerdense	Lérida	1567	P. de Robles	VIC, FONT, MO, Bca
Pasionario	Toledano <sup>9</sup>	Toledo	1567	J. de la Plaza	SAse, Ou, US-NYh, GB-BL, MO, Tp
Misal	Benedictino	Salamanca	1568	J. Cánova	SI, P-EVp, MO, P-Brp
Misal	Palentinum	Palencia	1568	S. Martínez	Bn, Vu
Ordinarium	Vicense	Barcelona	1568	C. Bornat	Bd, VIC, MO
Procesion.	Tarraconense	Barcelona	1568	C. Bornat	Bd, MO, TAc, TAaha.
Ordinarium	Barcinonense	Barcelona	1569	C. Bornat	Bd, Bu, Bc, Bs
(Man.) Sacr.	Salmantino	Salamanca	1569	J. de Cánova	Su, Vs
Procesion.	Cisterciense	Salamanca	1569	J. B. Terranova	Mn, Vs, US-NYh
Procesion.	Dominico	Salamanca	1569	J. de Cánova	Mn, SAse, SAd, US-NYh, SJQ, Bcapd, CALER, PR-cl.
Procesion.	Jerónimo	Alcalá	1569	A. de Angulo	Mn, E, GB-BL, SCjl, US-Bp
Pasionario	Dominico <sup>10</sup>	Salamanca	1570	M. Gast	Mn, SAse, SAd
Man. Chori	Franciscano <sup>8</sup>	Salamanca	1571	Alej. de Cánova	Bu, SAu
Procesion.	Benedictino	Salamanca	1571	M. Gast	Mn, SI, SAd, MO, GB-Cu.
Officiarium	Seguntino	Sigüenza	1572	S. Martínez	GUma
Officiarium	Seguntino	Sigüenza	1573	S. Martínez	GUma
Procesion.	Tridentino <sup>11</sup>	Alcalá	1573	A. de Angulo	Mn, SAu
Misal	Tridentino	Salamanca	1575	J. B. Neyla	Bn, AV
Misal	Tridentino	Salamanca	1576	J. B. Neyla	Os
Pasionario	Toledano <sup>12</sup>	Toledo	1576	J. de la Plaza	Mn, Tc, MO, US-NYh, MON, BAE, Tp
Ordinarium	Dominico <sup>13</sup>	Salamanca	1576	V. M. Tridinó	Bu, GB-BL, Mn, SAu, VAu, P-Lac
Misal	Tridentino	Valencia	1577	P. de Huete	VAcP
Procesion.	Valentino	Valencia	1578	P. de Huete	Mn, Bd, VAc
Oficio	SS (Romano)	Salamanca	1582	Haer. M. Gast	BUc, BUhr, SC, MON, TORO, GRr, Jsa, SIG, Lc, SCjl, ZAd
Misal	Hispano (prop)	Lyon	1583	G. Rovillium	Bd

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1583	M. Gast	Tc, Ln, SI
Ordinarium	Mercedario	Valladolid	1583	N. de Thierry	Bac
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1584	M. Gast	VAcP, BO
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1585	G. Foquel	Vc, Su, E, C, JAM, I-Rvat
Man. chori	Franciscano <sup>14</sup>	Salamanca	1586	G. Foquel	ORs, US-NYh, SCf
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1588	G. Foquel	Mn
(Intonario)	Trinitario <sup>15</sup>	Barcelona	1589	J. Cendrad	Mn, Pn
Misal Cisterciense		Salamanca	1590	J. Fernández	Mn, SAu, Spa, F-AHT, AMD
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1590	G. Foquel	VAcP
Ordinarium	Carmelitano <sup>16</sup>	Madrid	1590	Vda. Alonso Gómez	Bum, Ou, Su
Ceremonial	Romano	Toledo	1591	P. Rodríguez	Mn, Bu, Tp, MUu
Man. Sacr.	Romano	Salamanca	1591	G. Foquel	MO, LOs
Man. chori	Agustino	Salamanca	1591	G. Foquel	US-NYh, Pn
Ordinarium	Dertusense	Valencia	1592	Pedro P. Mey	Bd, VIC, FONT
(Ordinarium)	Valentinum	Valencia	1592	Pedro P. Mey	Bd, Bu, RIP, VAcP, VAm.
Procesion.	Trinitario	Sevilla	1593	J. de León	Bn, Su, P-EVp, Tp, C-CBU
Evangelario	Tridentino	Madrid	1594	T. de Junta	S, SE, EVc
Epistolario	Tridentino	Madrid	1595	T. de Junta	Mn, S, SA, Csm, CGR.
Man. Sacr.	Romano	Madrid	1595	T. de Junta	Su
Procesion.	Dertusense	Valencia	1595	P. P. Mey	Bd, UR, VAs
Pontifical	Romano <sup>17</sup>	Madrid	1595	T. de Junta	Mn, Mp, DA, GRj
Ordinarium	Carmelitano <sup>18</sup>	Madrid	1595	Vda. P. Madrigal	BU, Mn, Pbp, Su
Antiph. Sant.	Zaragozano <sup>19</sup>	Zaragoza	1596	Pascual Pérez	Ou, MO, EST
Ordinarium	Vicense	Barcelona	1596	S. de Cormellas	Bu
Chorale	Tridentino	Madrid	1597	Tip. Regia-Flandro	SAu, MO, EST
Ordinario	Jerónimo	Madrid	1597	Impr. Real (mús.?)	P-EVp, P-Lac, Mn, Tp
Antiph. Temp.	Zaragozano <sup>19</sup>	Zaragoza	1598	Pascual Pérez	Ou, Bd, BARB, MO, EST, GCs, JGL
Man. chori <sup>20</sup>	Nercedario	Salamanca	1598	J. Fernández	POyo, GB-Cec
Misal	Tridentino	Madrid	1599	Tip. Regia-Flandro	OR
Intonario	Benedictino	Valladolid	1599	A. Merchán	Mn, SCu, MO, BUp, Buei, GB-Cu.
Man. (Sacr.)	Zaragozano	Zaragoza	1600	L. de Robles	SI

## NOTAS

- <sup>1</sup> El ejemplar (a) es más breve que el ejemplar (b).
- <sup>2</sup> Rito de la Consagración del Crisma y Oleo.
- <sup>3</sup> Tamaño 26 × 36.
- <sup>4</sup> Tamaño 17 × 24.
- <sup>5</sup> Pedro Ferrer, autor.
- <sup>6</sup> Intonaciones.
- <sup>7</sup> Propio del Monasterio de Veruela.
- <sup>8</sup> Fray Juan de Palencia, autor.
- <sup>9</sup> Juan Rincón, autor.
- <sup>10</sup> Fr. Alonso de Tarazona, autor.
- <sup>11</sup> Alfonso de Bustamante, autor.
- <sup>12</sup> Juan Rodríguez de Villamayor, claustrero, autor.
- <sup>13</sup> Fray Juan de Palencia, autor.
- <sup>14</sup> Fr. Pedro Navarro, autor.
- <sup>15</sup> Manual de la Orden de la Sma. Trinidad (Intonario-Procesionario).
- <sup>16</sup> Fray Gregorio Nacianceno y Fray Juan de San Jerónimo, autores.
- <sup>17</sup> Rito de la Dedicación de la Iglesia.
- <sup>18</sup> Tratado de ceremonias ... y sepultar los difuntos.
- <sup>19</sup> *Antiphonarium de Sanctis y de Tempore*. Edición Facsímil, 2 vols. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1996.
- <sup>20</sup> Y Procesionario.



## RETÓRICA E INTERPRETACIÓN MUSICAL: DOS EJEMPLOS INSTRUMENTALES DEL SIGLO XVIII

Mariano MARTÍN

«LOS sonidos musicales hiriendo el tímpano del oído, mueven los nervios que van a terminar al cerebro, y así nos excitan ciertas sensaciones agradables, como sucede en todos los demás placeres de los sentidos. pero los filósofos, para explicar los del oído, han querido ostentar la matemática más sublime, embrollando la música con razones, proporciones, cálculos y experimentos, como si se tratase de formar una nueva astronomía. Nuestro asunto será pues reducir la música a una simplicidad tan correspondiente a la Naturaleza, como agradable en la práctica, probando que la música es un lenguaje puro que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla. Y así como la matemática es inútil para explicar el placer que nos causa un orador elocuente, se demostrará igualmente que los filósofos han intentado en vano explicar con razones matemáticas el placer que causa en el ánimo la armonía». (Antonio Eximeno, *Del Origen y las Reglas de la Música*, Roma, 1772). Dice también Eximeno: «El primer objeto de la música es el mismo que el del habla, esto es, expresar los sentimientos y afectos del ánimo: por esto nos deleita el canto sin la armonía, con tal que exprese algún afecto. Por el contrario, el concierto de instrumentos más armoniosos que nada exprese o signifique, es una música vana semejante a los delirios de un enfermo. Con más razón debemos llamar objeto secundario de la música a la armonía simultánea que se dirige precisamente a aumentar el placer de la melodía, y dar más rigor a la expresión».

Valgan como punto de partida de este artículo, las citadas afirmaciones de Antonio Eximeno, que no serán las únicas a lo largo del mismo.

Dos cosas me interesa resaltar de lo anteriormente expuesto. Por un lado, la consideración de la música como lenguaje, y por otro, la comparación del lenguaje musical con el lenguaje hablado, gramatical o literario. Siendo así que la música es un lenguaje semejante al lenguaje

hablado, se servirá como éste de una serie de recursos y reglas para que le permita alcanzar mejor su objetivo, que no es otro que el de expresar los sentimientos, afectos y pasiones del ser humano.

Como tal lenguaje, la música se expresa a través de un discurso cuyo soporte es la melodía, adornada en ocasiones por la armonía que resalta y embellece los momentos más significativos de dicho discurso.

De nuevo dice Eximeno: «Los griegos, que hablaron la lengua más culta de la Europa, tuvieron una parte de la gramática llamada Prosodia, que enseñaba los tiempos y los tonos de las sílabas para hablar con gracia.

Las reglas de la prosodia son como las de la retórica. Los primeros oradores, por puro instinto de la naturaleza, expresaron una idea o un afecto con cierta combinación de palabras, la cual habiendo parecido bien, se propuso después a los demás como ejemplar o regla del buen gusto que la inspiró a los primeros.

Así formaron los griegos las reglas de prosodia, esto es, notando y reduciendo a observaciones generales los tiempos y los tonos de la voz que por puro instinto de la naturaleza, se adaptaban al modo más perfecto de hablar. Del mismo modo se deducirán también las reglas de la música».

«Prosodia» o «Pros-ode», es una palabra griega que significa *ad cantum*, y reglas de prosodia no son otras que reglas de canto.

El objeto de la prosodia es dividir en partes el tiempo de la palabra, determinar el número de sílabas y disponer de tal manera los acentos, que la locución resulte apta para causar en los ánimos la impresión conveniente, que es precisamente el objeto de la música.

Existen testimonios según los cuales los antiguos suponían en la prosodia los orígenes del lenguaje musical. Teages Pitagórico decía que la música no podía subsistir sin la prosodia y sus acentos. Marciano Capella llama a la prosodia, seminario de la música.

Estas alusiones al pensamiento de Eximeno y a través de él a la cultura griega y a otros que citaré más adelante, no tienen otro objetivo por mi parte, sino el de utilizarlos como aval que justifique la definición de la música como lenguaje discursivo semejante al lenguaje hablado o literario.

Hubo un tiempo en que, para los griegos, ser músico o ser poeta era una misma cosa. Música y poesía se desarrollaron juntas. Solamente durante los últimos siglos de la cultura griega, aparecieron los «rapsodos», que por primera vez cantaban composiciones poéticas que no eran de su invención.

En las escuelas griegas se impartían dos tipos de enseñanza con las que se pretendía una completa formación: por un lado, la Gimnasia o cultura física, y por otro la Música (*musike*) o cultura mental. La músi-



ca abarcaba el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria.

La música a partir del siglo IV a. de C., comienza una decadencia en Grecia y el músico, antes también poeta, pasa a una categoría social inferior, aunque al tiempo surgen los grandes teóricos, filósofos, matemáticos y astrólogos que analizan la música por medio de reglas y relaciones matemáticas.

Comienza a crearse una grafía musical, pero poco a poco, y más aún desde la invasión de los romanos, siglo II a. de C., la música va perdiendo su cualidad de lenguaje al servicio de la expresión humana y como medio de conmover y deleitar al que escucha. No ocurre lo mismo con la oratoria y la retórica. Reconocidas ambas artes por la totalidad de críticos e historiadores, han constituido, a partir de los griegos, el alimento del pensamiento occidental.

Entendemos por oratoria, el arte de hablar con elocuencia, de deleitar, persuadir y conmover por medio de la palabra, y por retórica, el arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje, escrito o hablado, eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.

El nacimiento de la retórica va íntimamente ligado al descubrimiento del valor que supone el conocimiento y la reflexión sobre el lenguaje.

El primer manual de retórica apareció en Sicilia en el siglo V a. de C.

Según una tradición recogida por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, sabemos que Empédocles de Grigento fue el padre de la retórica y Córax de Siracusa, el primer autor de un texto escrito sobre retórica.

El arte que Córax elaboró, se proponía ayudar a los ciudadanos corrientes a defender sus demandas ante los tribunales. Al no poder presentar pruebas documentales en la mayor parte de los casos, pues se trataba de expropiaciones realizadas por los tiranos Gelón y Gerón I. Sus discursos tuvieron que apoyarse en argumentos de probabilidad y de verosimilitud. «Mas vale lo que parece verdad que lo que es verdad».

Junto a esta retórica de la «verosimilitud» se desarrolla, también en Sicilia, otra retórica llamada psicagógica o «conductora de almas». Su origen se remonta a los discursos pitagóricos y a una tradición recogida por Aristóteles, que considera a Empédocles de Agrigento, filósofo y poeta con fama de mago, como el verdadero fundador de la retórica.

El aprendizaje natural de la retórica se realiza, para toda persona que participa activamente en la vida social, sin penetrar conscientemente en la estructura de la misma.

Las formas retóricas, son solamente aquellas que mediante la intención del hablante, son llenadas de contenido que actúa en el acto sobre el oyente.

No resulta muy difícil la comparación entre orador e intérprete por un lado, y oyentes de un discurso hablado con los que escuchan un concierto.

La acción efectiva que corresponde a la intención del hablante o intérprete y que actúa sobre el oyente, puede estar ligada a dos condiciones.

I. El oyente tiene que encontrarse de hecho en una situación común con la del hablante-intérprete. A su vez, tiene que dominar, al menos empíricamente, las mismas formas lingüísticas que el hablante-intérprete. Es decir, algo así como que ambos hablan el mismo idioma. (Cuántas veces ocurre, que una crítica musical es incorrecta debido al desconocimiento del lenguaje de la música interpretada por parte del que ejerce la crítica, y cuántas veces es, así mismo, incorrecta una interpretación a causa de deficiencias en el conocimiento del lenguaje de la música por parte del propio intérprete).

II. Por el contrario, no es necesario que el oyente conozca ni empíricamente ni desde un punto de vista retórico-escolar, las formas retóricas empleadas por el hablante-intérprete en su discurso o concierto. Aquí, el oyente es estimulado apasionadamente por la «Anáfora» o por la «Interrogación», sin necesidad de tener un dominio empírico ni retórico-escolar de esas formas del lenguaje. Es decir, el dominio práctico y el conocimiento teórico de las formas retóricas se consideran como cosa del hablante-intérprete, no del oyente.

En un principio, el arte de la retórica no se proponía convencer mediante una demostración técnicamente rigurosa, sino que pretendía conmover, apoyándose en la irresistible atracción de las palabras cuando se emplean con habilidad.

Igual debe ser una interpretación musical. No se trata de convencer con reglas y técnicas rigurosas, sino conmover con la irresistible atracción del mensaje de la música.

Aristóteles resumió su concepto sobre la retórica en tres libros: el primero trata de los conocimientos y de las técnicas del orador; el segundo describe las pasiones y los sentimientos del oyente y el tercero se ocupa de la elaboración y de las propiedades del discurso.

Sirva lo que he expuesto hasta aquí como un mero apunte sobre los orígenes de la retórica, su significado y su vinculación con el lenguaje musical.

Creo que si el orador necesita de los recursos de la retórica para hacer llegar el mensaje de su discurso al oyente, con más razón el intérprete musical debe hacer uso de dichos recursos al expresarse en un lenguaje más abstracto que el lenguaje hablado, como es el lenguaje de la música.

En los comienzos de la Edad-Media y a partir de entonces, la música resurge de sus cenizas y aunque reflejándose en el ejemplo literario, va

adquiriendo una terminología y unos reconocimientos propios. Guido de Arezzo (1025-26) dice: «El ordenamiento del material literario en el discurso poético y el ordenamiento del material musical en la composición, son semejantes».

Surgen nuevamente músicos-poetas o poetas-músicos, como en el caso de Hucbaldo (siglo IX), compositor y autor de multitud de troppos y que fue considerado durante algún tiempo autor del manual «Música Enchiriadis» y «Scholia Enchiriadis», considerado hoy en día de autor anónimo. Este manual, uno de los primeros que se conocen sobre el arte de componer, puede, a su vez, ser considerado como uno de los primeros manuales sobre retórica musical.

Ya en el siglo XVIII J. J. Quantz (1697-1773) dice: «La expresión musical puede ser comparada a la de la oratoria. Tanto el orador como el músico, desean que sus obras sean vehículos de la misma expresión. Quieren apoderarse de los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma, y hacer pasar al oyente de una a otra pasión...». Veamos a continuación una aproximación a la práctica de la retórica, aplicada al discurso musical. Cabe distinguir, en mi opinión, dos estilos de lenguaje musical, poético y en prosa, al igual que en el lenguaje literario. El péptico, estructurado en un número fijo de compases al estilo de los versos y estrofas en poesía, y el discurso en prosa de desarrollo más libre.

En el primero, podemos enmarcar los movimientos de la suite de danzas y de la sonata de cámara, y en el segundo, los movimientos de la sonata da chiesa, un preludio, una fantasía, etc.

Correlativamente a estos dos estilos, podríamos diferenciar dos modelos de recursos retóricos en el lenguaje musical, ambos con la misma finalidad de embellecer el discurso de forma que persuada y conmueva al oyente.

Un modelo, muy característico de la música francesa del barroco, que denominaremos «retórico-escolar», y otro más característico del estilo italiano «empírico-práctico».

A continuación, dos ejemplos que podrían corroborar lo anteriormente expuesto:

J. Hotteterre (1680-1761). Su música se corresponde con el más genuino estilo francés. Sarabande «Le depart» —Douloureusement—. Retórico-escolar.

G. F. Händel (1685-1756). De estilo más universal e italianizante. Sonata en Sol menor Op. 1, n.º 2 —Andante— retórica-práctica.

Hotteterre, expresa un sentimiento concreto a través de una Sarabande, de melodía sencilla pero profusamente rodeada de adornos indispensables. El dolor de una despedida. Cualquiera puede entender esto y por tanto consideramos a esta música y su forma de expresión dentro de lo que hemos denominado como retórica-práctica o empírica. Por otro lado

y me gustaría resaltarlo, *el intérprete y no necesariamente el oyente, debe conocer a la perfección las reglas sobre la interpretación de la música francesa de este período*, es decir, como realizar los ornamentos, como acentuar una sarabande, la articulación adecuada para realizar la desigualdad requerida en este tipo de música, elementos todos ellos necesarios para poder comunicar con suficiente claridad y persuasión el carácter y espíritu de la misma (retórica-escolar).

Durante el transcurso de la sarabande, Hotteterre no razona su dolor, simplemente expresa la pasión con mayor o menor intensidad, a través de imágenes comparables con las que refleja un poeta. El recurso retórico, empleado por Hotteterre, se basa fundamentalmente en los ornamentos que realzan y embellecen la melodía, en consonancia con el sentimiento que quiere transmitirnos. Sólo varía la intensidad del dolor.

En el caso de Händel, se trata de una auténtica retórica empírica. Naturalmente que el intérprete debe saber y conocer las reglas para abordar la interpretación de esta música, pero se trata en esta ocasión de un lenguaje más común y universal dentro de la cultura occidental.

Händel nos va relatando una pequeña historia y en su discurrir nos va sumergiendo en diferentes estados de ánimo.

Córax de Siracusa, del que ya he hablado con anterioridad, dividió el discurso en varias partes: «Proemio» destinado a captar la atención, «Narración» presentación de los hechos con claridad y concisión, «Argumentación» presentación de las pruebas, «Digresión» que ilustra el caso situándolo en un plano general y «Peroración» o «Epílogo» a modo de resumen procurando provocar la emoción del oyente. Advierto que he acomodado, en cierta medida, esta división del discurso de Córax de Siracusa ya que el lo hizo para el fin concreto de la defensa de los ciudadanos ante los miembros de los tribunales que impartían la justicia. Aún así, pienso nos puede servir de guía para comprender el carácter discursivo y retórico del lenguaje musical.

He tomado como ejemplo la Sonata en Sol menor Op. 1, n.º 2 —Andante— de G. F. Händel. He dividido el discurso al modo como lo hacía Córax de Siracusa:

«Proemio». Compases 1 a 4. Gradatio o sucesión de expresiones que acentúan por grados el mismo significado.

«Narración». Compases 5 a 15. Relato de la historia o argumento central de la misma. Está constituida por un motivo que se repite a lo largo de todo el discurso y durante el cual podemos describir algunas figuras retóricas: anáfora o repetición de un pequeño motivo o «palabra» bien seguidamente, bien en varias ocasiones o frases que se suceden. Gradatio o gradación, figura consistente en una sucesión de expresiones que van acentuando por grados el mismo significado. Se suceden varias gradaciones entre los compases 5 y 22. Emphasis o énfasis, ma-

nera de decir una cosa con la que el que habla, atribuye o muestra que atribuye importancia, autoridad o sabiduría a lo que dice, Compases 9 al 15, finalizando con una suspensión.

«Argumentación». Compases 16 al 21. Toda la Argumentación es como una gran Dubitatio, modulaciones y gradaciones fluctuantes que finalizan en una Suspensión.

«Digresión». Compases 22 al 25. Ilustración de la historia situándola en un plano más general. Exclamación, compás 23. Suspensión ,parada súbita y suave, compás 24. Finaliza la Digresión, con una parada, más o menos brusca, que puede corresponder a una Aposiopesi, figura retórica que consiste en sustituir con puntos suspensivos un final que es penoso.

«Peroración» o «Epílogo». Compases 26 al 30. Se produce con una Gradación en Anabasis y una Corrección o rechazo de una expresión inadecuada por otra más propia, compás 27. Sigue una Suspensión en el compás 28 y finaliza la primera parte de este andante que conforma la estructura de un auténtico discurso.

La retórica musical no ha sido tan estudiada como la retórica literaria. Creo que no es ciencia-ficción, pretender formalizar de alguna manera los elementos de retórica musical. No es mi intención hacerlo en este artículo, pero sí quiero, al menos, llamar la atención sobre este tema a los practicantes de la música, pues considero que es un aspecto muy enriquecedor que en más de una ocasión nos puede proporcionar la pauta a seguir, para que el discurso musical sea expresado con su verdadero sentido y objetivo.

## SARABANDE «LE DEPART»

Jacques HOTTETERRE

*Douloureusement*

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked *Douloureusement*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include accents (*+*), breath marks (*v*), and slurs. The score includes first and second endings, with the second ending marked *petite reprise*. Measure numbers 9, 16, 23, and 30 are indicated at the start of their respective systems.

**System 1 (Measures 1-8):** Treble staff starts with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note F#3, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 2, 4, 6, 7, 6, #, 7, 5, #, b, 9, 8, 7, 5, 5.

**System 2 (Measures 9-15):** Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass staff has quarter notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: #6, 4, #, #, #, #, 6, 5, #, #, 6, 7, 5.

**System 3 (Measures 16-22):** Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass staff has quarter notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 6, 5, 4, #, #, 5, #, #, #, 7, #, #, 2, 6, #6, 6, 5, #, 6, 5.

**System 4 (Measures 23-29):** Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass staff has quarter notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 4, #, 5, 4, #, 6, 7, 6, b7, 7, #, 7, 4, #, (7), #, 2, 6, #6.

**System 5 (Measures 30-36):** Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass staff has quarter notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 6, 5, #, 6, 5, 4, #, 5, 4, #, 6, 7, 6, b7, 7, #, 7, 4, #.

II

G. Fr. HÄNDEL

Andante

6

11

16


20

25

(tr)

(tr)



1) RW: 



# ESTUDIOS DE CHOPIN ANÁLISIS Y SISTEMAS DE TRABAJO

Emilio MOLINA

## INTRODUCCIÓN

EL conjunto de los estudios de Chopin, Op. 10 (12 estudios) y Op. 25 (12 estudios) forma una obra paradigmática de la pedagogía pianística. Su utilización en los programas de estudio está extendida en todo el mundo y no existe pianista actual que no haya trabajado algunos de ellos durante su período de formación e incluso los siga trabajando después de terminados sus estudios profesionales. El título «Estudios», aunque tiene connotaciones didácticas no es en modo alguno despectivo para el contenido musical, siendo la mejor prueba de ello el hecho de que se utilicen en algunas ocasiones como obras de concierto.

La importancia formativa de estas pequeñas obras de arte me ha animado a proponerlas como modelo para establecer un sistema de trabajo que con pequeñas variantes también podrá ser aplicado a cualquier otro estudio y, por supuesto, para otro tipo de obras.

El sistema que propongo está íntimamente ligado a la Metodología derivada de la Improvisación y afecta tanto al análisis técnico y mecánico como al análisis formal, armónico, rítmico y melódico, los problemas de fraseo, las sugerencias de ejercicios, etc. Tratamos de aunar esfuerzos de modo que la técnica cumpla su misión de facilitar la interpretación y por otra parte, la música, la comprensión, el análisis y la expresión, guíen desde el principio el trabajo mecánico y aceleren la puesta a punto de la máquina anatómica. El equilibrio de estos dos fundamentos, música y técnica, proporciona al intérprete las herramientas que necesita para la asimilación e interpretación de la obra.

Para la exposición concreta y pormenorizada de la Metodología utilizaremos como modelo el estudio de Chopin, el Op. 10, n.º 1; éste tiene un gran parecido con el Op. 25 n.º 12 y ambos podrían ser complementarios de un mismo trabajo técnico.

El sistema de trabajo incluye los siguientes puntos generales:

- 1) Análisis musical
- 2) Análisis técnico-mecánico
- 3) Análisis estilístico

De acuerdo con el análisis irán surgiendo los ejercicios necesarios para solventar los problemas tanto técnicos como musicales planteados.

## CHOPIN. ESTUDIOS OP. 10 N.º 1

### 1. ANÁLISIS MUSICAL

Todo el análisis tiene como soporte sustancial la previa realización de **tres síntesis** sucesivas a partir de la escritura original del estudio hasta llegar a la pura desnudez armónica, melódica y rítmica. Estas síntesis son de una capital importancia en orden a conseguir una visión musical profunda del estudio. Por limitaciones de espacio sólo incluimos un fragmento de las tres síntesis que consideramos suficientemente ilustrativo del sistema empleado en cada una de ellas.

*1.ª síntesis:* (ver ej. 1) globalización y agrupamiento en visión armónica de todas las notas del estudio. El análisis de los motivos y células melódicas influyen en la presentación de los acordes. Para este estudio el autor utiliza una célula melódica anacrúsica de cuatro notas que arpeggian ascendentemente un acorde en posición abierta; en esta 1.ª síntesis esta célula se recoge como un acorde de cuatro notas. La célula se repite cuatro veces en el mismo compás cambiando de octava en cada repetición, lo que refleja la síntesis con acordes en diferentes tesituras. El acento de la célula lo recibe la última nota de cada cuatro, lo que produce una sencilla línea melódica que recuerda el preludio 1 del libro I del «Clave bien temperado» de Bach.

Aconsejamos que se intente una lectura del estudio agrupando todas las semicorcheas de cada compás en acordes de negras, aplicando la visión de esta 1.ª síntesis. Este es un ejercicio de lectura armónica de gran interés.

*2.ª síntesis:* (ver ej. 1) Visión armónica simplificada. Este estudio se deja reducir cada compás a un acorde eliminando los saltos de octava. Otros estudios con más saturación armónica exigen la «limpieza» de armonías de paso o de apoyatura. Para nuestra 2.ª síntesis hemos colocado los acordes en una tesitura intermedia para su mejor observación; esta tesitura se obtiene tomando el segundo tiempo de los compases impares y el tercero de los compases pares, con algunas excepciones. Se mantiene la visión melódica global ya que la nota más aguda de la célula siempre permanece como nota melódica.

*3.ª síntesis:* (ver ej. 1) Reducción armónica a los elementos mínimos que generan cada frase o gran articulación de fraseo. Los 8 primeros compases

del estudio se resumen en un acorde de tónica para los 4 primeros y uno de dominante para los 4 siguientes. El IV grado del compás 3 es un acorde de relleno y el H grado del c. 4 es una dominante secundaria (de paso) para conducir el discurso musical hacia la dominante del c. 5. Los cc. 6-8 son una expansión de esta dominante. Los siguientes 8 compases (cc. 9-16) son parecidos a los ocho primeros pero acabando en cadencia perfecta.

ej. 1

The image displays two systems of musical notation for a piano study. Each system consists of three staves: a 3rd system (3ª) for the piano, a 2nd system (2ª) for the piano, and a 1st system (1ª) for the piano. The first system is labeled '1' and the second '5'. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes a 3ª system (3ª) for the piano, a 2ª system (2ª) for the piano, and a 1ª system (1ª) for the piano. The first system shows the first measure with a tonic chord in the piano and a melodic line in the piano. The second system shows the fifth measure with a dominant chord in the piano and a melodic line in the piano. The score includes a 3ª system (3ª) for the piano, a 2ª system (2ª) for the piano, and a 1ª system (1ª) for the piano. The first system shows the first measure with a tonic chord in the piano and a melodic line in the piano. The second system shows the fifth measure with a dominant chord in the piano and a melodic line in the piano.

4.<sup>a</sup> *síntesis*: (no escrita) Máxima reducción armónica reflejada en los tres momentos más importantes de la obra: el principio, el punto culminante y el final. En el caso de este estudio el principio es el c. 1 (no siempre puede decirse lo mismo), el punto culminante se sitúa entre los cc. 46-48 justo antes de la vuelta al tema principal; este es el punto de más tensión de toda la obra y su situación es la admitida como tradicional. El punto final aparece en el c. 69 a partir del cual hay una amplia Coda de 11 compases.

### *Análisis formal*

El modelo formal más utilizado en los estudios es el ternario **A-B-A** con la frecuente añadidura de una Coda final más o menos amplia. Este es el caso del estudio Op. 10 n.º 1, en Do Mayor:

#### **A cc. 1-16**

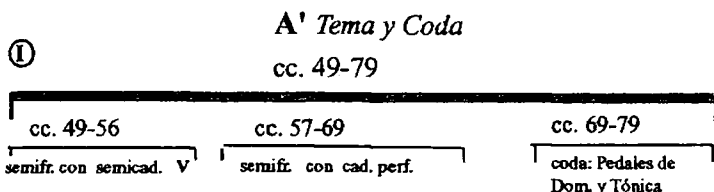
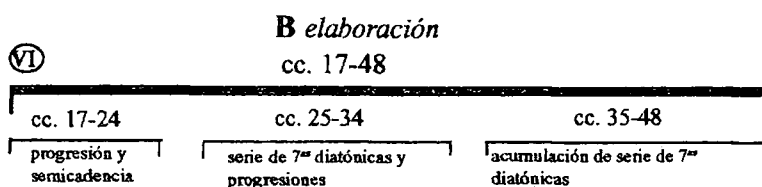
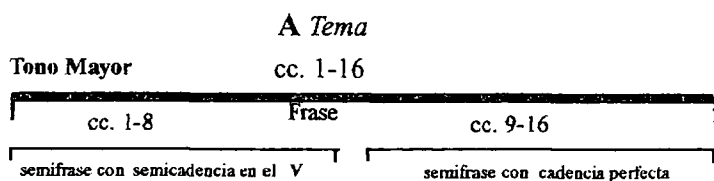
Se compone de una sola frase dividida en dos semifrases de 8 compases, la primera semicadencial y la segunda con cadencia perfecta.

#### **B cc. 17-48**

Situada tonalmente en la región del VI grado (relativo menor), contiene una débil movilidad modulante sin apartarse apenas de su centro tonal.

Su articulación interna es bastante clara y se produce con estos números de compases 8+10+14 que avanzan en sentido creciente. Estas articulaciones no indican en este caso separación alguna, el final de una empuja hacia el principio de la siguiente y no se producen separaciones entre ellas.

Al final de esta sección se encuentra el punto culminante de la pieza (cc. 46-48). Su presencia en este lugar es típica de la forma ternaria. En mi opinión el módulo de discurso musical más característico de la música tonal (también susceptible de ser analizado en otras músicas) es el de la frase de cuatro compases con la estructura **I - IV - V - I** en la que el momento de mayor tensión se produce en la dominante del tercer compás y sobre todo en su primera mitad, si soporta un acorde de 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> cadencial. De ello deducimos que la tensión máxima se alcanza entre los 2/3 y los 4/4 de la estructura. Ampliando este módulo a su mayor dimensión posible (el conjunto de la composición) nos encontramos con la deducción lógica de situar el climax de una obra de construcción ternaria justo antes de la vuelta al tema principal (A'); un pedal de Dominante suele ser la armonía adecuada para este momento crucial.



**A' cc. 49-79**

La primera semifrase (cc. 49-56) es una reproducción exacta (con la excepción de la 8.<sup>a</sup> baja del primer *do* de la m. izda.) de **A**, pero la segunda semifrase se elabora con más amplitud siguiendo esta articulación 6+4+3 de fraseo, cuyo último compás es a su vez el primero de la Coda (cc. 69-79) formada por un Pedal de tónica, un Pedal de Dominante y la Tónica final.

*Análisis armónico, rítmico y melódico*

En este punto reflejaremos el análisis concreto de cada uno de los acordes que conforman el estudio:

(M)						7	
	7		7		7	7	#5
	5		+	II <sup>o</sup>	+	+	
I / I / IV / (II) / V / II / V / V----							
		5					
	6	+6	(4)	3	(9)	8	
I / I / IV / (II) / V / V / I / I .....etc.							

El signo / indica línea divisoria.

Este fragmento del análisis armónico será suficiente para comprender su intencionalidad. Es innecesario explicar que cualquier sistema de cifrado puede sernos útil en nuestro análisis armónico siempre que pueda subsistir sin pentagrama y sin notas y refleje la funcionalidad de los acordes.

En los 16 compases analizados, primera sección del estudio que tiene como objetivo presentar el Tema, observamos una clara división en dos semifrases de 8 compases cada una; la primera de ellas acabada en una semicadencia sobre el V grado y la segunda en una cadencia perfecta que incluye un retardo de la 3.<sup>a</sup> por la 4.<sup>a</sup> en la dominante (cc. 13-14) y un retardo de la 8.<sup>a</sup> por la 9.<sup>a</sup> en la tónica (cc. 15-16)

La armonía colabora con la interpretación aportando los puntos de referencia, los finales y principios de frases, semifrases y las articulaciones de discurso en general. Sin un análisis concienzudo con claros conceptos armónicos el discurso sólo se guiaría por el gusto, la intuición o el azar, datos que no son siempre lo suficientemente fiables, lógicamente. La armonía define, pues, el fraseo y en este estudio con mayor razón ya que el movimiento rítmico es siempre idéntico y no

aporta datos, al contrario los anula, sobre la interpretación del discurso musical.

El autor maneja un sólo acorde/compás en la mayor parte del estudio, dos acordes/compás en los momentos de intensificar la tensión (cc. 42-44) y en pocos momentos, siempre los más estables y de reposo, un acorde/dos compases (ej. los dos primeros y los dos últimos compases).

Desde el punto de vista rítmico, Chopin ha elegido para este estudio un movimiento continuo de semicorcheas en la mano derecha frente a una mano izda. profunda y espaciada, con notas de gran duración. Por tanto podemos hablar de un sólo patrón rítmico que resumiremos en los dos primeros compases:

ej. 2



Estos dos compases, que son un fiel reflejo del resto, responden a esta descripción:

- una célula anacrúsica de cuatro semicorcheas arpegiando ascendentemente un sólo acorde y repetida en cuatro octavas sucesivas empezando en la zona central del piano, genera la mano dcha. del primer compás (el silencio de semicorchea de este compás es el distintivo de todos los compases impares del estudio)

- la misma célula, pero retrogradada y no anacrúsica, repetida en cuatro octavas sucesivas, empezando en la misma tesitura aguda en que terminaba el primer compás, completa el segundo,

- una octava densa y profunda ocupa los dos compases en la m. izda.

- la primera semicorchea de cada cuatro nos ofrece una sencillísima melodía que surge y es un producto de la propia estructura armónica. El acento que sobre esta nota aparece, se encarga de señalar esta característica melódica y por lógica y continuidad deberá aplicarse a todo el estudio.

- la m. dcha. dibuja una gran ola que se transmite tanto en la propia gráfica de la partitura y como en la percepción sonora.

- un único acorde sirve de soporte armónico; no existe ni una sola nota que no pertenezca a la armonía base.

En este primer estudio de Chopín, en paralelo con lo que ocurre en el Preludio n.º 1 del Libro I del Clave bien temperado de J. S. Bach, la estructura armónica es el componente sustancial y responsable del discurso musical. La melodía es un derivado, un subproducto de aquella y el diseño rítmico permanece inalterable de principio a fin. Toda la estructura formal, el fraseo, las articulaciones, la direccionalidad, el punto culminante, ...todo tiene su explicación en la armonía.

Son escasas y muy aisladas las variantes que el autor introduce a la descripción mencionada del patrón rítmico; algunas de éstas son: intensificar un poco más la velocidad armónica, suprimir la octava en la m. izda., cambiar la dirección de alguno de los arpegios y suprimir el silencio de semicorchea de los compases impares. La mayor parte de estas variantes se observan en los compases centrales (cc. 42-44) inmediatamente antes del punto culminante.

Hay que destacar en el plano anecdótico que algunas de las supresiones de octava de la m. izda. no son explicables (c. 33, 67 y 69) y seguramente habrá diferencias entre las ediciones; en mi opinión no se faltaría al pensamiento del autor tocando la octava; en los cc. 37, 39 y 41 esta supresión está justificada por el cruce que se produciría con la m. dcha.

En los arpegios de la m. dcha. se observa un forzado cambio de dirección en el c. 25 que le obliga a ciertos cambios en el siguiente compás; un caso similar se produce en cc. 69-70 (ambos casos son para evitar la llegada a un *sol* sobreagudo).

Por la izquierda del teclado, hacia los graves, hay que observar el comportamiento del c. 45 en donde se evita escribir, tal como se desprendería de la progresión de los compases anteriores, el *si* 8.<sup>a</sup> baja. La única explicación para estos dos casos es la limitación del propio teclado que utilizaba el autor, ofreciéndonos así un dato muy fiable sobre las dimensiones, tanto por lo agudo como por lo grave, del piano de Chopin

## 2. ANÁLISIS TÉCNICO-MECÁNICO

*Objetivos técnicos:* Agilidad, velocidad e igualdad en la m. dcha. recorriendo el piano con arpegios que obligan a trabajar la extensión de la mano. La igualdad debe entenderse tanto a nivel de sonido como de regularidad de la pulsación.

Las características de la célula (ver ej. 2) desarrollada por el compositor son éstas:

- arpeggio ascendente de cuatro notas de un mismo acorde
- extensión entre 9.<sup>a</sup> y 11.<sup>a</sup> (excepcionalmente una 12.<sup>a</sup> (c. 69))
- digitación 1-2-3-5 ó 1-2-4-5, según compases,



— acento en la última semicorchea ascendiendo y en la primera semicorchea descendiendo (siempre coincide con el 5.º dedo).

Problemas técnicos a resolver:

— extensión de la mano  
— reforzamiento del dedo 5  
— pequeña rotación de la muñeca para encontrar en cada momento de la célula arpegiada el mejor modo de conducir el peso del brazo al dedo correspondiente.

— desplazamiento lateral del brazo siguiendo la repetición de la célula en distintas octavas ascendente y descendente, combinando el desplazamiento con la rotación de la muñeca.

— posición de equilibrio del cuerpo ante el continuo desplazamiento de brazo y antebrazo.

Antes de iniciar los ejercicios aconsejables para resolver los problemas citados anteriormente es inexcusable situarse en las tonalidades que trabaja el autor, en este caso **Do Mayor y La menor**. La estructura **I-IV-V-I** puede servirnos de modelo para estos ejercicios de acordes:

ej. 3



Los ejercicios que siguen, propuestos en la edición de A. Cortot, tienen como objetivo el trabajo de las extensiones

ej. 4

Las extensiones, el reforzamiento del 5º dedo y la rotación de la muñeca pueden trabajarse simultáneamente con estos ejercicios:

ej. 5

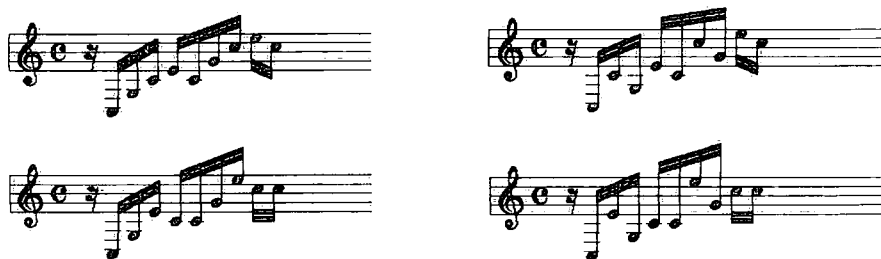


seguir de acuerdo con la síntesis n.º 2 tal como aparece en el ej. 1.

Los ejercicios anteriores provocan cansancio y sólo es aconsejable en pequeñas dosis. Su realización debe ser a baja velocidad y sintiendo el peso del brazo sobre cada uno de los dedos, sin tratar de mantener forzada la extensión de la mano, sino, muy al contrario, recogéndola a la vez que se oscila la muñeca.

El mismo ejercicio anterior, pero esta vez cambiando de octava, tal como lo realiza Chopin en su estudio sería:

ej. 6



Es de interés resaltar que la repetición de la célula a diferentes alturas tiene como característica técnica la realización arpeggios sin paso de pulgar. La ingente cantidad de estudios de todos los autores con obras de carácter pedagógico han tratado el problema de los arpeggios con dos visiones bien claras y diferenciadas: arpeggios con paso del pulgar y

arpeggios sin paso del pulgar. (ver a modo de ejemplo Czerny Op. 740 estudios n.º 2, 6 y 14). En el caso de la obra que nos ocupa, el arpeggio sin paso del pulgar es una consecuencia directa de la extensión de la célula básica utilizada.

No hay que pretender forzar la extensión de la mano queriendo llegar desde la nota del dedo 1.º a la del dedo 5.º; es más lógico y cómodo pensar cada dedo en su relación con el que le sigue y con ayuda de la pequeña rotación de la muñeca ir recogiendo la mano según se va llegando a la cuarta nota de la célula para acercar los dedos extremos de la mano.

La asociación de varias células consecutivas, subiendo o bajando octavas, provoca un continuo «extender y vaciar» la mano que puede desencadenar problemas musculares importantes. Es importante aprovechar los momentos de vaciado para relajar y por lo tanto un buen tratamiento consistirá en pensar la célula, no como lo indica el análisis musical con los dedos 1-2-4-5, sino más bien enlazando las tres últimas notas de la célula con la primera de la siguiente y concentrando la atención en los dedos 2-4-5-1:

ej. 7



posición de tensión



posición de relajación

ej. 8



Es importante destacar que en cada una de las repeticiones de la célula el dedo 1.º (en la subida) repite la misma nota que antes ha tocado el 3.º o el 4.º, según de qué compases se trate. Este hecho nos propone un posible ejercicio para trabajar precisamente esta sustitución:

ej. 9



Con los mismos ejercicios del ej. 6 se trabajan los posibles problemas de desequilibrio del cuerpo a causa del desplazamiento excesivo del brazo.

Si dejamos en manos exclusivamente del brazo el alcanzar las tesituras más altas del teclado provocaremos una falta de fuerza en donde más lo necesitamos, ya que al tratarse de la región aguda donde el piano tiene menos sonoridad y al estar muy desplazado el brazo hacia la derecha seguramente nos faltará el empuje y el peso necesario en la interpretación. Por otra parte si desviamos el cuerpo demasiado a la derecha acompañando al brazo corremos el riesgo evidente de desequilibrarnos y perder el control de la oscilación.

Por tanto, es primordial encontrar, con relajación, el punto ideal de colocación del cuerpo en relación al desplazamiento de la muñeca. Cada intérprete buscará cuidadosamente su mejor punto de equilibrio teniendo en cuenta que no debemos utilizar la mano derecha para «agarrarnos» al piano ya que le restaríamos velocidad e igualdad.

Por otra parte, la igualdad de sonido en arpeggios con una tesitura tan amplia plantea problemas derivados de las propias características del teclado, que tiende a tener menos densidad sonora a medida que se avanza hacia los agudos a causa de la audición escasa de los armónicos más elevados. El modo de contrarrestar por medios mecánicos esta deficiencia es el de simular un crescendo entre cada dos compases, situando la mayor intensidad justo en la cresta de la ola.

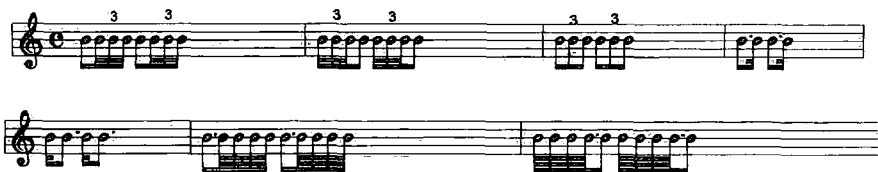
La igualdad de velocidad plantea varios problemas:

- igualdad en las subidas y en las bajadas
- igualdad en los cambios de dirección
- igualdad en la extensión y retracción de la mano.

La posible solución de estos problemas se encuentra en estos ejercicios:

- trabajar por separado los arpeggios ascendentes (compases impares) y los descendentes (compases pares)
- trabajar los dos últimos tiempos de cada compás junto a los dos primeros del compás siguiente
- trabajar con estos ritmos que suponen diferentes tipos de acentuaciones

ej. 10



Cada uno de estos ritmos supone un tratamiento técnico diferenciado. En cada uno de ellos hay un punto de reposo (la nota de más duración) que ha de ser utilizado para preparar y dirigir la atención hacia el dedo con el que se inicia de nuevo el movimiento, produciendo diferentes giros de la muñeca.

No es posible por medios escritos afrontar la solución de todos los problemas técnicos particulares de cada intérprete. Sólo el profesor es capaz de recibir, mediante el contacto directo con el alumno, este tipo de problemas y de encauzarlos convenientemente. Cualquier pretensión generalizante está abocada al fracaso ya que la labor personal del profesor es siempre insustituible.

Además, los ejercicios escritos no son en sí mismos los que solucionan problemas; al contrario, si son mal entendidos y realizados, pueden provocarlos. El consejo por excelencia es la relajación y el control del profesor sobre la marcha del trabajo.

### 3. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Esta parte del análisis se dedica a presentar los elementos más característicos utilizados por Chopin en este estudio, tanto desde el punto de vista armónico como rítmico o melódico, si los hubiera y no hubiesen sido tratados en los análisis anteriores.

**armonía:** desde el punto de vista armónico cabe destacar como situaciones interesantes y representativas del estilo del autor:

— la célula **II.º-V sobre pedal de dominante** (cc. 7-8) que además acaba con un acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante con la quinta aumentada y que sirve de enlace con la tónica del siguiente compás,

— la célula **II.º-V** tratada en progresión por 4.<sup>a</sup> ascendente (cc. 30-33)

— la serie de 7.<sup>a</sup> diatónicas, con mucha mezcla de dominantes secundarias (cc.25-48)

— la enharmonización de un acorde 7.<sup>a</sup> de dominante por otro de sexta aumentada (cc. 33-34)

— el cambio de región tonal, desde el VI al I mediante una dominante de paso (cc.47-49)

— el uso de la séptima de sensible (cc. 4 y 12)

— el uso de la sexta aumentada francesa (cc. 22-23)

— el uso frecuente de la 7.<sup>a</sup> disminuida sobre pedales de tónica y dominante (cc. 69-75)

Cada una de estas situaciones armónicas, en cierto modo emblemáticas del estilo chopiniano en este estudio, debe ser trabajada en todas las tonalidades y con patrones rítmicos diferentes. Pondremos un sólo ejemplo de ello para que sirva de referencia, pero habría que ampliarlo igualmente al resto de las propuestas.

Ejercicio de trabajo para la célula II.º-V tratada en progresión por 4.<sup>a</sup> ascendente con las inversiones con que aparece en los cc. 30-33:

ej. 11

The image shows two systems of musical notation, labeled 'a)' and 'b)'. System 'a)' consists of two staves (treble and bass clef) showing a sequence of chords in a 4th-degree ascending progression. System 'b)' shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, illustrating the rhythmic pattern and inversion of the chords from system 'a)'.

En a) hemos escrito el esqueleto armónico empezando en la tonalidad de Do Mayor y continuando por 4.<sup>as</sup> ascendentes o 5.<sup>as</sup> descendentes. A partir de este esqueleto las manos pueden empezar a moverse siguiendo distintos patrones rítmicos entre los cuales debemos incluir el que Chopin escribe en su obra.

**rítmico:** el único patrón rítmico utilizado ha sido ampliamente analizado. Una sutil variante del mismo (cc. 42-44) coincide con el espesamiento del movimiento armónico (dos acordes/compás) lo que le impulsa a recorrer sólo dos octavas tanto para los arpeggios ascendentes como para los descendentes; además en este mismo pasaje hace desaparecer el silencio de semicorchea característico.

La presencia del silencio de semicorchea como primera figura de los compases impares en la m. dcha. convierte al bajo en una voz en cierto modo cantábil y acrecienta su valoración sumando el carácter de soporte armónico, decisivo en este estudio, al melódico.

**melodía:** de factura extremadamente sencilla, tiene concomitancias, como puede apreciarse en la 2.<sup>a</sup> síntesis, con un coral. El movimiento es prácticamente lineal, diatónico en A y A' y con algún giro cromático

descendente en **B**. El autor resta interés a la línea melódica y centra su discurso musical casi exclusivamente en la estructura armónica, verdadero almacén y valor intrínseco de la obra.

Estudio de una gran fuerza y valentía, de carácter triunfal y optimista, necesitado de un alto virtuosismo técnico para su interpretación, de líneas claras y potentes, movimiento perpétuo, oleaje impetuoso, preludio de una gran obra.





## EL DECÁLOGO ESTÉTICO DE MANUEL DE FALLA

José SIERRA PÉREZ

*A los alumnos de Composición del  
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*

MANUEL de Falla, además de buen músico fue un buen escritor. Sus escritos nos muestran a un músico con una opinión fundamentada, siempre basada en el estudio y observación personal. El estilo es, por ello, preciso, personal y lleno de honradez. En ocasiones se detecta una cierta ironía y humor. Detrás de cada opinión o aseveración está el músico comprometido en cuerpo y alma. Falla ha estudiado la música y su historia para aprender, no por erudición. Nunca hay citas ni aparato crítico en sus escritos. Lo que escribe, lo escribe desde su propia reflexión, desde sus convencimientos, desde las preguntas directas que le hace a la historia y a sus contemporáneos.

Falla, que tanto ahondó en el oficio, buscando en lo más profundo de la música del pueblo, interesándose más por el espíritu que por la letra, preguntándoles a los más destacados del momento allí donde estuvieran (Pedrell, Debussy, Dukas, Stravinsky, Ravel...), yéndose a las músicas del pasado con su apreciado Tomás Luis de Victoria y otros o criticando a Wagner, llegó a captar y adueñarse de muchos aspectos técnicos que le fueron de gran utilidad para su composición pero, sobre todo, captó la estética de cada momento de una manera extraordinaria.

Como todo creador, Falla buscó siempre. Lo que encontró nos lo dejó en su música, pero también nos lo dejó dicho en su obra literaria, escasa como aquella, pero asimismo densa y valiosa. Tenemos la suerte de tener a un músico que reflexiona y escribe sobre música. Esto es un bien muy escaso. Que escriba de música quien escribe música lleva consigo muchas recompensas para el lector, que se encuentra inevitablemente con las preocupaciones fundamentales del músico ante la creación, la historia, la técnica, la estética, la función de la música... Y si el escritor es honrado —como lo es Falla a carta cabal— se pueden ver con toda claridad sus preocupaciones, preferencias o rechazos.

En el **Prólogo** (pp. 7-10) que hizo para la **Enciclopedia Abreviada de Música** de su amigo Joaquín Turina en abril de 1917, a los 41 años de edad, ya de vuelta de París, en una madurez temprana, Falla dejó plasmado su pensamiento musical en lo que yo entiendo es un **Decálogo** estético del que no se separó en absoluto en su pensamiento posterior. Es más, resulta fácil espigar en sus escritos estos mismos pensamientos expresados con casi idénticas palabras. El hecho de que se le invite a Falla a prologar libros —hizo otro prólogo para el libro de Jean-Aubry, **La musique française d'aujourd'hui**, en 1916— indica el respeto que merecían sus opiniones.

Falla se plantea las cosas muy en serio y aprovecha el **Prólogo** hecho a la obra de Turina para dejarnos su pensamiento sobre el Arte, la música nueva y del pasado, la función de la música y la creación, sobre todo. Y esto lo hace en diez puntos perfectamente separados. Por eso llamo **Decálogo** a este conjunto de pensamientos, con independencia de que él fuera o no consciente del número.

Dice Falla en el **Prólogo** que la obra de Turina «constituye algo raro y extraordinario en la vida musical de nuestro país, donde, si se exceptúan los escritos del maestro Felipe Pedrell, apenas se encuentra nada que, en este sentido, tenga parecida importancia». Los Tratados de Eslava, dice Falla, quedan ya algo lejanos, y comenta con mucha gracia que entre la gente del oficio en España no se habla de Composición porque Eslava sólo escribió los tratados de *Harmonía*, *Contrapunto* e *Instrumentación*. La **Enciclopedia** de Turina «después de muchos años, viene a subsanar esta falta y a llenar este hueco».

Así es que el asunto es importante y Falla se pregunta: «... ¿de qué manera utilizarán este libro aquellos que aspiran a obtener fruto de las enseñanzas que encierra?»

Digo esto porque la luz suele cegar a muchos de los que habiendo vivido en la obscuridad por largo tiempo, gozan por vez primera de sus beneficios».

Y acto seguido expone sus ideas en diez puntos de reflexión, que yo enumero en forma de **Decálogo**, extraigo del resto del texto y expongo en el mismo orden, tal como están, sin añadir otros comentarios. En próximo estudio les glosaré con otros escritos del propio Falla.

Con esta breve nota sólo quiero ahora llamar la atención y poner de relieve este importantísimo **Prólogo** que, a mi modo de ver, compendia de forma extraordinaria el pensamiento de Falla. Tampoco puede pasar desapercibido el honrado talante del maestro, que no duda en manifestar su punto de vista, distinto al de Turina, y en su propio libro, sobre la música nueva.

1. «Creyendo, como firmemente creo, que el **fin del Arte** [siempre subrayo yo] no puede ni debe ser otro que el de **producir la emoción en todos sus aspectos**, sufro el temor, fundado en la experiencia, de que alguien, usando del *medio* como *fin*, convierta el Arte en artificio y crea cumplir con su misión de artista realizando por medio de los sonidos algo así como un problema de ajedrez, un jeroglífico u otro inocente e inútil pasatiempo».

. . . .

2. «Es cierto que algunos no pueden aspirar a más, y aun será mucho que consigan esto; pero no es a ellos a quienes me dirijo. Hablo a los que en más o menos alto grado, sientan latir en su espíritu la fuerza creadora. **Vuelvan éstos la vista al pasado, pero sin retroceder del terreno que otros han conquistado; vean el progreso admirable de este arte desde que como tal comenzó a existir**; admiren con fervoroso y profundo agradecimiento a aquellos artistas que, no contentándose con seguir el camino hollado por los que les han precedido, han abierto otros nuevos, y formen, al fin, la resolución de que la semilla, más o menos rica que el Creador puso en su alma dé un fruto nuevo, en tierra viva y fresca, a pleno sol y en ancho y libre campo».

. . . .

3. «Creo, modestamente, que **el estudio de las formas clásicas de nuestro arte solo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca ( a menos de perseguir una idea especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas**».

. . . .

4. «**Permítaseme confesar lealmente que en la obra de que tengo el placer de ocuparme se juzgan las tendencias y aun los frutos de la nueva música desde cierto punto de vista que no siempre es el mío**».

. . . .

5. «Creo que el Arte debe servirnos actualmente para hacer música tan *natural*, que en cierto modo **parezca una improvisación**; pero de tal manera equilibrada y lógica, que acuse en su conjunto y en sus deta-

lles una perfección aun mayor que la que admiramos en las obras del período clásico hasta ahora mostradas como modelos infalibles».

. . .

6. «Creerá alguien que cuanto acabo de decir significa un desdén más o menos oculto por las obras del pasado? ¡Pobre de mí si así fuese! Y aún diré más: ¡Pobres de los que, alucinados por la flamante belleza del arte nuevo, rechazan el antiguo! Estos se privan voluntariamente de goces exquisitos —tal vez más intelectuales que emotivos—; pero tan grandes, que aumentan el placer producido por el arte actual, al descubrir en éste las consecuencias más o menos directas de aquél. Lo que he pretendido decir es que nuestro oficio se ha de ejercer sin preocupaciones absurdas, con alegría, con libertad...».

. . .

7. «La inteligencia no debe ser más que un auxiliar del instinto. Debe servir aquélla para encauzar éste, para darle forma, para domarlo; pero nunca para destruirlo, pese a cuantos dogmas llenen los libros escolásticos».

. . .

8. «Error funesto es decir que hay que *comprender* la Música para gozar de ella. La Música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se *comprenda*, sino para que se *sienta*».

. . .

9. «En suma: creo que el Arte se aprende, pero no se enseña. Cuantos pretenden dogmatizar en Arte, no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al Arte mismo que con oculto orgullo simulan *proteger*. Siga, pues, cada cual su gusto y sus tendencias; de ese modo, divierta o no a los otros, conseguirá, por lo menos, divertirse a sí mismo... que no es poco.

Además de que quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir a los demás».

. . .

10. «Y para terminar: creo y repito que cuanto hay de emoción en Arte se ha producido de modo inconsciente por el artista; pero éste no habría podido exteriorizarla, darle forma, sin tener una preparación consciente y absolutamente completa en su oficio».

# LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL EN ESPAÑA HASTA FINALES DEL SIGLO XVIII

Emilio REY GARCÍA

## INTRODUCCIÓN

DÍCESE con harta repetición que la historia de la recopilación de la música popular y tradicional española es larga; que aunque en sentido estricto comienza en el siglo XIX como actividad singular de un movimiento romántico no definido con claros perfiles en nuestra nación, de manera indirecta se produce mucho antes. Varios musicólogos, cuyos trabajos citaré a lo largo de este artículo, afirman que desde la Edad Media la música popular española ha sido fuente de inspiración de la música culta, convirtiéndose de esta manera los compositores eruditos en folkloristas sin pretenderlo al haber dejado constancia de manera indirecta en sus obras artísticas de una parte del repertorio popular folklórico que era patrimonio musical del pueblo en sus respectivas épocas. Mucho se ha escrito y especulado acerca de este hecho que reiteradamente se presenta como incuestionable desde que fue planteado a principios del siglo XX por Pedrell y Torner y posteriormente por Anglés y otros eximios especialistas en el campo de la música culta y tradicional.

Aun siendo aceptable en algunos casos la teoría de la influencia de la música popular en la llamada culta o de autor de tiempos pretéritos, en el presente artículo plantearé algunas reflexiones sobre el tema en las que predominará la cautela sobre las afirmaciones ampliamente aceptadas y no siempre esclarecidas. Esta cautela viene avalada por el conocimiento que poco a poco vamos teniendo de las características estéticas y expresivas de nuestra música tradicional, poco acordes muchas veces con los rasgos que manifiestan las melodías que aparecen en las fuentes antiguas.

Los términos *popular* y *culto* aplicados a la música aparecen aquí en relación de oposición, aunque a veces no se excluya una relación de complementariedad o de permeabilidad. La definición de estos concep-

tos que hago a continuación viene dada sobre todo por el ámbito social en el que se inscribe el producto musical y su modo de creación.

En el vasto período histórico que abarca el contenido de este artículo, entiendo por música *culta*, *erudita* o *virtuosa* la que procede de los estratos sociales altos, tanto eclesiásticos o civiles. Es una música en la que interviene siempre un creador artístico, conocido o anónimo, que plasma su obra en los códigos gráficos de la escritura musical, y de esta manera la transmite a la posteridad. En cambio, entiendo por música *popular* o *tradicional* aquella de autor difuso cuyos orígenes no sabemos. Es propia de los estamentos inferiores de la sociedad, del estrato social bajo, y su cauce natural de transmisión es la oralidad mientras permanece viva en la memoria colectiva.

De la manera explicada deberán entenderse los términos o conceptos de música *culta* y música *popular* siempre que aparezcan en este artículo.

He aquí algunas muestras de lo que han dejado escrito algunos prestigiosos musicólogos españoles acerca de las prestaciones de la música popular a la culta.

Higinio Anglés (1888-1969), auténtico paradigma de la musicología española de corte positivista en el siglo XX, estudioso de la lírica cortesana en lengua romance y en general de nuestra música religiosa y profana del medievo, recopilador y estudioso él mismo en su juventud de las canciones de su tierra catalana, observa, después de detenidos análisis y transcripciones, que en las melodías de los trovadores provenzales y franceses, y por tanto también en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio, existen influencias del canto litúrgico y del folklore tradicional:

Si recordamos que durante la época medieval el canto monódico de la liturgia latina se oía por doquier en los templos de Europa y que el canto popular legado por tradición oral constituía la música natural de cada pueblo y de cada cultura, es cosa muy lógica que los trovadores recordaran de memoria tonadas litúrgicas y otras del folklore tradicional y que al escribir tonadas nuevas éstas se resintieran más o menos de unas y de otras. Es asimismo cosa muy natural que en la canción trovadoresca provenzal figuren elementos de la monodía litúrgica antigua y del canto tradicional de los países en los cuales los trovadores desplegaron su actividad poético musical<sup>1</sup>.

Esta influencia de la canción popular la extiende Anglés a otras muchas obras de la música religiosa y profana española, desde el canto visigodo mozárabe hasta los villancicos y tonadas de los siglos XVII y XVIII:

<sup>1</sup> Higinio ANGLÉS: «El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. I», en *Anuario Musical*, 14 (1959), p. 3.

Por otra parte, como historiador de la música hispana en toda su gama religiosa y profana, no puedo olvidar que el elemento de la música popular dominó siempre en todos los aspectos de la producción artística de nuestra península. Empezando por el canto visigodo mozárabe y continuando con las cancioncillas mozárabes de los siglos XI-XII, siguiendo con las cantigas de amigo y los cantares de Santa María hasta llegar al repertorio de la canción polifónica de los Reyes Católicos, nos encontramos con un tesoro musical impregnado de elementos de la canción popular. Otro tanto podemos decir de la monodía para canto y vihuela de la época de Carlos V y Felipe II, de los villancicos, sonetos y madrigales de Juan Vázquez y Juan Budrieu. Es el mismo arte típico de la canción popular que supo inspirar la portentosa producción lírica de los compositores españoles de villancicos y tonadas de los siglos XVII y XVIII <sup>2</sup>.

Pero el sabio maestro catalán también observa el fenómeno contrario, es decir, el substrato que han dejado en nuestros cantos populares actuales los cantores y artistas medievales, los trovadores y los juglares:

Todo nos señala que el patrimonio musical de la lírica cortesana de antiguos tiempos ha dejado un substrato en nuestros cantos populares conservados sólo por tradición oral. El aire popular de muchas de nuestras canciones no es más que una derivación y un recuerdo del legado musical que nos dejaron los cantores y artistas medievales; ellas son también un recuerdo del caudal artístico de los trovadores y juglares de las cortes palaciegas de los siglos XII y XIII, los cuales, a su vez, lo habían tomado prestado de culturas más antiguas <sup>3</sup>.

A vueltas siempre con el ritmo de la monodía lírica en lengua romance y su dificultad de transcripción a las notaciones actuales, asunto éste todavía no resuelto satisfactoriamente, Anglés expone en sus escritos sobre el particular una cascada de eruditas ideas y de «intuiciones» personales acerca de la influencia de la música popular en la monodía medieval. Habla de analogías, de estilo, parecido, recuerdo, tipismo, tono y de ritmos espontáneos del canto popular en algunas melodías de los trovadores. Si se transcriben bien y con el ritmo adecuado, dice, mejora el carácter popular de estas tonadas. Como demostración de sus aseveraciones insistentemente mantenidas, transcribe varias melodías de trovadores que, en su opinión, ofrecen analogías con el tipismo de las canciones populares. Pero, en verdad, estas teorías de nuestro insigne musicólogo no son sino «impresiones» subjetivas, intuiciones y recuerdos añorantes no demostrables por la vía documental. Cuando aduce algún ejemplo musical tomado de la tradición oral catalana y lo compa-

<sup>2</sup> Higinio ANGLÉS: «El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. II», en *Anuario Musical*, 15 (1960), pp. 4-5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

ra con tal o cual melodía de los trovadores, el parecido, si es que realmente se percibe en alguno de sus rasgos, puede ser imputable más a coincidencia casual o fortuita que a motivo melódico prestado. Sólo el conocimiento profundo de los rasgos definitorios que conforman los tipos melódicos que se manifiestan en variantes, puede servir de base para afirmaciones certeras. Además, conviene recordar aquí que la canción monódica medieval en lengua romance es creación eminentemente culta, y como tal hay que considerarla después de un detenido análisis de sus elementos melódicos y rítmicos. Como luego veremos, ésta es la línea de análisis realizada con acierto por Ismael Fernández de la Cuesta con las melodías de las Cantigas de Santa María<sup>4</sup>. No niego que en algún caso aislado puedan existir influencias o prestaciones, deducidas sólo del estilo peculiar de las melodías o de su aparente simplicidad, pero en rigor sólo se pueden demostrar, y no fehacientemente, por el método denominado retrospectivo, es decir, tomando los repertorios actuales que se nos presentan con rasgos más arcaicos y realizando la pertinente comparación con las fuentes antiguas, todo ello en orden a la posible captación de elementos estables y caducos y a la observación de especiales estilos expresivos en ambos repertorios, el popular y el llamado culto. Esta metodología comparativa ha sido ensayada con éxito por Lothar Siemens con la música de la *Pastorada Leonesa*<sup>5</sup> y con las melodías del rico *Romancero de la Isla de Gran Canaria*<sup>6</sup>. El musicólogo canario ha observado en estos repertorios musicales tradicionales algunas pervivencias medievales estables, sobre todo en las estructuras formales y rítmicas. Como ejemplo de una de estas pervivencias en nuestra actual música tradicional, cito aquí la estructura formal de «estribillo imbricado en la estrofa», que recuerda antiguas fórmulas literarias y musicales como el *virelay* y el *rondó*, fórmulas responsoriales que tienen precedentes en el *zéjel* y en la *muwashaha* hispano-árabes. Pero Anglés no puso en práctica estos métodos de análisis y comparación retrospectiva. Al igual que

<sup>4</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María», en *Revista de Musicología*, VII, n.º 1 (1984), pp. 4-44. El autor ha reflexionado sobre diversos aspectos de las Cantigas en éste y en otros trabajos que más abajo citaré.

<sup>5</sup> Maximiano TRAPERO: *La Pastorada Leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, SEdeM, 1982. Estudio y transcripción de las partes musicales por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Véase también Lothar SIEMENS: «A propósito de dos nuevas versiones del n.º 6 de la Pastorada», en *Revista de Musicología*, VI, núms. 1-2 (1983), pp. 491-495.

<sup>6</sup> Maximiano TRAPERO-Lothar SIEMENS: *Romancero de Gran Canaria. I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*, Las Palmas de Gran Canaria, ICEF, 1982; *Vol. II*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1990. Véase también Lothar SIEMENS: «Pervivencias medievales en la música popular española», en *Anuario Musical*, 39 (1984-1985), pp. 239-247.



su venerado maestro Pedrell, y llevado quizás por una idea demasiado preconcebida, observa influencias populares en todos los repertorios que transcribe y estudia: en las melodías himnódicas de la Iglesia latina, en el repertorio de las secuencias, en los tropos latinos, conductus y verbeta de la liturgia medieval y en muchas de las tonadas del *Ordinarium Missae* gregoriano.

El principal defensor de la existencia de música popular tradicional en las obras de compositores eruditos españoles, desde las Cantigas del Rey Sabio hasta la Tonadilla Escénica del siglo XVIII, fue el musicólogo y compositor Felipe Pedrell (1841-1922), quien apunta que «la canción popular se ha conservado por medios directos (la creación viva y renovada del pueblo), o indirectos (la adopción de la canción por el artista en la obra de arte)»<sup>7</sup>. El subtítulo dado a los tomos III y IV de su conocido y excesivamente valorado *Cancionero Musical Popular Español* es bien elocuente: «el canto popular y la técnica de la escuela musical española constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular». En efecto, en los vols. III y IV de su *Cancionero*, transcribe e incluye Pedrell obras cultas producidas en España desde el siglo XIII al XVIII: *Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio*, piezas del *Libro Bermejo (Llibre Vermell) de Montserrat*, del *Cancionero Musical de Palacio* (varios anónimos, Peñalosa, Juan de Anchieta, Juan del Encina, etc.), *Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo*, *Diferencias de Antonio de Cabezón*, *Canciones y Villanescas de Francisco Guerrero*, obras de todos los *vihuelistas del XVI* (Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Daza), de Juan Bermudo, Juan Vázquez, Juan Navarro, del *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (Juan Blas de Castro, Mateo Romero «Maestro Capitán», Gabriel Díaz Besson, Álvaro de los Ríos, Manuel Machado, etc.), de Carlos Patiño, Juan Hídalgo, Sebastián Durón, Antonio Literes, Gaspar Sanz y, por último, *Tonadillas Escénicas* del siglo XVIII. En suma, toda una variada colección de piezas de los siglos XIII, XIV, XV, XVI, XVII y XVIII que cree compuestas sobre la base del canto popular, afirmando que esta técnica de composición fue en nuestro país algo así como patrimonio de familia a lo largo ancho nuestra historia musical. Este convencimiento de Pedrell le llevó a establecer los fundamentos sobre los que debía asentarse la composición musical culta española<sup>8</sup>, que debía tender hacia las crea-

<sup>7</sup> Felipe PEDRELL: *Cancionero Musical Popular Español*, Valls-Barcelona, 1919-1922, t. I, p. 26.

<sup>8</sup> Felipe PEDRELL: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*, Barcelona, Imp. de Henrich y C.<sup>a</sup> en Comandita, Sucesores de N. Ramírez y C.<sup>a</sup>, 1891. Reimp. facs., Madrid, Ed. Música Mundana, 1985.

ciones artísticas de carácter universal con base en el canto natural del país, liberándose así del localismo zarzuelero que impregnó una gran parte de la música española del siglo XIX y comienzos del XX. Estas recomendaciones y consejos del sabio maestro catalán hicieron posible el fecundo renacer del llamado Nacionalismo Musical Español, fielmente representado en las creaciones artísticas del propio Pedrell, Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Turina (1882-1949) y Manuel de Falla (1876-1946).

La misma creencia de Anglés y Pedrell fue expresada también por otro insigne musicólogo español: el asturiano Eduardo Martínez Torner (1888-1955), quien al explicar la selección de las piezas cultas que incluyó en su *Cancionero Musical* (1928), dice que el procedimiento es generalizado, aunque decae mucho en el Barroco:

En la selección de las antiguas [canciones populares] se ha seguido en lo posible este mismo criterio folklórico; de aquí que esté sin representar el siglo XIV, del cual no se conocen documentos musicales de carácter popular, ni siquiera canciones artísticas cortesanas, que tan abundantemente ofrecen los siglos XV y XVI y entre las cuales suele hallarse la melodía popular, ya oculta entre la complicación polifónica a tres y cuatro voces, tan característica de esta época, o ya manifestándose claramente en la voz más alta. En este caso, que es el más frecuente, ella es la que rige el movimiento de las otras voces. De los siglos XVII y XVIII apenas poseemos documentos de música folklórica española ni tenemos conocimiento de haberse descubierto hasta la fecha colección alguna de este género. Del primero existen el cancionero de Claudio de la Sablonara, ya publicado, y algunos otros de menor interés que nosotros hemos consultado. En todos ellos la música es sumamente artificiosa y falta de inspiración y en los pocos casos en que el compositor tomó como motivo la canción popular, ésta aparece deformada por hallarse sometida a los movimientos melódicos de las demás voces, no siempre realizados con buen gusto artístico. Del siglo XVIII son pocos y de muy escaso interés los documentos de música folklórica, pues no consideramos como tal la de las *tonadillas* escénicas de esta época, de marcado sabor italiano<sup>9</sup>.

Más recientemente, Lothar Siemens (1941), musicólogo riguroso que en sus trabajos ha demostrado siempre fina intuición, observa también la existencia de melodías populares en algunos repertorios antiguos españoles, aunque procede con más cautela que Anglés, Pedrell y Torner. Considera que el fenómeno se constata, aunque es excepcional y difícil de demostrar en muchos casos por la vía documental:

La posibilidad de que la música popular tradicional en España se remonte a una antigüedad considerable suele mirarse con escepticismo por los

<sup>9</sup> Eduardo MARTÍNEZ TORNER: *Cancionero Musical*, Madrid, Instituto Escuela, Junta para Ampliación de Estudios, 1928, pp. V-VI.

musicólogos ubicados al margen de la etnomusicología. Una de las razones principales que ha contribuido siempre a ello estriba en la imposibilidad de constatar la existencia de melodías actuales en manuscritos notados de épocas anteriores al siglo XVIII. La realidad es que repertorios antiguos españoles con melodías populares o de inspiración popular sólo existen, con rarísimas excepciones, durante un corto período del Renacimiento, en cancioneros polifónicos y en algunas recopilaciones de vihuelistas, además del buen número de breves fragmentos de música tradicional recogidos por Francisco Salinas en su obra *De musica libri septem* (Salamanca, 1577). Si se ha podido constatar la rara perduración de alguna de aquellas melodías en el folklore actual, ello no nos sirve para demostrar, desde luego, que de la misma manera cualquier producto de la música popular se remonte por lo menos a esa época<sup>10</sup>.

El etnomusicólogo Josep Crivillé i Bargalló (1947), al hablar de las fuentes indirectas para el conocimiento y estudio de la música transmitida oralmente dice que son

[...] todas aquellas obras musicales que por su germen y textura evocan una filiación tradicional y que han sido guardadas a lo largo de los siglos en los manuscritos, códigos y cancioneros que las compilan. Es esta una forma indirecta para la conservación de la música de tradición oral que ha sido característica de la escuela española de composición desde tiempos pretéritos [...] Algunas melodías creadas en el anonimato y que el pueblo guardó de generación en generación tuvieron el favor de los músicos pretéritos, que las incorporaron en sus obras precisamente por el grado de estima, difusión y aceptación que tenían entre sus coetáneos<sup>11</sup>.

Opina Crivillé sobre el particular lo mismo que Anglés, Pedrell y Torner: que en la música erudita de tiempos pasados fue procedimiento común el uso de canciones tradicionales. Y no solamente manifiesta esta creencia, ampliamente aceptada desde hace décadas, sino que en su libro *Historia de la Música Española. 7. El Folklore Musical*, cita y comenta brevemente varias obras musicales manuscritas o impresas desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII en las que le parece que tal procedimiento se ha empleado de manera inequívoca.

Con estos precedentes que acabo de citar, coincidentes todos en que la música de nuestro pasado se ha visto especialmente influida por la música folklórica de tradición oral, a continuación mencionaré, con breve comentario personal esclarecedor, las obras y piezas citadas por Pedrell, Torner, Anglés y Crivillé, y procuraré, en la medida de lo posible, una nueva lectura que ponga en su justo lugar tan repetida afirmación. Comenzaré con los repertorios medievales para hacer después un breve

<sup>10</sup> Lothar SIEMENS: *La Pastororada Leonesa...*, p. 285.

<sup>11</sup> Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ: *Historia de la Música Española. 7. El Folklore Musical*, Madrid, Alianza, 1983, p. 36.

recorrido cronológico hasta finales del siglo XVIII, no sin apuntar antes que las obras o piezas que aquí cito son una parte pequeña de la música realmente producida en nuestro país en tan largo período de tiempo; y es que sólo la música que se ha trasladado al documento gráfico, al códice, a la partitura, es la que podemos tratar como materia historiable. No pretendo con mis opiniones sobre este controvertido asunto establecer sentencias definitivas ni cerrar un tema que sigue abierto a futuros trabajos parciales. Lo que digo aquí es sólo un punto de partida en la reflexión sobre un tema atractivo que en el futuro puede y debe producir trabajos musicológicos de gran interés basados en los hechos musicales. He puesto el límite cronológico en las postrimerías del siglo XVIII porque es a partir de entonces cuando comienza en España la recopilación directa de la música popular y su publicación en cancioneros.

## I. EDAD MEDIA

El **Códice Calixtino**, atribuido al Papa Calixto II (+1124) y conservado en la catedral compostelana, constituye una de las fuentes de información más ricas de la Edad Media. Muy apreciado por los investigadores de la cultura, del arte, la sociología, la lingüística o la etnografía, en el aspecto musical el códice es una compilación de monodía gregoriana y polifonía del siglo XII. Recoge los oficios solemnes del Apóstol Santiago correspondientes a sus dos principales fiestas: el 25 de julio, *In die Natalis*, y el 30 de diciembre, *In festo traslationis*. Los cantos de la liturgia solemne del santo siguen los procedimientos que ya se practicaban en las iglesias del Norte de Francia en la primera mitad del siglo XII, con inclusión de tropos, farsas y la polifonía del organum y el conductus. Cítanse frecuentemente como elementos de carácter popular del códice los milagros del Libro II, la guía de peregrinos del libro V y el famoso «Dum pater familias» o canto de «Ultreia» que se encuentra al final de los oficios litúrgicos, en el fol. 193r. Roberto Pla, con sorprendente imaginación, ha observado algo parecido a una muñeira para gaita en la pieza polifónica «Ad Honorem Regis»: «Esta melodía, atribuida también a Americus Picandi, «presbíter de Partiniaco», es un ejemplo impresionante de melodía rítmica. Se trata de un caso de la forma «gemellus» de composición catacterística reconocida de la música del *faulx bordons*. Su pasaje en terceras delata claramente su origen gallego, pues parece una muñeira primitiva para gaita galaica»<sup>12</sup>. Para José

<sup>12</sup> Roberto PLA: *Colección de Música Antigua Española. IV. Códice Calixtino (siglos XII-XIII)*, Madrid, Hispavox. La pieza «Ad Honorem Regis» es la n.º 3 del disco.

Sierra esta pieza polifónica a dos voces es de tipo secuencial y está escrita en notación sucesiva<sup>13</sup>. El canto de «Ultreia» está claramente relacionado con los himnos y conductos litúrgicos que contiene el códice. Los dos estribillos alternantes, «Primus ex apostolis» y «Herru Sanctiagu», el segundo de los cuales contiene algunas palabras germánicas, estaban destinados a la participación litúrgica de los fieles llegados de diferentes lugares. Este trasiego de fieles hizo del Camino de Santiago una gran franja territorial por la que entraron y se difundieron las técnicas musicales del otro lado de los Pirineos, produciéndose un proceso de aculturación e interinfluencia entre los diferentes pueblos que por él transitaban y los pueblos del norte de la Península Ibérica. El «Dum Pater Familias» es un canto paralitúrgico participativo. Su melodía tiene más el aspecto y características melódicas de un canto litúrgico que popular profano. En cuanto a la música, nada hay en principio de popular en el Códice Calixtino, entendido lo popular como folklórico; aunque sí lo hay de tradicional, entendida la música litúrgica monódica como especialmente tradicional que también se ha transmitido oralmente durante siglos<sup>14</sup>, incluso después de su plasmación en los códigos gráficos de la escritura musical desde comienzos del siglo IX. Nada encontramos, pues, en el Códice Calixtino que nos haga suponer cómo era la música popular en España en el siglo XII<sup>15</sup>. Una recopilación exhaustiva mediante trabajo de campo directo de cantos populares relacionados con la peregrinación en pueblos por los que discurre el Camino de Santiago, podría aclarar algo este asunto. La colección publicada por Pedro Echevarría Bravo ha reunido las melodías, según sus propias palabras, «exhumando viejos pergaminos y libros raros en las bibliotecas de Francia y otras naciones de Europa, así como también en los más recónditos archivos de sus Catedrales, especialmente en la de Compostela, donde se conserva el famoso Codex Calixtinus»<sup>16</sup>. Pero esta colección no clarifica nada. Sobre el tema ha investigado también durante mucho tiempo Eusebio Goicoechea Arrondo, musicólogo entusiasta que ha reunido, según confesión propia, unas quinientas melodías relacionadas con la peregrinación. Esperamos

<sup>13</sup> José SIERRA: «Un ejemplo de notación sucesiva en la polifonía de Códice Calixtino», en *IV Congreso de la SEdeM*, Madrid, 8-10 de mayo de 1997 (De próxima publicación en las Actas del Congreso).

<sup>14</sup> Jacques VIRET: «La tradition orale dans le chant grégorien», en *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, I (1988).

<sup>15</sup> Sobre diversos aspectos litúrgicos y musicales del Códice Calixtino puede consultarse el trabajo de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA titulado «La música litúrgica de la peregrinación a Santiago. El Códice Calixtino», en *Santiago, Camino de Europa*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago, 1993, pp. 37-53. Ofrece una seleccionada bibliografía sobre el tema.

<sup>16</sup> Pedro ECHEVARRÍA BRAVO: *Cancionero de los peregrinos de Santiago*, Madrid, Centro de Estudios Jacobeos, 1971.

que algún día vea la luz tan nutrida recopilación, realizada directamente por Goicoechea en casi toda Europa, en África y en algunos países de América en búsqueda verdaderamente paciente.

El códice polifónico conservado en el monasterio cisterciense de **Las Huelgas**, en Burgos, fue copiado a principios del siglo XIV y ha sido transcrito y estudiado exhaustivamente por Higinio Anglés<sup>17</sup>. Este códice es un documento muy valioso para conocer el canto polifónico practicado en España, especialmente en Castilla. Su contenido está formado por piezas monódicas y polifónicas variadas: *organa* del propio y del ordinario de la misa, prosas, secuencias, motetes, *conducti*, plantos y un *Credo* que pertenece al estilo del *ars nova*. Es muy aventurado afirmar, como lo ha hecho Crivillé siguiendo las teorías de Anglés, que en el códice se recogen canciones populares del siglo XIII con texto latino adaptado a los moldes franceses. Anglés ha señalado la existencia en el códice de algunas secuencias del Císter de Castilla conservadas con notación mensural, «cuyas melodías respiran aún hoy día la frescura y la espontaneidad de la canción popular castellana»<sup>18</sup>. En las piezas transmitidas sólo por el códice burgalés se nota un estilo simple definido por Daniel Vega<sup>19</sup> como «estilo Huelgas», caracterizado por la sencillez armónica y por la ausencia de elementos retóricos imperantes en el «estilo común» de raíz franco-flamenca. Pero dado que el repertorio que contiene el códice de Las Huelgas es fundamentalmente litúrgico, es muy difícil comprobar si alguna de sus melodías es de procedencia popular, como asimismo es muy difícil saber si el canto gregoriano influyó tanto en el canto popular (o viceversa) como afirman algunos musicólogos y folkloristas. Ambos repertorios, el litúrgico y el popular, se expresan mediante sistemas melódicos modales, pero por lo que hemos podido apreciar, estos sistemas, aun discurriendo paralelos y simultáneos a través de los siglos, son básicamente distintos en sus aspectos expresivos y estructurales. Al igual que sucede en todas las fuentes musicales desde la Edad Media hasta el siglo XIX, para hacer afirmaciones fiables sobre su supuesta inspiración popular falta el otro elemento de la comparación: el cancionero popular de la época. Éste por ahora no existe, y dudo mucho que pueda aparecer sorpresivamente en algún recóndito lugar.

A propósito de las melodías de las **Cantigas de Santa María** de Alfonso X el Sabio, verdadera joya hispánica de la lírica medieval en

<sup>17</sup> Higinio ANGLÉS: *El códex musical de las Huelgas*, Barcelona, 1931, 3 vols. Publicación facsímil, estudio y transcripción.

<sup>18</sup> Higinio ANGLÉS: «El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. I», p. 7.

<sup>19</sup> Daniel VEGA: «Repertorio español en el Códice de Las Huelgas», en *Revista de Musicología*, XIII, n.º 2 (1990), pp. 421-450.

lengua romance, dice Higinio Anglés que varias de ellas son recreaciones de canciones tradicionales de la España del siglo XIII<sup>20</sup>. En su erudito estudio sobre las mismas, el sabio musicólogo catalán pone a prueba su memoria auditiva afirmando que algunas melodías del repertorio alfonsino le recuerdan canciones que él escuchó en su juventud en Cataluña, así la 192, la 302 y otras. Ismael Fernández de la Cuesta (1939) contradice en gran parte esta teoría de Anglés con argumentos contundentes: «la cuestión de la afinidad entre la música tradicional (popular), transmitida oralmente, y la que conocemos por documentos de la época medieval conservados hoy, no se debe dar por hecha sin haber fijado con precisión los términos de la comparación, a saber, si los dos repertorios son verdaderamente comparables o no. Por otra parte, la simple constatación de una semejanza no prejuzga en sí una interdependencia causal directa. Luego lo que interesa verdaderamente al musicólogo es el descubrimiento del origen de esta semejanza. En efecto, puede existir una coincidencia fortuita o una relación de dependencia»<sup>21</sup>. Suscribo plenamente las palabras del musicólogo burgalés, quien dice además que la comparación puede ser posible si se realiza mediante un estudio inductivo o retrospectivo de la música tradicional para situarla en sincronía con las Cantigas de Santa María, pudiéndose hacer este estudio a partir de un método comparativo en el que se puedan reconocer los elementos estables y los caducos. Este método ya ha sido ensayado con interesantes resultados por Menéndez Pidal (1869-1968) en el estudio filológico del romancero y, como he dicho antes, por Lothar Siemens en el análisis musical de la *La Pastorada Leonesa*<sup>22</sup> y del *Romancero de Gran Canaria*<sup>23</sup>. En otro trabajo dedicado al análisis de los elementos melódicos de las Cantigas, Fernández de la Cuesta insiste en el tema diciendo que «la presencia no muy numerosa, pero significativa, de intervalos amplios nos obliga a dejar de relacionar, de una vez por todas, una buena parte de las Cantigas de Santa María con las capas más primitivas de la canción popular, donde tales intervalos son impensables. Es obvio, en efecto, que personas que carecen de una educación adecuada no pueden emitirlos sin una preparación, la cual ya es, en sí misma, un elemento

<sup>20</sup> Higinio ANGLÉS: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, CSIC, 1943-1964, 3 vols. El vol. III, «Estudio crítico», contiene el epígrafe titulado «La música profana y el canto popular», pp. 21-41 y 67-87, con referencias históricas de gran interés.

<sup>21</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Les Cantigas de Santa Maria et la musique traditionnelle Hispanique», en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27 (1985), p. 204.

<sup>22</sup> Lothar SIEMENS: *Op. cit.*

<sup>23</sup> Lothar SIEMENS: *Op. cit.*

culto»<sup>24</sup>. Y en otro artículo posterior dice que «la disposición de los intervalos y la naturaleza de los mismos nos llevan inevitablemente a pensar que el conjunto del repertorio cantiguero estuvo destinado a su interpretación por cantores especializados. Claro está que hay notables excepciones de sencillez y de facilidad, como la cantiga 79 o la 100»<sup>25</sup>. Anglés reconoce en algún momento que la cuestión de la comparación entre las Cantigas y la música tradicional es difícil de resolver, ya que las canciones tradicionales del medievo no se han conservado transcritas en ningún cancionero.

Un caso curioso de posible pervivencia de una melodía a través del tiempo es la cantiga n.º 79. Dionisio Preciado (1919)<sup>26</sup> ha observado que la melodía de esta cantiga se encuentra también en el Cancionero Musical de Palacio, concretamente en el n.º 311 de la edición de Anglés, en la pieza de Peñalosa titulada «Por las sierras de Madrid». Esta pieza es una composición polifónica a seis voces en la que aparecen cuatro textos diferentes que cantan con distintas melodías, que son, al decir de F. A. Barbieri, F. Pedrell, H. Anglés y J. Rómeu Figueras, cantos tradicionales. De ella dice Pedrell que es «una apoteosis música de la canción [tradicional]». La pieza de Peñalosa es algo así como una prematura «ensalada», o «ensaladilla» dado su brevedad, en la que los textos se cantan superpuestos. La melodía que canta el contratenor, aplicada al texto que comienza «Vuestros son mis ojos», es la que coincide a grandes rasgos con el estribillo de la cantiga n.º 79, aunque a juzgar por su aire rítmico y desarrollo dudo mucho que sea una variante del mismo tipo melódico de la cantiga, como afirma el Dr. Preciado con total convencimiento. Además, la melodía de la cantiga canta en modo de Fa y la de Peñalosa en modo de Re. En cuanto a su probable procedencia popular, no se puede demostrar fehacientemente dadas las características del decurso melódico, no del todo coincidentes con las que conforman el canto español de tipo tradicional que en nuestros días se nos muestra con rasgos más arcaicos. He aquí en columna, para su comparación, la melodía de la Cantiga n.º 79 y la que aparece en el CMP, n.º 311. Las dos han sido transcritas por H. Anglés. El ejemplo está tomado del trabajo de D. Preciado citado a pie de página:

<sup>24</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María»..., p. 29.

<sup>25</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión», en *Revista de Musicología*, X, n.º 1 (1987), p.21.

<sup>26</sup> Dionisio PREDIADO: «Pervivencia de una melodía de Las Cantigas en el Cancionero Musical de Palacio», en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. I, pp. 95-99.



## Ejemplo 1

Cantiga de Sta. María, n.º 79  
del rey Alfonso X, el Sabio

F. Peñalosa: Por las sierras de  
Madrid. CMP, n.º 311, 5ª voz.

I - ay, San - ta Ma - rí - a  
 Vues - tras son mis o - jos,  
 quen se per vós guy - a quit' é de fo -  
 Y - sa - bel, Vues - tras son mis  
 li - a e sem - pre faz ben.  
 o - jos Y mi ca - ra - cón tan - bién.

La existencia de elementos musicales folklóricos en las Cantigas del Rey Sabio fue también señalada por el eximio arabista Julián Ribera y Tarragó (1858-1934), académico de la Lengua y de la Historia que siempre estuvo obsesionado en buscar orígenes árabes a la música culta y popular española. Ningún valor hemos de conceder a sus pintorescas teorías basadas en la búsqueda de estadios anteriores de la jota aragonesa en la música tradicional de toda la Península, Portugal incluido, en Sicilia, en las Cantigas, en el Cancionero de Palacio y en los cantos de Trovadores, Troveros y Minnesinger<sup>27</sup>. En estas fuentes de la música antigua española trató también de encontrar, y vaya si encontró..., *muñeiras*, *peteneras*, *sevillanas* y *soleares*. Hombre verdaderamente erudito y no falto de cierta intuición, Ribera mostró poco rigor musicológico al opinar que «la jota no es ave de paso que se introdujo por reciente aluvión, ni es novedad que nació ayer o anteayer. Muestra, por sus des-

<sup>27</sup> Julián RIBERA Y TARRAGÓ: *La música de la jota aragonesa. Ensayo histórico*, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1928. A «La jota en los siglos XV y XVI en España» dedica el capítulo XIV del ensayo, pp. 88-98; el cap. XV está dedicado a «La música de la jota en el siglo XIII en Las Cantigas de Alfonso el Sabio», pp. 99-113; el cap. XVI trata de «La jota en Trovadores, Troveros y Minnesinger», pp. 114-134.

gastes y recomposiciones, una vida de muy largos años. Bastaría esa consideración para tenerla por vieja dentro de la Península, como vetusta iglesia en la que se notan multitud de reconstrucciones»<sup>28</sup>. Su teoría de la procedencia árabe de las Cantigas<sup>29</sup>, que siempre defendió con ahínco, fue criticada severamente por Higinio Anglés y Marius Schneider. Pero no todo fue negativo en sus pareceres sobre la influencia arábigo-andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los Trovadores, Troveros y Minnesinger. El profesor Fernández de la Cuesta<sup>30</sup> ha penetrado en algunas de las premisas de Ribera que eran válidas en su primer planteamiento, aunque viciadas por la metodología con que fueron desarrolladas. Como aspectos positivos para llevar a efecto la transcripción rítmica y melódica de la música monódica medieval con texto metrificado, destaca Fernández de la Cuesta «el reconocimiento de la insuficiencia de la notación para significar la riqueza musical de las Cantigas de Santa María y las canciones trovadorescas; y el necesario recurso a otras fuentes, así árabes antiguas, como árabes e hispánicas de la tradición actual, para descubrir la ornamentación y el desarrollo rítmico con que dichas canciones debían ser interpretadas»<sup>31</sup>.

Las **Cantigas d'amigo** del trovador gallego Martín Codax (siglo XIII) son cantos líricos de la enamorada a su amado. El tema amoroso está localizado en el mar de Vigo. El rötulo o pergamino en el que se conservan contiene siete cantigas, todas con notación musical menos una, y poseen la forma del refrán con paralelismo y procedimiento de *leixapren*. El manuscrito fue descubierto casualmente a principios del siglo XX por el bibliófilo Pedro Vindel cuando servía de encuadernación a un *De officiis* de Cicerón. Fue adquirido por Rafael Mitjana (1869-1921), y después de muchos años en que se dio por perdido en España, aparece en 1997 en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, donde actualmente se conserva. Algunos musicólogos conceden gran valor a estas cantigas por considerarlas como punto de enlace o conexión entre la canción judeo-árabe que se practicó en España y la canción trovadoresca. He cantado varias veces las cantigas de amigo de Martín Codax en la transcripción realizada por I. Fernández de la Cuesta<sup>32</sup> y no he hallado en la sencillez de sus melodías

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>29</sup> Julián RIBERA Y TARRAGÓ: *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Real Academia Española, 1922, 3 vols. Reimp., Madrid, 1990.

<sup>30</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los Trovadores, Troveros y Minnesinger», en *Revista de Musicología*, XVI, n.º 1 (1993), pp. 385-395. Actas del XV Congreso de la SIM, vol. I.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>32</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Les cantigas de amigo de Martín Codax», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV année, núms. 3-4 (juillet-décembre 1982), pp. 179-185. Ofrece facsímil, descripción y edición musical, al igual que hace el interesante y hermoso libro de Manuel Pedro FERREIRA: *O som de Martín Codax*, Lisboa, Unisys, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1986.

elementos distintos de los que conforman el estilo del canto litúrgico medieval. Lo mismo opina el citado musicólogo, para quien «no es difícil ver en estas pequeñas fórmulas melódicas alguna similitud con ciertas fórmulas o centones litúrgicos». G. V. Huseby ha indicado que la primera cantiga, *Ondas do mar de Vigo*, tiene coincidencias melódicas con la cantiga de Santa María n.º 73 y con los tonos salmódicos 3 y 8 del oficio litúrgico<sup>33</sup>. ¿Dónde está entonces la influencia popular en las cantigas de amigo de Martín Codax? Hay quien dice que en el texto, que rezuma un lirismo popular gallego en el que está presente una temprana y tónica *morriña*; pero estas cosas tocan más al sentimiento personal que al rigor científico exigible al musicólogo. Véase a continuación la melodía<sup>34</sup> de la Cantiga n.º 1 de Martín Codax *Ondas do mar de Vigo*:

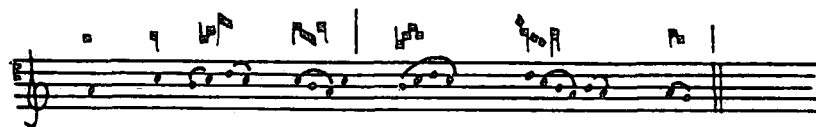
### Ejemplo 2

MARTIN CODAX

#### Cantiga 1.



1. On- das do mar de ui- go,  
 2. On- das do mar le- ua- do,  
 3. Se uis- tes meu a- mi- go  
 4.. Se uis- tes meu a- ma- do



1. se uis- tes meu a- mi- go?  
 2. se uis- tes meu a- ma- do?  
 3. o por que eu sos- pi- ro?  
 4. por que ei gran coi- da- do?



R/. E ay deus se ue-ixa ce- do.

<sup>33</sup> G. V. HUSEBY: «The common Melodic Background of Ondas do mar de Vigo and Cantiga de Santa Maria 73», en *Simposio sobre las Cantigas de Santa María*, Nueva York, 1981.

<sup>34</sup> Transcripción musical de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA.

Las Cantigas de Santa María y las Cantigas de Amigo de Martín Codax pertenecen al repertorio de la lírica medieval en idioma galaico portugués. En el reino de Aragón y en Cataluña predomina, como se sabe, la lírica occitana, aunque hasta ahora sólo conocemos unas doce melodías de estos poemas. En cuanto a la lírica en lengua castellana no conocemos documentos, si exceptuamos las jarchas, cuyos textos aparecen sin música. La forma arquetípica de la lírica amorosa castellana es el villancico, pero sus textos con música aparecen a finales del siglo XV y comienzos del XVI dotados de una estructura polifónico-contrapuntística. Las fuentes más importantes que contienen estos villancicos renacentistas son el cancionero de la Colombina y el de Palacio; y los autores Juan del Encina, Francisco de Peñalosa, Escobar, etc. La enorme laguna documental en la lírica castellana medieval muy probablemente corrió paralela a una riquísima tradición oral<sup>35</sup>. Aunque en menor medida, esta laguna documental afecta también al teatro y a la literatura en general. Si la tradición oral existió en los textos de la lírica castellana ¿hemos de pensar que la música que les sirvió de soporte en la transmisión era popular? A juzgar por el estilo de las melodías que aparecen en los cancioneros renacentistas, que en su mayoría son de factura culta, podemos deducir que las anteriores monódicas en las que supuestamente se inspiran estaban también dotadas también de la misma artificiosidad. Entiéndase esta artificiosidad en nuestra música del Renacimiento como leve «complicación» expresiva no afectada por la retórica.

Los **Misterios** medievales son representaciones dramatizadas cuyos orígenes hay que buscarlos en los tropos dialogados e interpolados en las formas litúrgicas tradicionales. Estas formas musicales dramatizadas, junto con los tropos, entraron en la península con la liturgia romano carolingia. Dado que Cataluña fue la primera zona en aceptar la *lex romana*, es en esta región donde encontramos el mayor número de testimonios del drama litúrgico, aunque también hay ejemplos en Castilla<sup>36</sup>. Los temas de los dramas litúrgicos medievales se agrupan por ciclos paralelos a los litúrgicos: a) ciclo de Pascua, al que pertenece la *Visitatio Sepulchri* o drama de las tres Marías; b) ciclo de Navidad, al que pertenecen el *Officium pastorum* o Adoración de los pastores, el *Auto de los Reyes Magos* y algunos tropos de las fiestas de San Esteban, San Juan,

<sup>35</sup> Estas cuestiones han sido planteadas por Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Véase entre otros trabajos «La música en la lírica castellana durante la Edad Media», en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 33-43.

<sup>36</sup> Una obra que reúne bastante información acerca del teatro en la Edad Media es la de R. B. DONOVAN: *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Totonto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958. De gran interés es también el libro de Fernando LÁZARO CARRETER: *El teatro medieval*, Madrid, Castalia (Otres nuevos), 1976, 4.ª ed.

Los Santos Inocentes, San Nicolás y el Canto de la Sibila, que se interpretaba en los maitines de Navidad después de la sexta o novena lección. Los dramas litúrgicos dependientes de los tropos fueron la base de obras religiosas en lengua vulgar compuestas con una mayor libertad, desarrollándose durante los siglos XII y XIII y circulando con gran pujanza en siglos posteriores no en documentos escritos sino en la tradición oral. En Cataluña, Valencia y Baleares las manifestaciones dramáticas en lengua vulgar tuvieron más importancia y difusión que en Castilla. «La incorporación de las piezas poéticas de los ciclos litúrgicos [...] en los entremeses, daría la verdadera configuración de los misterios catalanes y valencianos a partir del siglo XV», dice I. Fernández de la Cuesta<sup>37</sup>, a quien seguimos principalmente en esta exposición. Para Crivillé, las melodías de los misterios se tomaban del repertorio gregoriano popular. Un hecho es cierto: la mayoría de estas melodías están tomadas del repertorio gregoriano, pero ¿existía en la época un repertorio gregoriano popular totalmente al margen de la liturgia oficial? Dejando para otra ocasión los aspectos históricos, lo cierto es que en España perduran todavía algunas representaciones de procedencia medieval en las que la música juega un papel importante. Tal es el caso, por ejemplo, del Misterio de Santa Inés, del Canto de la Sibila y del popularísimo Misterio de Elche.

El **Misterio de Elche** se representa con gran solemnidad y riqueza escenográfica en la vigilia de la fiesta de la Asunción de la Virgen. La música del *Misteri* ha sido estudiada en su conjunto por el P. Samuel Rubio (1912-1986)<sup>38</sup>. A los cantos monódicos, que son los que aquí nos interesan, ha dedicado un trabajo Ismael Fernández de la Cuesta<sup>39</sup>, para quien las canciones del Consueta son «reproducciones fieles, contrafacta, de otros cantos conocidos y fundamentalmente himnos litúrgicos». De las siete melodías monódicas distintas que se interpretan en el Misterio, nuestro querido musicólogo burgalés ha identificado tres en el repertorio litúrgico, principalmente de los himnos, observando que la interválica, el estilo y la estructura de las no identificadas están dentro del ambiente gregoriano. ¿Dónde están entonces las canciones folklóricas españolas que supuestamente influyeron tanto en este y en otros dramas de procedencia medieval?

Algo similar podría decirse del **Canto de la Sibila**, que todavía se representa en la Catedral de Palma de Mallorca en la Nochebuena. En

<sup>37</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el ars nova*, Madrid, Alianza, 1983, p. 315.

<sup>38</sup> Samuel RUBIO: «La música del Misterio de Elche», en *Tesoro Sacro Musical*, 4 (1965), pp. 61-71.

<sup>39</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Los cantos monódicos en el Misterio de Elche», en *Revista de Musicología*, IV, n.º 1 (1981), pp. 41-49.

medio de la alegría festiva que conmemora el Nacimiento de Jesucristo, la voz de un niño que representa a la Sibila de Eritrea, anuncia a los fieles presentes la profecía del juicio final. Dice Crivillé, siguiendo a Pedrell, que «el canto presenta peculiares características, desarrollándose sobre gamas de tipo oriental mozárabe». En efecto, el canto se desarrolla con unos giros melódicos melismáticos de marcado sabor orientalizante, muy propios, por otra parte, de la tradición folklórica de la isla de Mallorca y de otras zonas ribereñas del mediterráneo, pero no por ello podemos afirmar, como lo hace Pedrell, que sea originario del «antiguo rito *Eugeniano*, llamado también *Melodía*, o, más adecuadamente, *Mozárabe*» (*Cancionero*, vol. I, p. 96). Pedrell confunde el canto monódico mozárabe con el *canto melódico*, *melodía* o *canto eugeniano*, así llamado por haber sido atribuido al obispo de la Iglesia Visigótica San Eugenio de Toledo (m. 657)<sup>40</sup>. Consistía el *canto eugeniano* en una interpretación del canto llano con glosas sencillas o dobles. De estas glosas y de su práctica en la Catedral de Toledo a finales del siglo XVIII, nos habla el maestro de melodía Jerónimo Romero de Ávila. Esta forma de improvisación de glosas era conocida en otras catedrales hispánicas con la expresión de «echar varetas o varillas». La melodía melismática de la Sibila que se canta actualmente en la Catedral mallorquina se desarrolla en modo de Re transportado a La, con cromatización ascendente de los grados tercero, sexto y séptimo. Pedrell incluye en su *Cancionero* tres Sibilas (núms. 128, 129 y 130), las tres procedentes de Palma de Mallorca. La llamada de Manacor, que se ejecuta en la Catedral, es la que «supuestamente» se desarrolla sobre gamas mozárabes; la de Marratxí procede de la parroquia del mismo nombre; y la tercera (n.º 130) procede de la diócesis de Urgel. Las melodías llamadas de Marratxí y Urgel, que obedecen a un mismo tipo melódico en modo de Re, son de claro sabor litúrgico, como lo son también los numerosos ejemplos transcritos y estudiados exhaustivamente por Anglés<sup>41</sup>. M. Carmen Gómez Muntané ha publicado recientemente un estudio sobre el canto de la Sibila en Castilla y

<sup>40</sup> Karl Werner GÜMPEL: «Cantus Eugenianus-Cantus Melodicus», en *Report of the IMS Berkeley*, 1977, Kassel, 1981, pp. 407-413. Sobre el *canto eugeniano* o *canto llano con glosa* véase también las observaciones que hace Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Sobre el discanto y el repertorio polifónico de Notre Dame de París. Siglos XII y XIII», en *Miscelánea en homenaje al Profesor Robert Snow* (en prensa).

<sup>41</sup> Higinio ANGLÉS: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935. Reed., Barcelona, Biblioteca de Catalunya amb la Col·laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 288-302.

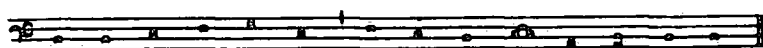
<sup>42</sup> M. Carmen GÓMEZ MUNTANÉ: *El canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, Alpuerto, 1996.

León<sup>42</sup> en el que ofrece varias muestras monódicas del tipo melódico antiguo en modo de Re recogidas en archivos de Sigüenza, León, Toledo y Cuenca, más tres ejemplos polifónicos de Alonso de Córdoba, Triana y Morales.

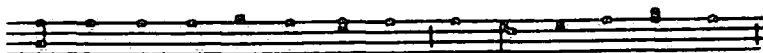
Véase a continuación la versión más antigua que conocemos del canto de la Sibila. Se encuentra en un Homiliario de Córdoba fechado en la segunda mitad del siglo X. Aunque la escritura del manuscrito es visigótica, una cierta diastematía de los neumas ha permitido a Higinio Inglés su transcripción melódica:

### Ejemplo 3a

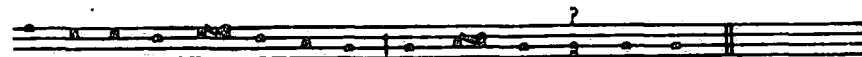
Córdoba, Catedral, códex 1, f. 69 ó  
(Homiliarium, s. X)



Ry. Ju . dí . ci . i signum: tel . lus su . do . rem ma . des . cel .



E ce . lo rex ad . ve . ni . et per se . cia fu . tu . rus ,



Sci . li . cet in car . ne presens ut iu . di . cet or . bem. Ry. *Judicii*

La melodía ornamentada de la Sibila que se interpreta en la Catedral del Palma es evolución natural de todas las demás que conocemos en modo de Re. Los melismas son consecuencia de un proceso evolutivo o modificador adaptado al estilo peculiar de algunos cantos tradicionales de la isla mediterránea, pero si observamos con atención el decurso melódico podemos ver que siguen presentes las notas ejes (Re-La) del tipo melódico más antiguo<sup>43</sup>:

<sup>43</sup> El proceso evolutivo o modificador de las melodías en la tradición oral ha sido estudiado por Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Lo efímero y lo permanente en la música tradicional», en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n.º 2 (1995), pp. 73-101. En este esclarecedor artículo habla de aspectos tan interesantes como la convergencia o sinonimia, divergencia u homonimia, escalas arquetípicas, fórmulas migratorias, adición, supresión y ley del máximo y mínimo esfuerzo.

*Ejemplo 3b***Canto de la Sibila.**(llamado de **Manacor**)*Palma de Mallorca.**Responción.*

El jorn del ju - di -  
 - - - - - ci  
 par - - - - - rà qui hau.ra -  
 fet ser - vi - - - - - ci

*Estrofa I.*

Je - - - - - su - crist rei -  
 u - ni - ver - sal -  
 homoi ver Déu e - ter - nal del  
 cel vin - drà per a jut - jar -  
 i a ca - - - - - da un lo just  
 da - rà.



El **Libro Bermejo** (*Livre Vermell*), así llamado por el color rojo de su encuadernación, se guarda en el monasterio benedictino de Montserrat. Fue copiado a finales del siglo XIV y comienzos del XV. Por las características del repertorio musical que recoge, su interés es excepcional para la historia de la música española. Felipe Pedrell editó todas las melodías del *Livre* en el vol. III de su *Cancionero* con la transcripción rítmica que anteriormente había hecho el P. Gregorio Suñol<sup>44</sup> y con la armonización de dos de ellas como si de auténticas canciones del folklore musical español se tratara. Más tarde, Higinio Anglés publicó un estudio riguroso del códice con la transcripción musical de todas las piezas<sup>45</sup>. Se dictan en el *Livre* algunas normas relativas a los devotos que acudían en peregrinación al santuario mariano montserratino. Al igual que el Códice Calixtino, incluye varios cantos destinados a los peregrinos, pero en este caso no están relacionados directamente con la liturgia. Contiene diez piezas musicales: tres polifónicas en forma de *caccia* o canon a dos y tres voces (*O Virgo splendens*, *Laudemus virginem*, *Splendens ceptigera*), tres cantilenas a una, dos y tres voces (*Cuncti simus*, *Mariam matrem*, *Inperayritz de la ciutat iojosa*), tres danzas que los peregrinos podrían interpretar ad *trepudium rotundum*, en baile redondo o rondó (*Stella splendens in monte*, *Los set goyts recomptarem* y *Polorum regina*) y una danza de la muerte (*Ad mortem festinamus*). Estos cantos están estructurados en las formas del virelai, el rondellus y la ballada. Las danzas que debían ejecutar los peregrinos debían tener un carácter que nos describe muy bien el recopilador del libro:

Puesto que no pocas veces los peregrinos, al llegar a la iglesia de la Virgen María de Montserrat, desean cantar y bailar, e incluso durante el día quieren danzar en la plaza, y allí no han de cantarse canciones que no sean honestas y devotas, hemos copiado algunas antes y después. Habrán de ejecutarse honesta y comedidamente a fin de no estorbar a los que continúan con su oración y contemplación devota (fol. 22)<sup>46</sup>.

El Libro Bermejo de Montserrat es el único caso entre las fuentes españolas de todo el medievo cuyas piezas no están destinadas para su uso obligatorio en la iglesia. Una de las canciones, *Imperairitz*, que está en catalán, es la primera obra conocida en España de polifonía en lengua vulgar. Para Higinio Anglés, el tipismo sagrado y popular de las melodías contenidas en el códice es más que evidente: «es verdad que se conserva mucha música polifónica de carácter sagrado y profano del siglo XIV, prin-

<sup>44</sup> Gregorio M. SUÑOL: «Els cants dels romeus», en *Analecta Montserratensia*, I (1917).

<sup>45</sup> Higinio ANGLÉS: «El 'Livre Vermell' de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV», en *Anuario Musical*, 10 (1955), pp. 45-78.

<sup>46</sup> Traducción de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Véase *Historia de la Música...*, p. 322.

cipalmente en Francia, Italia y Alemania; pero en ningún país, que sepamos, se han conservado canciones y danzas sagradas de la segunda mitad del siglo XIV, y mucho menos cantos que rezumen un carácter popular tan pronunciado como los que figuran en el *Llivre Vermell*». Señala también Anglés que el códice es un testimonio preciso para conocer el canto y la danza popular que practicaban los peregrinos que acudían en peregrinación devota en busca de oración y penitencia a los santuarios más célebres durante la Edad Media. El sistema en el que se desarrolla el decurso melódico de todos los cantos es el modo de Re, menos el *Polorum regina*, que está en modo de Do (Fa). Más que populares, esto es, de extracción popular tradicional, pienso que las piezas son creaciones cultas compuestas en un estilo que podríamos denominar popularizante. En mi opinión, los cantos del *Llivre* no son populares ni por el ritmo ni por las características de su desarrollo melódico. El popularismo de estos cantos, que fueron compuestos por músicos especializados y no por la inspiración espontánea del pueblo, habría que buscarlo, más que en la música, en el entorno social y religioso para el que fueron destinados: la distracción honesta y piadosa de los peregrinos en las jornadas vividas en el santuario mariano.

## II. SIGLOS XV Y XVI

A la defensa de la existencia de música popular en las obras de los **Vihuelistas** y **Organistas** españoles del siglo XVI y en las obras polifónico-vocales de la misma época, han dedicado interesantes trabajos algunos afamados musicólogos como Felipe Pedrell, Eduardo Martínez Torner, Marius Schneider, Miguel Querol (1912) y Dionisio Preciado. Llevados por el afán de encontrar parentescos entre la música de tiempos pasados y la popular tradicional, estos musicólogos han rastreado en los repertorios renacentistas, asegurando haber encontrado un buen número de casos en los que tal fenómeno se produce. Pero su labor de rastreo fue llevada a cabo quizás con ideas demasiado preconcebidas, con metodologías no del todo adecuadas y con tópicos al uso que en nuestros días deben revisarse a la luz del análisis de los hechos musicales, tanto cultos como populares.

El proceso de influencias o prestaciones parece que se observa con claridad en los textos de los poetas líricos, como lo han puesto de manifiesto Margit Frenk Alatorre<sup>47</sup> y A. Sánchez Romeralo<sup>48</sup>. Estos estu-

<sup>47</sup> Margit FRENK ALATORRE: *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977. Entre otras obras importantes de la autora sobre la lírica popular hispánica, véase su libro *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, 2.ª ed., 1984.

<sup>48</sup> Antonio SÁNCHEZ ROMERALO: *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969.

diosos dicen que existe un movimiento paralelo en la música y en la poesía en cuanto a su ascendencia popular, asegurando que el fenómeno se manifiesta en la Península Ibérica como una de sus señas de identidad. Pero no conviene hacer afirmaciones absolutas. Por lo que hasta ahora hemos podido comprobar, el hecho de que algunas melodías del CMP y de otros cancioneros polifónicos renacentistas se hayan compuesto con textos propios de cantos populares, y que, además, algunos de estos textos aparezcan más o menos modificados en canciones folklóricas actuales, no significa que la música camine por los mismos derroteros, aspecto éste que puede comprobarse después de un análisis comparativo.

El etnomusicólogo alemán Marius Schneider publicó en 1953 un trabajo considerado clásico que trata de la existencia de elementos de música popular en el **Cancionero Musical de Palacio** (CMP)<sup>49</sup>. Esta existencia también había sido observada anteriormente por Anglés, quien habla del «sustrato popular» formado por «melodías tradicionales típicamente hispánicas»<sup>50</sup>. Schneider presenta 20 melodías del CMP y las compara en columna con variantes melódicas que ha encontrado en la tradición actual procedentes de Salamanca, Granada, Santander, Extremadura, Vascongadas y Asturias. Comparadas las melodías de ambos repertorios se aprecia en ellas algunas concomitancias o parentescos, pero también hay diferencias sustanciales que inducen a pensar en la no coincidencia de tipos melódicos. Para el etnomusicólogo zamorano Miguel Manzano (1934), el sustrato popular en el Cancionero Musical de Palacio es muy escaso: «apenas son 30 las obras, entre un total de 458, en las que aparecen ciertos rasgos musicales que nos permiten relacionarlas en mayor o menor medida con la canción popular de tradición oral tal como ha llegado a nuestros días. Pero además, en la mayor parte de estas obras esa semejanza global con el estilo de la canción popular queda modificada por una serie de rasgos que originan serias dudas sobre un parentesco claro y evidente entre los tipos melódicos tal como aparecen en la compilación coral y tal como los encontramos en las recopilaciones actuales de la música de tradición oral»<sup>51</sup>. Manzano contradice también la opinión de Anglés, y afirma que «entre el repertorio musical del CMP y la música de tradición oral que ha llegado a nuestros días no hay parecido global: sólo algunas coin-

<sup>49</sup> Marius SCHNEIDER: ¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?, en *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 178-192.

<sup>50</sup> Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos: El Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, CSIC, 1947-1951 (MME, 4). 2 vols.

<sup>51</sup> Miguel MANZANO: «Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio», ponencia leída en el *Simposio Musical el Cancionero de Palacio: Cien años de la edición de Barbieri*, celebrado en el Palacio Real de Madrid los días 14, 15 y 16 de diciembre de 1990 (inédita).

cidencias esporádicas y puntuales, no más de las que en otra época cualquiera se han dado entre la música de autor y la música popular de tradición oral». Schneider reconoce que «el cotejo sistemático de estas piezas [del CMP] con las canciones de música popular española actual no nos ha brindado hasta ahora ninguna melodía que se pueda identificar del todo con las composiciones de dicho cancionero. Sin embargo no faltan las melodías o las fórmulas melódicas o rítmicas que podrían relacionarse más o menos con los villancicos, los romances y las canciones del siglo XVI». Y dice además que los compositores transformaron las melodías populares con intenciones artísticas, sobre todo armónicas. En efecto, los compositores de la época piensan más en acordes que en melodías. Piensan sobre todo en la armonía que realizan, con unos resultados artísticos de gran belleza y expresividad, pero casi siempre modifican las características más definitorias de la auténtica música tradicional. El etnomusicólogo alemán reconoce que una investigación sobre el tema daría muy buenos resultados si tuviéramos algún cancionero popular de aquella época. Como resumen de estas opiniones, creo que Manzano acierta cuando dice que estamos ante dos repertorios globalmente diferentes que, «tomados en bloque difieren profundamente en el estilo del decurso melódico, en los sistemas melódicos, en la interválica, en las fórmulas rítmicas y en otra serie de aspectos estructurales». Estas consideraciones nos hacen pensar que la gran mayoría de las piezas que aparecen en el CMP y en otras colecciones polifónicas de finales del XV y del siglo XVI son cultas. Hay, en efecto, algunas, muy pocas en el conjunto, cuyo desarrollo melódico y rítmico denota un estilo popular. Las hay también popularizantes y de autor que imitan el estilo de la canción popular, como bien dice Manzano. Reconocer estos bloques de piezas es tarea que sólo un músico conocedor de ambos repertorios puede realizar.

Pero no solamente han sido Inglés y Schneider quienes han defendido la existencia de elementos melódicos y rítmicos tradicionales en el CMP y en otras obras de la época. También Dionisio Preciado dice que existen influencias o prestaciones: «Esta ley de vida de las canciones tradicionales nos permite suponer, pues, que en el CMP puede haber melodías tradicionales, aunque hoy día no las podamos identificar del todo. Y no sólo es suposición. He presentado una melodía popular recogida por Salinas que aparece en un Anónimo del CMP. Aparte de este dato concreto, cuando oímos interpretar las piezas polifónicas del CMP, sentimos la impresión de que sus autores utilizaron, no sólo su fantasía personal para crear nuevas melodías, sino que aprovecharon elementos de melodías tradicionales preexistentes»<sup>52</sup>. Asimismo, Miguel Querol tercia

<sup>52</sup> Dionisio PRECIADO: «Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español», en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 171-183.

en el asunto diciendo que «[...] la música de Encina (el compositor mejor representado en el CMP) está llena de detalles de tipismo español, de cadencias y giros melódicos que a través de una multiseccular tradición se han colocado en la misma esencia de la canción popular y del folklore español»<sup>53</sup>. En el artículo citado a pie de página, el Dr. Preciado dedica un apartado a los *cantus firmus* tradicionales usados por Peñalosa en sus seis misas completas, que son los siguientes: *Cantus firmus del ojo*, *Por la mar*, *Nunca fue pena mayor*, *Ea, judíos, a enfardelar*, *Pange, lingua «more hispano»* y *Une mousse de Biscaye*. Otros compositores españoles del renacimiento usaron también como *cantus firmus* melodías de procedencia no española. Así, las melodías francesas de *L'homme armé* y *Adieu mes amours* fueron muy populares entre los creadores artísticos de la época. La primera de ellas sirvió como motivo en misas de Dufay, Carissimi, Ockeghem, Busnois, Josquin, Brumel, De la Rue, Tictoris, Senfl y Palestrina, entre otros. Músicos como Peñalosa, Juan de Anchieta y Morales compusieron misas sobre el *cantus firmus* de *L'homme armé*. La melodía *Adieu, mes amours* fue empleada por Josquin des Prés, Escobar (en un motete a cuatro voces), Peñalosa (en una de sus misas) y el vihuelista Enríquez de Valderrábano. Peñalosa usa asimismo la melodía de procedencia francesa *De tous bien plaine* en la misa *Ave Maria peregrina*. Este trasiego de melodías me lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿son realmente tradicionales, folklóricas, estas melodías que circulan cual comodines en obras de diversos autores de la época?

El Dr. Preciado, firme defensor de la teoría de la incorporación de melodías populares a las composiciones cultas profanas y religiosas del primer Renacimiento musical español, extiende el procedimiento a las composiciones de Mateo Flecha «el Viejo», Mateo Flecha «el Joven», Cárceres, P. A. Vila y Chacón; y también a los vihuelistas, a los que considera «verdaderos artífices incrustando melodías tradicionales en sus músicas artísticas». Ante afirmaciones tan rotundas y generalizadas, expreso aquí mis dudas, aunque estoy de acuerdo con Preciado cuando, citando la positiva valoración que hace Schneider<sup>54</sup> de los métodos retrospectivos, dice que «la etnomusicología nos suministra no sólo el conocimiento de melodías tradicionales arcaicas, sino también elementos populares persistentes, que sirven admirablemente para un mejor conocimiento de la música culta del pasado».

<sup>53</sup> Miguel QUÉROL: «La producción musical del Juan del Encina (1469-1529)», en *Anuario Musical*, 24 (1969), p. 129.

<sup>54</sup> Marius SCHNEIDER: «Le rythme de la musique artistique espagnole du XVI siècle vu a travers la chanson populaire», en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. VII, Budapest, 1965.

Schneider y Preciado han estudiado también los elementos rítmicos de procedencia popular que en las composiciones cultas de nuestro pasado musical se pueden encontrar, sobre todo los llamados ritmos asimétricos o «aksak»<sup>55</sup>. La existencia de estos ritmos, dicen, es una prueba más de la influencia de lo popular en lo culto. Según Schneider, en algunas piezas del CMP hay períodos rítmicos que eran corrientes en la música culta de los siglos XV y XVI y en la música tradicional actual<sup>56</sup>. En el CMP aparecen seis composiciones escritas en ritmo «aksak» quinario, no todas transcritas correctamente en su día por Barbieri, Anglés y otros musicólogos. Son las siguientes (núms. 177, 355, 102, 426, 59 y 197 de la edición de Anglés): *Dos ánades, madre* y *Con amores la mi madre* de Juan de Anchieta; *Amor con fortuna* y *Tan buen ganadico* de Juan del Encina; *Las mis penas, madre* de Pedro Escobar; y *De ser mal casada* de Diego Fernández. Algunas de estas piezas han sido recientemente transcritas por Juan José Rey, musicólogo perspicaz que ha interpretado correctamente el ritmo quinario expresado en la fuente original<sup>57</sup>. Ninguna de ellas está entre las señaladas por Miguel Manzano, en su trabajo citado, como de estilo claramente popular, popularizante o imitativo de la canción popular. R. O. Jones y Carolyn R. Lee afirman que el hecho de que en el CMP aparezca el ritmo quintuple es «fenómeno único en la canción renacentista»<sup>58</sup>. Varios ejemplos de ritmos quinarios, al parecer muy extendidos en España en el siglo XVI, encontramos también entre las melodías recogidas por el ciego Salinas<sup>59</sup>, correctamente transcritas por Preciado<sup>60</sup> y J. J. Rey<sup>61</sup> e incorrectamente transcritas a

<sup>55</sup> Constantin BRAILOIU: «Le Rythme Aksak», en *Revue de Musicologie*, 30 (1951), pp. 71-108; *Ibid.*, *Le Rythme Aksak*, Abbeville [Francia], Imprimerie F. Paillart, 1952. El término es de origen turco y significa «cojo». Fue propuesto por el etnomusicólogo y compositor rumano para expresar los ritmos asimétricos de amalgama permanente.

<sup>56</sup> Marius SCHNEIDER: «Studien zur Rythmik im Cancionero de Palacio», en *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, vol. II, pp. 833-841.

<sup>57</sup> Juan José REY: *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, Madrid, SEdeM, 1978. «Una nueva transcripción de *Dos ánades, madre*, de Juan de Anchieta», ha sido hecha por María Carmen GÓMEZ MUNTANÉ en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 2 (1996), p. 139 (Miscelánea en homenaje a Dionisio PRECIADO). La profesora GÓMEZ MUNTANÉ no cita la transcripción que de esta pieza de Anchieta ha realizado anteriormente Stephan SCHMITT: «Die proportio quintupla in einigen villancicos des Cancionero Musical de Palacio», en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 21. La transcripción de SCHMITT coincide, casi literalmente, con la que ella presenta.

<sup>58</sup> R. O. JONES y C. R. LEE: *Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975, p.

<sup>59</sup> Francisco SALINAS: *De musica libri septem*, Salamanca, Matías Gast, 1577. Primera versión castellana por Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Madrid, Alpuerto, 1983.

<sup>60</sup> Dionisio PRECIADO: «Veteranía de algunos ritmos aksak en la música antigua española», en *Anuario Musical*, 39-40 (1984-1985), pp. 189-215. Trabajo modélico en el que comenta los ritmos aksak en Salinas, CMP, Cancionero de la Colombina, Aguilera de Heredia, José Jiménez, Morales, Cabezón, Mateo Flecha el Viejo, Pablo Bruna, etc.

<sup>61</sup> Juan José REY: *Op. cit.*

principios de siglo por Pedrell en un clásico estudio sobre las mismas <sup>62</sup>. Salinas dice que recoge estos ritmos de la música popular española y que no se encuentran en la música culta, o al menos él nunca los había escuchado. He cantado varias veces las cinco canciones que trae el ciego burgalés en ritmo quinario (*Rey Don Alonso, Casóme mi padre, De rosas y flores, Melodía sin texto y Dejadlos, mi madre*), en la versión de Preciado <sup>63</sup>, y nada en ellas observo, ni en su ritmo ni en su desarrollo melódico, como para considerarlas populares, antes bien, su estilo revela una artificiosidad (aunque dentro de cierta sencillez) más propia de lo culto que de lo popular. La melodía de Salinas sin texto aparece, con pequeñas variantes y en ritmo también quinario, en el n.º 296 del CMP con el título *Y haz jura, Menga*.

En su trabajo sobre la «Veteranía de algunos ritmos aksak en la música antigua española», el Dr. Preciado destaca la presencia del ritmo de la *petenera* (6/8 + 3/4 con agrupación de 3 + 3 + 2 + 2 + 2 corcheas) o de *hemíolia* en las viejas canciones polifónicas hispánicas, seguramente tomado, dice, del popular ritmo español. Esta peculiar amalgama rítmica, que es propia de la *guajira*, el *pañó moruno*, la *seguriya gitana* y la *ezpata-dantza* vasca, aparece en algunas fuentes antiguas: en la Cantiga de Santa María n.º 166, si es que damos por válida la transcripción de Anglés; en las canciones de Salinas *Retraída está la infanta, / bien así como solía* y el romance del *Conde Claros*; en dos piezas del CMP (núms. 12 y 310), tres del *Cancionero Musical de la Colombina* (núms. 61, 71 y 89 de la edición de M. Querol), 15 del denominado por Querol *Cancionero Musical de Góngora* (núms. 1, 4, 5, 8, 14, 15, 17, 22, 24, 25, 27, 34, 35, 38 y 40) <sup>64</sup> y en 24 números de las colecciones del mismo autor dedicadas a la *Música Barroca Española* (núms. XXXII y XXXIX de los Monumentos de la Música Española publicados por el Instituto Español de Musicología del CSIC), 15 correspondientes al primero y 9 al segundo. Preciado menciona también el ritmo «aksak» 3 + 3 + 2, que es utilizado por los maestros organistas españoles y portugueses del siglo XVII. Utilizan este ritmo, entre otros, Aguilera de Heredia, José Jiménez, Correa de Araujo y, sobre todo, el ciego de Daroca Pablo Bruna. Citanto a Willi Apel, Preciado dice que este ritmo asimétrico fue también utilizado por Cristóbal de Morales en el motete *Emendemus in melius*, por Antonio de Cabezón en las *Diferencias* sobre el *Canto del Caballero* y por Mateo Flecha el Viejo en la ensalada *La Justa*.

<sup>62</sup> Felipe PEDRELL: «Folk-lore musical castillan du XVI siècle», en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Erster Jahrgang I (1899-1900), pp. 372-400. Leipzig.

<sup>63</sup> Dionisio PRECIADO: «Veteranía de algunos ritmos aksak...».

<sup>64</sup> Miguel QUEROL: *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, IEM-CSIC, 1976.

La mayoría de piezas antiguas mencionadas, escritas en ritmos «aksak» o asimétricos, no tienen la sonoridad, ni el estilo, ni la estética característica de las melodías populares que se expresan en los mismos ritmos. Si escuchamos con atención *peteneras*, *seguiriyas gitanas*, *charradas*, *perantones*, *ruedas*, *zortzicos*, *entradillas*, etc., es fácil apreciar que el estilo rítmico de estos géneros populares difiere del que traslucen las piezas monódicas, polifónicas o para órgano que hemos citado. No me parece del todo adecuada la denominación de ritmos «aksak» aplicada a estas piezas por comparación sin más con las melodías populares que en tales amalgamas se manifiestan. En el caso de los ritmos quinarios, en las piezas cultas mencionadas se observa más una suma de compases ternarios y binarios que una unidad natural de las cinco partes del compás.

En un trabajo de metodología similar a la ensayada por Schneider respecto del CMP, el gran folklorista extremeño Manuel García Matos (1912-1974) trató de buscar paralelismos entre las canciones recogidas por el ciego Salinas en el siglo XVI y las melodías populares actuales<sup>65</sup>, con unos resultados más bien escasos, justificados por lo que él llamó la «biología de la canción popular», es decir, la variabilidad melódica que se produce en la transmisión oral a través del tiempo. Francisco Salinas incluye en los libros VI y VII de su *De musica libri septem* casi medio centenar de canciones «populares» hispánicas no con intención recopiladora, sino para demostrar sus teorías sobre el ritmo. Folklorista «per accidens», llamó Pedrell al ciego burgalés. Del casi medio centenar de canciones recogidas en su denso tratado teórico, García Matos ha podido indentificar doce de ellas en la tradición actual de Badajoz, Cáceres, Cataluña, Soria, La Coruña, Pontevedra, Asturias, Santander, Navarra y Madrid, en un trabajo de rastro por los cancioneros actuales que sólo un etnomusicólogo de su sabiduría e intuición fue capaz de realizar. De las aproximadamente cincuenta canciones recogidas por Salinas sólo perviven en la actualidad las melodías de una cuarta parte. En cuanto a los textos, éstos no se han conservado en ningún caso en la tradición actual. Un hecho verdaderamente sorprendente es que las melodías recogidas por Salinas se encuentran dispersas en varias fuentes musicales anteriores y posteriores. La que trae sin texto en la pág. 272 de su tratado, de la que dice que el «Vulgo cane batur», había sido utilizada por Juan de Anchieta como tema de una misa que no ha llegado hasta nosotros. Así lo manifiesta Salinas. La de la pág. 325, *Qué me quereys el cauallero*, al parecer «usitatissima», aparece, en variante muy similar, en un villancico a tres voces de autor anónimo del CMP. La de la pág. 327, *Aquella morica guerrida*, es muy parecida a la usada por Gabriel en un villancico a cuatro voces del CMP. El texto, no la música, de aque-

<sup>65</sup> Manuel GARCÍA MATOS: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*», en *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 67-84.



lla que comienza *No me digáis, madre, mal* aparece en una pieza del CMP del contrapuntista A. d'Alva. *Llamáisme villana* fue usada por Cristóbal de Morales en su Misa *Tristezas me matan* y por Pedro Escobar en el n.º 59, *Las mis penas, madre*, del CMP. Alguna canción del ciego burgalés aparece también en las *Ensaladas* de Mateo Flecha el Viejo y en las obras para órgano de Antonio de Cabezón y Luis Venegas de Henestrosa. Francisco Correa de Araujo emplea la melodía de la canción *Dejadlos, mi madre* en el n.º 64 de su *Facultad Orgánica* con el título de *Canción Glosada*, aunque lo hace en ritmo ternario y no en quinario. Resulta de esta primera aproximación que varias melodías de Salinas se encuentran dispersas, a manera de comodines que operan como motivos musicales inspiradores, en obras de finales del siglo XV y del siglo XVI, así instrumentales como polifónico-vocales. Esta circunstancia hace pensar, a falta de una investigación más profunda, que la mayoría de ellas no eran populares sino cultas popularizadas. Además, el estilo melódico de estas canciones es más propio de lo culto que de lo popular, justo lo contrario de lo que se viene diciendo desde hace décadas. Por todo ello, no podemos seguir dando por válida la común afirmación de que el libro de Salinas es el primer cancionero que registra nuestra historia musical.

Las mismas reflexiones hechas a propósito del CMP son aplicables a las piezas contenidas en otras colecciones muy conocidas de los siglos XV y XVI como el **Cancionero de la Colombina**<sup>66</sup>, el **Cancionero de Segovia**<sup>67</sup>, el **Cancionero Musical de Barcelona**<sup>68</sup>, el **Cancionero de Upsala**<sup>69</sup>, el **Cancionero de Medinaceli**<sup>70</sup>, los **Villancicos de Juan Vázquez**<sup>71</sup>, las **Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo**<sup>72</sup> y las obras de los **Vihuelistas** y los **Organistas** del siglo XVI.

<sup>66</sup> Véase transcripción y estudio de Miguel QUEROL: *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina (siglo XV)*, MME, XXXIII, Barcelona, CSIC, 1971.

<sup>67</sup> *Cancionero de la Catedral de Segovia*. Ed. facsimilar realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón PERALES DE LA CAL, 1977. Un estudio literario de sus piezas ha sido hecho por Víctor LAMA DE LA CRUZ: *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

<sup>68</sup> Véase la descripción hecha por Felipe PEDRELL en *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, amb notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels documents més importants per a la bibliografia espanyola*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, 2 vols.

<sup>69</sup> *Cancionero de Upsala*, México, El Colegio de México, 1944. Introducción, notas y comentarios de Rafael MITJANA, transcripción de Jesús BAL Y GAY y estudio sobre el villancico polifónico de Isabel POPE.

<sup>70</sup> Miguel QUEROL: *Cancionero Musical de la casa de Medinaceli*, MME, VIII-IX, Barcelona, CSIC, 1949-1950.

<sup>71</sup> Higinio ANGLÉS: *Juan Vázquez. Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, MME, V, Barcelona, CSIC, 1946.

<sup>72</sup> Higinio ANGLÉS: *Mateo Flecha († 1553). Las Ensaladas (Praga, 1581)*, Barcelona, Biblioteca Central de la Diputación Provincial, 1955.

El **Cancionero de la Colombina** fue adquirido por Hernando de Colón en 1534. En opinión de M. Querol, hay en él una *Ensalada* de Juan de Triana, maestro de capilla que fue de Sevilla y Toledo, en la que presenta tres melodías tradicionales. Se dice que las influencias populares abundan por doquier en los cincuenta y cuatro villancicos del **Cancionero de Upsala** y en las ciento una composiciones profanas (veinte villancicos, canciones, una ensalada, una danza cantada y cincuenta madrigales) del **Cancionero de Medinaceli**. Se afirma también que la mayoría de las sesenta y siete piezas que contiene la *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco voces* del extremeño **Juan Vázquez** (ca. 1500-ca. 1571), publicada en Sevilla en 1560, están basadas en melodías tradicionales de la época, especialmente aquella que usa la célebre canción salmantina *De los álamos vengo*, que probablemente no es popular y mucho menos salmantina, ya que no aparece en ningún cancionero de la tradición actual. Recuérdese que esta canción fue utilizada magistralmente por Manuel de Falla en su *Concierto para clavicémbalo y cinco instrumentos*. Todavía no se ha hecho un examen minucioso de las piezas contenidas en varios de estos cancioneros polifónicos en orden a la captación de las posibles influencias populares.

La *Ensalada* es un género literario-musical típicamente español del siglo XVI. El nombre culinario viene dado por la mezcla sucesiva de versos en varias lenguas y su interpretación polifónica posiblemente era escenificada. Las **Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo** han sido estudiadas en cuanto a su interés folklórico por Dionisio Preciado, quien dice de ellas que son un auténtico cancionero popular español anterior al libro de Francisco Salinas: «Mérito singular de las ensaladas de Mateo Flecha es el empleo abundante de canciones tradicionales dentro de sus ensaladas. En este sentido, Mateo Flecha se comporta como un excelente folklorista, que espiga las canciones tradicionales y las incorpora en sus composiciones [...] La riqueza cancionística dentro de *Las Ensaladas* es sencillamente sorprendente. No creo haya, en toda la historia de la música española, otro género musical vocal tan rico en canciones [...] Podemos decir también que *Las Ensaladas* de Mateo Flecha, el Viejo, son el primero y principal cancionero de música tradicional española. Desde luego muy anterior al de Juan Ignacio de Iztueta (1826/27). Y también anterior al libro de Francisco de Salinas, *De musica* (1577)»<sup>73</sup>. El análisis musical del Dr. Preciado es verdaderamente minucioso. En las seis Ensaladas de Flecha (*El Jubilate*, *La negrina*, *La justa*, *La guerra*, *El fuego* y *La bomba*) encuentra un buen número de canciones populares o de sabor popular. El material musical empleado por Flecha es variado: cantares, que Preciado intuye

<sup>73</sup> Dionisio PRECIADO: «La canción tradicional en las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo», en *Revista de Musicología*, X, n.º 2 (1987), pp. 459-488.

son de carácter popular por su estilo melódico y rítmico, ritmos asimétricos de factura popular, recitados salmódicos, giros gregorianos, una melodía que recuerda las tonadillas de gaita popular, la melodía del segundo verso del *Pange, lingua* español, etc. Aparecen también canciones recogidas por Salinas, además de otras que trae el vihuelista Fuenllana en su obra *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554), cual es el caso de la famosa jeringonza, transcrita por Torner<sup>74</sup> y estudiada en la actual tradición por Bonifacio Gil<sup>75</sup>. Dado que algunas variantes melódicas de la jeringonza recogidas en la tradición actual por Torner y B. Gil recuerdan la versión de Flecha y Fuenllana, éste sería un caso cierto y documentado de empleo de una melodía tradicional por compositores cultos. Otras melodías que trae Flecha, y que al Dr. Preciado le parecen de sabor o carácter popular, creo que no lo son tanto si examinamos en profundidad y sin prejuicios su estilo melódico y rítmico. En cualquier caso, el trabajo de reflexión de Preciado está bien contruido y ofrece datos y novedades interesantes. Una de ellas es la reconstrucción melódica que hace de una posible canción popular sacada de las voces del conjunto polifónico de la Ensalada *La Bomba*:

## Ejemplo 4

Ej 39  
c 179-201

Tenor

Ben - di - to el que ha ve - ni - do a li - brar - nos de a - go -

Basso

- ni - a. Ben - di - to se - a - es - te dí - a que na - ció el con -

Tenor

- ten - ta - mien - to. Re - ma - dió su ad - va - ni - mien - to mil e - no - jos.

Basso

Ben - di - tas se - an los o - jos que con pi - e - dad nos mi -

Basso

- ra - ron, y ben - di - tos que a - sí a - man - sa - ron tal for - tu - na.

<sup>74</sup> Eduardo Martínez TORNER: «La canción tradicional española», en *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, A. Martín, 1934, t. II, pp. 123-128. Este trabajo de TORNER contiene interesantes referencias históricas, literarias y musicales acerca de la canción popular española en la música culta de tiempos pasados.

<sup>75</sup> Bonifacio GIL: «La jeringonza en la actual tradición», en *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 129-158.

Miguel Querol ha estudiado el material musical tradicional contenido en las obras de los **Organistas** españoles del siglo XVI<sup>76</sup>. Su trabajo se basó en las obras de Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557)<sup>77</sup> y Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578)<sup>78</sup>. Querol establece los diferentes procedimientos de elaboración de las obras de Venegas y Cabezón, y dice que «cuando el organista utiliza una melodía popular, que él sabe de memoria como tantos otros ciudadanos de su tiempo, entonces, tanto si nos da la melodía pura y desnuda, como si nos la da glosada, escribe un acompañamiento puramente instrumental y de propia invención», extendiendo el mismo procedimiento a las obras de los vihuelistas. Siete motivos populares localiza el Dr. Querol en la colección de Venegas de Henestrosa: Diferencias de autor anónimo sobre *Pues no me queréis hablar*, la glosa de Palero al romance *Mira Nero de Tarpeya*, una pieza de Palero sobre el romance *Paseábase el rey moro*, cinco diferencias sobre el romance *Conde Claros*, la folía *¿Para quién crié yo cabellos?*, una pieza de Antonio de Cabezón sobre el canto llano de la *Alta* y varias *Diferencias sobre las vacas*. El cantus firmus de las piezas *Pues no me queréis hablar* y *¿Para quién crié yo cabellos* es variación del bloque armónico-melódico de la folía. Sobre la conocida melodía del romance del *Conde Claros* han compuesto variaciones Mudarra, Pisador, Valderrábano, Narváez y otros autores anónimos. Salinas incluye esta melodía en su *De Musica* con la letra del romance *Retraída está la infanta*, melodía que, por cierto, fue empleada modernamente por Manuel de Falla como tema orquestal del cuadro segundo de *El Retablo de Maese Pedro*. La pieza de Cabezón sobre el canto llano de la *Alta*, coincide con el tenor de la pieza instrumental titulada *Alta*, que trae Francisco de la Torre en el CMP. En la colección de Antonio de Cabezón encuentra Querol cuatro melodías tradicionales: *Pues a mí desconsolado*, *Quien llamó al partir partir*, Diferencias sobre el villancico *¿Quién te me enojó, Isabel?* y varias Diferencias sobre el *Canto del Caballero*. Para Anglés, la pieza *Pues a mí desconsolado* está basada en una tonada popular, circunstancia que niega Querol, quien observa que es un madrigal sin tema popular, aunque existe un cierto parentesco entre las dos primeras frases y las melodías empleadas por Valderrábano en su *Silva de Sirenas*. La pieza *Quien llamó al partir partir* es un madrigal a cinco voces que tampoco tiene prestaciones populares, según Querol. La melodía del *Canto del Caballero*, por antonomasia empleada por Cabezón, se halla en el Cancionero de Upsala, en el CMP y en la obra de Salinas, y fue utilizada también por Pisador, Morales, Gombert y Mateo Flecha el Viejo en su Ensalada *La Bomba*. De nuevo observamos aquí cómo varias «súpues-

<sup>76</sup> Miguel QUEROL: «La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Tradición coral de la Folie d'Espagne», en *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 61-86.

<sup>77</sup> Ed. mod. de Higinio ANGLÉS, Barcelona, CSIC, 1944. 2.ª ed., 1965.

<sup>78</sup> Ed. mod. de Higinio ANGLÉS, Barcelona, CSIC, 1966.

tas» melodías tradicionales de las colecciones de Venegas y Cabezón aparecen en variantes en otras fuentes anteriores y posteriores. Estas melodías, que en mi opinión no son tradicionales en su acepción de folklóricas, quizás fueran en su tiempo realmente «populares» y conocidas no por el pueblo español de estrato social bajo, sino en los ambientes musicales selectos. El que algunas de ellas estén incluidas en la obra teórica de Salinas no es aval suficiente para considerarlas tradicionales.

Infinidad de motivos tradicionales han querido ver algunos musicólogos en las obras para **Vihuela** del siglo XVI. Se dice que villancicos, canciones y romances populares son tratados magistralmente por Luis de Milán<sup>79</sup>, Luis de Narváez<sup>80</sup>, Alonso Mudarra<sup>81</sup>, Enríquez de Valderrábano<sup>82</sup>, Diego Pisador<sup>83</sup>, Miguel de Fuenllana<sup>84</sup> y Esteban Daza<sup>85</sup>. La misma consideración puede hacerse respecto de algunas piezas contenidas en el cuaderno que lleva por título *Ramillete de Flores*, descubierto por Juan José Rey Marcos<sup>86</sup> en la Biblioteca Nacional. Las piezas de los vihuelistas que presumiblemente pudieran contener motivos populares son los villancicos, las canciones, los romances, las endechas de Canaria que trae Pisador y las consabidas diferencias sobre el Conde Claros y Las Vacas. Aunque está pendiente todavía un trabajo suficientemente amplio sobre el tema, algunas incursiones parciales han sido hechas por Pedrell<sup>87</sup>, Torner<sup>88</sup> y Schneider<sup>89</sup>. En una primera aproxi-

<sup>79</sup> Luis DE MILÁN: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, Valencia, 1535 (Ed. mod. de Ruggero CHIESA, Milán, Suvini Zervoni, 1966).

<sup>80</sup> Luis DE NARVÁEZ: *Los seis libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid, 1538 (Ed. mod. de E. PUJOL, Barcelona, CSIC, 1945).

<sup>81</sup> Alonso MUDARRA: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546 (Ed. mod. de E. PUJOL, Barcelona, CSIC, 1949).

<sup>82</sup> Enríquez DE VALDERRÁBANO: *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547 (Ed. mod. de E. PUJOL, Barcelona, 1965).

<sup>83</sup> Diego PISADOR: *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552 (Existe transcripción y estudio reciente de Felipe GÉRTRUDIX BARRIO y Fco. Javier ROA ALONSO. El trabajo de estos jóvenes musicólogos, que permanece inédito, fue realizado en el Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el curso 1994-95).

<sup>84</sup> Miguel DE FUENLLANA: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554.

<sup>85</sup> Esteban DAZA: *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*, Valladolid, 1576.

<sup>86</sup> Juan José REY MARCOS: *Ramillete de flores, música española del siglo XVI, para vihuela, laúd o guitarra*, Madrid, 1975.

<sup>87</sup> Felipe PEDRELL: *La canción popular en los vihuelistas españoles seiscientistas*. Conferencia pronunciada en Barcelona en 1918. PEDRELL realizó también un análisis de algunas canciones populares contenidas en las obras de FLECHA-FUENLLANA, en *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació De Barcelona*, Barcelona, 1909.

<sup>88</sup> Eduardo Martínez TORNER: «Los vihuelistas del siglo XVI», en *Temas Folklóricos. Música y Poesía*, Madrid, Faustino Fuentes, 1935, pp. 21-31.

<sup>89</sup> Marius SCHNEIDER: «Un villancico de Alonso Mudarra procedente de la música popular granadina», en *Anuario Musical*, 10 (1955), pp. 79-83.

mación, observamos que en las obras de los vihuelistas se produce, a grandes rasgos, el mismo fenómeno que hemos visto en otras composiciones vocales o instrumentales de la época comentadas anteriormente, a saber, que la mayoría de las melodías supuestamente populares de villancicos, romances y canciones no proceden directamente del pueblo sino de otras fuentes cultas anteriores o coetáneas. No obstante esta apreciación general, el villancico de Mudarra *Dime adónde tienes las mientes*, tiene un parentesco melódico sorprendente con la canción granadina recogida por Schneider en la primavera de 1945, aunque el ritmo tiene un aire distinto.

Lothar Siemens ha publicado un interesantísimo trabajo sobre las endechas canarias del siglo XVI y su melodía<sup>90</sup> en el que parte de los testimonios que proporcionan, acerca de su vigencia en el Archipiélago en el siglo XVI, algunos historiadores y cronistas como Juan de Mal Lara, Gaspar Fructuoso, Leonardo Torriani y Abreu Galindo. La tradición de estos cantos fúnebres y lamentosos parece que desapareció a comienzos del barroco. Pero antes, durante el siglo XVI y comienzos del XVII, una especie de melodía-tipo de procedencia insular que Siemens no duda que sea popular, fue empleada por Pisador, Fuenllana, Bermudo, Pedro Alberto Vila, el italiano Fabricio Dentice y Gabriel Díaz. La melodía-tipo tiene unos rasgos populares bien definidos por el modo de Mi arquetípico. Las endechas de Díaz incluidas en el Cancionero de la Sablonara «representan una despedida tal vez nostálgica de lo popular, prejuicio del que van a apartarse definitivamente los compositores barrocos españoles», dice Siemens. La melodía de las endechas de canaria, sin esta denominación y sin la forma poética arquetípica del trístrofo monorrímo, tuvo sus antecedentes en fuentes anteriores. Así, por ejemplo, la encontramos en la *Fantasia IX* de vihuela del libro de Luis Venegas de Henestrosa, en el Cancionero de Upsala (anónimo n.º 22 de la edición de Bal y Gay) y en tres piezas del CMP (n.º 192, correspondiente a un villancico de Antonio Ribera; n.º 270, de autor anónimo; y n.º 297, de Aldomar)<sup>91</sup>. El modelo melódico que dio lugar a las endechas aparece también en ocho números del Cancionero de la Colombina (9, 16, 20, 23, 32, 40, 43 y 50 de la edición de Miguel Querol). El tipo melódico que encontramos en las citadas fuentes antiguas no pervive en la tradición actual peninsular o insular. Cierta parecido melódico se ha podido detectar en algunas melodías de endechas que cantan en la actualidad los *voceri corsos* y los sefardíes del norte de Marruecos. A la luz de los

<sup>90</sup> Lothar SIEMENS: «Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía», en *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo. II*, Madrid, Caja de Ahorros Insular de Gran Canaria, 1975, pp. 281-310.

<sup>91</sup> Los núms. del CMP se refieren, como siempre que se citan en este trabajo, a la edición de Higinio ANGLÉS.

testimonios históricos y de los escritos de los cronistas, podemos pensar que la melodía de las endechas canarias que se puso de moda en torno a 1550 es de antecedentes hispánicos, y que fueron los judíos españoles los que la llevaron a las islas. Todas estas consideraciones, expuestas por Siemens con rigor histórico y musical, demuestran el empleo cierto por compositores cultos de una melodía de procedencia netamente popular.

### III. SIGLOS XVII Y XVIII

Acabada la época de la vihuela, aparecen en España varios tratados teórico-prácticos para la guitarra. Fueron sus autores Juan Carlos Amat <sup>92</sup>, Luis de Briceño <sup>93</sup>, Nicolás Doizi de Velasco <sup>94</sup> (de ascendencia portuguesa), Gaspar Sanz <sup>95</sup>, Lucas Ruiz de Ribayaz <sup>96</sup> y Francisco Guerau <sup>97</sup>. En cuanto al arpa, Diego Fernandez de Huete <sup>98</sup> publicó a comienzos del siglo XVIII un método muy apreciado en su tiempo. Encontramos en estas colecciones los aires, canciones y danzas más en boga en su tiempo: *romances, seguidillas, redondillas, letrillas, folías, sarabandas, pavanas, gallardas, chaconas, pasacalles, hachas, paradetas, jácaras, canarios, marionas, rugeros, españoletas, gaitas, villanos, tarantelas, vacas, valencianas, batallas, sombras, matachines*, etc. Las canciones y las danzas de los guitarristas del siglo XVII son ante todo cortesanas, aunque en algunos casos la inspiración o el fondo que las sustenta puede ser popular, cual es el caso, por ejemplo, del canario y la folía. En el siglo XVIII, el eclipse de la guitarra coincide con la llegada de la música italiana y el declive del arte nacional. El instrumento pierde su carácter aristocrático y vuelve al pueblo.

En la música instrumental del barroco destaca con luz propia la folía. Se trata de la llamada folía-tema, basada en una melodía y un bajo íntimamente ligados entre sí que sirvió de base a numerosas variaciones en la música instrumental de occidente desde comienzos del barroco

<sup>92</sup> Juan Carlos AMAT: *Guitarra española de cinco órdenes...*, Barcelona, 1596. La copia más antigua que se conoce fue hecha en Lérida en 1627.

<sup>93</sup> Luis DE BRICEÑO: *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español...*, París, Pedro Ballard, 1626.

<sup>94</sup> Nicolás DOIZI DE VELASCO: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección*, Nápoles, 1640.

<sup>95</sup> Gaspar SANZ: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674.

<sup>96</sup> Lucas RUIZ DE RIBAYAZ: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española...*, Madrid, Melchor Álvarez, 1677.

<sup>97</sup> Francisco GUERAU: *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Imp. de Manuel Ruiz de Murga, 1684.

<sup>98</sup> Diego FERNÁNDEZ DE HUETE: *Compendio numeroso de zifras armónicas... para arpa de un orden*, Madrid, 1702-1704.

hasta, incluso, comienzos del siglo XX. El tema musical de la folía existía ya en el siglo XVI con diferentes nombres, según los países. Es a comienzos del XVII cuando aparece ligado a la danza del mismo nombre, cuyo origen —portugués o español— no ha sido suficientemente aclarado. El tema aparece en los vihuelistas Mudarra y Valderrábano con el nombre de *pavanas*. Pero también lo encontramos con anterioridad. Según John Ward<sup>99</sup>, en el CMP aparecen 17 villancicos, muchos de ellos de Juan del Encina, compuestos sobre el tema en cuestión. En la folía-tema barroca está basada la actual folía popular canaria, en la que sobrevive el fundamento armónico característico, según ha sido demostrado magistralmente en un esclarecedor artículo Lothar Siemens<sup>100</sup>, a quien seguimos. El mismo bajo armónico sobrevive también en la malagueña canaria. Así pues, una danza originariamente popular se convirtió en fundamento de una creación culta —la folía— que se asienta plenamente en el barroco; y en esta creación culta es en la que se inspiran la folía y la malagueña populares de nuestras islas Canarias. Este fenómeno de adaptación o evolución hacia lo culto se produjo también en el siglo XVI con otros bailes exóticos que primero se popularizaron en la Península y luego pasaron de manera refinada a formar parte de las danzas europeas del barroco. El caso del canario es un claro ejemplo.

El **Cancionero de la Sablonara**<sup>101</sup>, así llamado por su compilador Claudio de la Sablonara, copista que fue de la Capilla Real desde 1599 hasta 1633, recoge una colección manuscrita de 75 canciones polifónicas españolas compuestas en su mayoría en la Corte en el primer cuarto del siglo XVII. Las canciones están arregladas para dos, tres o cuatro voces. Los autores son compositores conocidos en la época: Capitán (Mateo Romero), Gabriel Díaz Besson, Juan Blas de Castro, Álvaro de los Ríos, Juan de Palomares y Joan Pujol. Muy poco o nada hay en las melodías de esta colección que nos lleve a pensar en prestaciones directas de la música popular. En cambio, en el ritmo ternario rápido y chispeante de algunas canciones, Judith Etzion ha observado posibles influencias «de canciones populares o danzas cantadas más recientes, como las seguidillas y las folías». La profesora Etzion dice también que algunas piezas son «simples arreglos armónicos de versiones populares», sin explicar por qué y dejándose guiar sólo por la intuición. Queda, pues, abierta una

<sup>99</sup> J. WARD: «The Folía», en *Kongress-Bericht der Internationalesn Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Utrech, 1952 (Amsterdam, 1953), pp. 415-422.

<sup>100</sup> Lothar SIEMENES: «La folía histórica y la folía popular canaria», en *El Museo Canario*, XXVI (1965), pp. 19-46.

<sup>101</sup> Jesús AROCA: *Cancionero poético y musical del siglo XVII recogido por Claudio de Sablonara*, Madrid, Real Academia Española, 1918. Una edición crítica reciente es la publicada por Judith ETZION: *El Cancionero de la Sablonara*, Londres, Tamesis Books, 1996. CLXIII pp. de texto y 254 pp. de música.



vía de investigación en cuanto a los ritmos de las obras de este cancionero y sus concomitancias con elementos populares. Para ello, habrá que consultar las seguidillas musicales publicadas en los cancioneros populares desde el siglo XIX y compararlas con los patrones rítmicos que en el cancionero de la Sablonara se manifiestan, y comprobar si las prestaciones de lo popular a lo culto se producen efectivamente.

Otros cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII han sido estudiados total o parcialmente por el profesor Miguel Querol<sup>102</sup>, musicólogo que transcribe villancicos, canciones, romances y otras formas contenidas en las siguientes colecciones: *Cancionero de Turín*<sup>103</sup>, *Cancionero de la Biblioteca Casanatense de Roma*, *Cancionero de Medinaceli* (s. XVII), *Cancionero de Olot*, *Cancionero de Munich (de la Sablonara)*, *Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional*, *Cancionero de Coimbra*, *Libro Segundo de Tonos y Villancicos de Juan Arañés* (publicado en Roma en 1624) y los *Romances y Letras a tres voces de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Posteriormente Querol descubrió el *Cancionero de Onteniente* y el de *Ajuda*<sup>104</sup>. La mayoría de los compositores representados en estas colecciones fueron músicos de la corte en la primera mitad del XVII. Dada la tendencia generalizada entre los compositores españoles del barroco, que como norma general evitaban intencionadamente cualquier parecido con la música popular, no creo que en las piezas de estas colecciones encontremos melodías populares que hayan servido como motivo o materia de inspiración. Por otra parte, el estilo de las piezas es de factura culta a todas luces. Lo mismo sucede en las canciones monódicas y en las compuestas para dos o más voces en un nuevo estilo por una nueva generación de compositores<sup>105</sup>. Los nombres que reciben estas canciones son los de *tono humano, solo, solo humano* y otros similares.

Pendiente está aún el estudio y publicación de una parte de la producción de villancicos, romances y canciones del período barroco de los siglos XVII y XVIII. Estas piezas se manifiestan con variedad de formas. El P. Samuel Rubio ha hecho una interesante incursión en la forma del villancico polifónico de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII<sup>106</sup>, con especial detenimiento en los compuestos por el P. Antonio Soler. Paulino

<sup>102</sup> Miguel QUEROL: *Música Barroca Española. Vol. I. Polifonía Profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, Barcelona, CSIC, 1970. MME, XXXII.

<sup>103</sup> Miguel QUEROL: *Cancionero Musical de Turín*, Madrid, SEdeM, 1989.

<sup>104</sup> Miguel QUEROL: «Dos nuevos cancioneros polifónicos de la primera mitad del siglo XVII», en *Anuario Musical*, 26 (1971), pp. 93-111.

<sup>105</sup> Véase Miguel QUEROL: *Música Barroca Española. vol V. Cantatas y Canciones*, Barcelona, CSIC, 1973. MME XXXV.

<sup>106</sup> Samuel RUBIO: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979.

Capdepón ha estudiado los villancicos del monje escurialense <sup>107</sup> y publicado 34 de los 128 que constituyen toda su producción. También está pendiente el estudio comparativo de estas piezas en lo referente a las posibles prestaciones populares, rítmicas o melódicas, que pudieran contener. Los villancicos del XVIII muestran un indudable popularismo en el ambiente y situaciones que reflejan sus textos o en algunos de los personajes que intervienen o se mencionan. Hay villancicos cuyos textos hacen alusión a personajes de procedencia diversa: *negros*, *asturianos*, *portugueses*, *pastores*, etc. La influencia popular en los villancicos barrocos, clara en el caso de los textos, no es tan notoria en la música. Un caso excepcional es el *Villancico representado y cantado con chirimías entre Ángeles y Pastores* del alcarreño Diego Durón (1653-1731) <sup>108</sup>, Maestro de Capilla que fue de la Catedral de Las Palmas entre 1676 y 1731. En la intervención cantada de uno de los pastores emplea Durón la antiquísima melodía popular con la que, aún hoy, se cantan todos los romances en las islas de La Palma, La Gomera y El Hierro:

#### Ejemplo 5



Esta melodía se conoce popularmente como «la meda». Diego Durón compuso para la Navidad de 1682 un curioso villancico *moro* con un texto en el que hay vocablos que suenan a árabe o turco y con una música que parece expresar un efecto moruno <sup>109</sup>. Como bien dice Siemens, Diego Durón utiliza elementos populares en algunos de sus villancicos, diferenciándose así de la tendencia generalizada entre la mayoría de los compositores españoles de su época y constituyendo sus obras testimonios folklóricos de gran valor. El fenómeno contrario, es decir, las prestaciones textuales y melódicas de algunos villancicos cultos del barroco tardío dieciochesco a la canción popular navideña de las

<sup>107</sup> Paulino CAPDEPÓN: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Real Monasterio de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993 (Biblioteca La Ciudad de Dios, n.º 59). La revisión y transcripción musical de los villancicos del monje escurialense está en proceso de edición, habiendo publicado P. CAPDEPÓN hasta ahora 4 vols. con el título *P. Antonio SOLER. Villancicos*, Madrid, SEdeM, 1992.

<sup>108</sup> Lothar SIEMENS: «Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692)», en *Revista de Musicología*, X, n.º 2 (1987), pp. 547-558.

<sup>109</sup> Lothar SIEMENS: «Algunos datos sobre la música de moriscos en Canarias», en *Homenaje a Eltas Serra Rafols*, Universidad de La Laguna, 1973, pp. 381-389.

comunidades rurales, ha sido comprobado por Germán Tejerizo Robles en algunos pueblos de la Alpujarra granadina <sup>110</sup>. Estos villancicos, basados en temas cantados en la Capilla Real de Granada, han sido en algunos casos muy modificados en su ritmo y lineación melódica por los gustos musicales del pueblo, pero no lo suficiente como para que desaparezcan totalmente los rasgos más definitorios del tipo melódico original.

El romance polifónico del barroco alternaba habitualmente sus versos con un estribillo probablemente procedente de antiguos pies de romance o «responderes». La estructura formal del romance polifónico del XVII va perdiendo poco a poco la sencillez que observamos en los cancioneros de finales del siglo XV y del XVI. Toma prestados procedimientos del villancico, con introducción sistemática de estribillos en metro y rima diferentes del romance y con introducción también de coplas anexas al estribillo, que a su vez tiene metro diferente del romance. La abundancia de romances polifónicos en el barroco musical español es verdaderamente impresionante. Los encontramos intercalados en las obras teatrales de los grandes dramaturgos y comediógrafos. Romances son la mayoría de las piezas que figuran con los títulos de *Tonada humana* o *Tono humano*, *Solo humano*, *Pasacalle*, *Bailete*. Muchos villancicos no son sino romances con otro nombre. Incluso las *jácaras* son romances con contenido picaresco. No es fácil encontrar melodías tradicionales en estos romances polifónicos, sin que por ello pierdan su genuino sabor español. Así lo expresa Miguel Querol: «difícilmente se encontrará ninguna melodía tradicional. A medida que avanza el siglo, lo tradicional se pierde más y más, y desde la mitad del siglo se le huye e incluso se le ataca sistemáticamente. Mas conviene no olvidar que la música de los romances polifónicos del XVII, si bien no emplea melodías tradicionales, continúa siendo genuinamente española por su espíritu y características» <sup>111</sup>.

En el abundante caudal de sainetes, entremeses, comedias, zarzuelas, loas y fines de fiesta del XVIII hay, sin duda, canciones y danzas populares, pero hay también mucho tópico procedente del popularismo urbano. Tópicos son los personajes que intervienen, los géneros que interpretan, los dialectos que chapurrean, los instrumentos que acompañan y los vestidos con que aparecen en escena. En estos géneros teatrales se dan cita personajes de los que se tiene una idea «popular» preconcebida

<sup>110</sup> Germán TEJERIZO ROBLES: «Música culta y música popular: Relaciones e influencias mutuas. Reflexiones en torno a un cancionero navideño de la Provincia de Granada», en *II Congreso de Folclore Andaluz. Danza Música e Indumentaria Tradicional*, Granada, Junta de Andalucía, 1990.

<sup>111</sup> Miguel QUEROL: «El romance polifónico en el siglo XVII», en *Anuario Musical*, 10 (1955), p. 112.

(barberos, manchegos, gallegos, asturianos, valencianos, catalanes, murcianos, franceses, italianos, etc.). Todos ellos hacen las delicias del público cuando se expresan con sus característicos acentos y cantan lo que de ellos se espera (seguidillas, folías, etc.) y tañen los instrumentos que son propios de su región de procedencia (gaitas de fuelle, dulzainas, etc.). Los instrumentos populares son a menudo imitados por los cultos. Es la época del regusto casticista y del costumbrismo «majo» que reacciona de esta manera ante foráneas influencias.

Algunos musicólogos han querido ver en **Tonadilla Escénica** del siglo XVIII un primer movimiento musical nacionalista de reacción contra el italianismo imperante y contra el pedante afrancesamiento de algunos intelectuales y burgueses. Interesantes aportaciones a su conocimiento y estudio han sido hechas por Pedrell, Mitjana, Cotarelo (1857-1936) y Julio Gómez (1886-1973). Pero ha sido José Subirá (1882-1980)<sup>112</sup> el gran estudioso de sus aspectos históricos, literarios y musicales. Su nacimiento como intermedio en las funciones teatrales se produce a mediados del siglo XVIII, consiguiendo representar a la perfección aquel mundo popular de majos, chisperos y manolas. Desde el primer momento gozó del favor entusiasta de las clases populares del pueblo madrileño. Lo realmente popular y castizo en las Tonadillas habría que buscarlo más en los textos y en el ambiente que recrean que en la música con que fueron compuestas por Misón, Esteve, Laserna y otros autores. Los libretos recrean todo un mundo de tipos, situaciones, hábitos y conductas netamente populares. Aunque en la música hay mucha influencia italiana, sobre todo en su última etapa, aparecen también rasgos de indudable popularismo. Antonio Gallego (1942), citando a Subirá<sup>113</sup>, habla, por las denominaciones de las piezas, de la música popular española contenida en las tonadillas: «*bailete, baile vizcaíno, boleras, boleras murcianas, caballo, canciones de cuna, con el dingo, la danza prima, fandango, folías, gaitillas, gallegadas, jácaras, copeos, jota, malagueña, canción de matarile, baile de manguindois, mayos, muñeira, nanas, canciones pasiegas, o payas, pastorales, polo, seguidillas (serias, majas, crudas, manchegas, murcianas, garruchonas, gitanas, boleras, aminutadas, «de gusto», de guitarra, etc.), taconeos, tiranas, zarabandas, zorongos...* Muchas más, probablemente, habría que añadir (sigue diciendo A. Gallego), y es asunto a investigar en varias direcciones: quién recopilaba los materiales, cómo llegaban a poder del compositor, qué alteraciones se producían, respecto al original, tanto en la fase

<sup>112</sup> José SUBIRÁ: *La Tonadilla Escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, 3 vols.

<sup>113</sup> José SUBIRÁ: «El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical de aquel tiempo», en *Segismundo*, VIII, 1-2 (1965). Como no he podido consultar este trabajo de SUBIRÁ, me sirvo de la cita que de él hace A. GALLEGO.

de recogida, como en la transmisión y, también, en la de su nueva forma musical incrustada en géneros de consumo musical urbano»<sup>114</sup>. Muy interesantes son estas observaciones de A. Gallego acerca del método de recogida de los materiales populares y su posterior tratamiento por unos compositores urbanos que, sin duda, trabajaron más lo tópico que lo científico. El folklore más característico de la época es el procedente de periferia peninsular. El de las mesetas apenas fue conocido ni por los compositores del XVIII ni después por los del XIX, situación fácilmente disculpable por la falta de cancioneros representativos de todo el país. El folklorista segoviano Agapito Marazuela (1891-1983) ha observado una relación clara entre las tonadillas y la música popular: «revisando la música de los tonadilleros del siglo XVIII, entre otros los de Blas de la Serna (sic) y Pablo Estévez Grimaó (sic), en sus tonadillas, tanto en lo concerniente al canto como en el acompañamiento de piano, hay muchos pasajes, sobre todo los que están en tono mayor, que nos recuerdan mucho la música de los paloteos, así como de bastantes melodías propias de dulzaina, que son alegres, juguetonas y viriles a la vez»<sup>115</sup>. En las instrumentaciones de las tonadillas no es extraño encontrar también algunos instrumentos populares como la dulzaina y la gaita gallega, que son imitados incluso por los instrumentos de factura culta.

Todo este mundo de popularismo casticista que se pone de moda en el siglo XVIII, no sólo fue abanderado por las clases populares sino también por algunas clases medias y la aristocracia, con manifiesta, y a veces militante, contrariedad de los ilustrados. Como bien dice José Sierra, «el fenómeno de lo popular en España durante el siglo XVIII es de una trascendencia sumamente importante a la hora de entender la cultura y sus formas, ya sea en música o en pintura. Incluso para entender la vida cotidiana. El plebeyismo, sin que en ello haya en modo alguno ninguna connotación peyorativa, es un fenómeno que se produce en la España del siglo XVIII con una fuerza que no aparece en ninguna otra época ni nación. Se da con ello una súbita vuelta a la tortilla. No es ya el pueblo quien procura imitar a la vida y formas de la aristocracia sino que se hará lo contrario. Es la aristocracia, nobleza y realeza quienes imitarán al pueblo»<sup>116</sup>. Este movimiento de exaltación de lo popular en lo social y en lo musical, tuvo también sus ideólogos defensores y teóricos inspiradores, magníficamente representados por Feijoo, el Marqués de

<sup>114</sup> Antonio GALLEGO: *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 121-122.

<sup>115</sup> Agapito MARAZUELA: *Cancionero Segoviano*, Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, pp. 27-28. Reed. con el título de *Cancionero de Castilla*, Madrid, Diputación Provincial, 1981.

<sup>116</sup> José SIERRA PÉREZ: Notas al programa de conferencias y conciertos en torno a la *Exposición Goya Grabador*, Madrid, Fundación Juan March, 1994, p. 14.

Ureña y Don Preciso. La influencia de lo popular se ve sutilmente reflejada en las obras de algunos músicos de la época como Scarlatti, Bocherini y el P. Antonio Soler, autores que, en general, no emplean la cita literal del documento popular sino la esencia de sus esquemas armónicos y rítmicos. Paradigmáticos son los famosos fandangos compuestos por Scarlatti, Bocherini, Soler, José Martí, José Blasco de Nebra, etc.; y también las variaciones al minuet afandangado de Félix Máximo López y Carlos Dumoncheau, las de este último (variaciones para pianoforte) descubiertas por Genoveva Gálvez en el Archivo de la Catedral de Orihuela. Los populares fandangos dieciochescos están contruidos sobre un bajo ostinato, manifiesto o implícito, que reproduce las cuatro notas cadenciales descendentes típicas y tópicas del *modo de Mi* (casi siempre transportado a La) con un estilo que podríamos denominar andaluz. Lo que se hace en estas piezas es recrear con gracia las variaciones instrumentales en modo de Mi propias del fandango popular, sin entrar nunca en la copla tal como la conocemos en el folklore actual, que está estructurada sobre seis frases musicales que cadencian generalmente sobre los grados I, IV, I, V, I, III (entiéndase este supuesto III grado como I del modo de Mi, que enlaza con las variaciones instrumentales). Desde el siglo XVIII hasta el XX las variaciones y el ritmo del fandango han servido de sugerente inspiración a muchos compositores españoles y extranjeros <sup>117</sup>, El tema requiere un detenido estudio musical que, por lo que sé, todavía no ha sido realizado con la profundidad que merece <sup>118</sup>.

Un músico del XVIII excepcional en el uso de motivos populares, melódicos y rítmicos, es el P. Antonio Soler (1729-1783). Así lo han señalado Klaus F. Heimes <sup>119</sup> y el P. Samuel Rubio. El P. Rubio detectó influencias populares en los villancicos, principalmente en las coplas, en las seguidillas y en las tonadillas, aunque los escasos ejemplos que cita en su libro *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII* <sup>120</sup> no son del todo adecuados para una demostración certera. Pocos musicólogos hay en España tan conocedores de la música del P. Soler como José Sierra Pérez, quien en más de una ocasión me ha mostrado

<sup>117</sup> Véase al respecto el trabajo de Judith ETZION: «The spanish fandango-from eighteenth-century *lasciviousness* to nineteenth-century *exoticism*», en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 229-250.

<sup>118</sup> Una primera aproximación ha sido hecha por Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ: «Transformaciones y descontextualización en el paso de la tradición oral a la escrita: Villancicos y Fandangos», en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona, SibE, 1996, pp. 97-107.

<sup>119</sup> Klaus F. HEIMES: *Antonio Soler's Keyboard Sonatas*, Pretoria, University of South Africa, 1969.

<sup>120</sup> Samuel RUBIO: *Forma del villancico polifónico...*, pp. 116-121.

algunas obras del monje escurialense en las que emplea motivos de indudable ascendencia popular. Cito aquí como ejemplo, entre otros muchos que podríamos traer después de un rastreo minucioso, la graciosa jota de tipo aragonés que utiliza en una sonata para instrumento de tecla <sup>121</sup>.

Al finales del siglo XVIII se produce en España un intento serio de recopilación de la música popular mediante el trabajo de campo directo, es decir acudiendo a las fuentes primigenias. El intento es relatado así por José Subirá: «El 14 de marzo de 1799 se realizó el primer intento, frustrado como era natural, de presentar una recopilación de la música característica española formando una colección de aquellas canciones que se pudieran recoger de viva voz y declarando la demarcación donde se las cantaba. En efecto, el hoy desconocido folklorista José González Torres de Navas solicitó en una memoria la protección oficial sin que se atendiera tal propósito. El documento se hallaba en los archivos de Alcalá» <sup>122</sup>. Nada sabemos de este entusiasta y temprano folklorista español. De haber realizado con éxito su loable empresa, hubiera supuesto para España el digno honor de figurar entre las primeras naciones de occidente en la labor de recopilación etnomusicológica. Hace algún tiempo me desplazé, acompañado de Víctor Pliego de Andrés, a los archivos de la Administración de Alcalá de Henares <sup>123</sup> en busca de la citada memoria, creyendo que allí pudiera encontrarse, pero nuestras pesquisas no dieron el resultado esperado. Probablemente esté depositada en el Archivo Histórico Nacional, o que, como afirma J. Crivillé, la noticia proceda de los papeles de Barbieri que se encuentran depositados en la Biblioteca Nacional.

En la misma época publicó Don Preciso, seudónimo de D. Antonio Iza Zamácola y Ocerín (1756-ca. 1826), su conocida *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* <sup>124</sup>, obra que recoge textos literarios de los géneros

<sup>121</sup> Véase P. Antonio SOLER: *Sonatas para instrumentos de tecla*. Revisión, transcripción y estudio del P. Samuel RUBIO, Madrid, UME, 1987, vol. IV, sonata n.º 62. Lo más curioso en esta sonata es que SOLER incluye el ritmo y la armonía de la jota dentro de un minué.

<sup>122</sup> José SUBIRÁ: «La música popular en España e islas adyacentes. Folklore Musical Español», en *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, p. 887. Sobre el mismo asunto Josep CRIVILLÉ, en su *Historia de la Música Española. 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1983, p. 42, afirma que la noticia sobre la memoria presentada por J. GONZÁLEZ TORRES DE NAVAS procede de los papeles de Barbieri.

<sup>123</sup> La consulta fue realizada cuando preparábamos la comunicación que se presentó en el III Congreso Nacional de Musicología. La comunicación fue publicada en las Actas del Congreso con el título «La recopilación de la música española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años», en *Revista de Musicología*, XIV, núms. 1-2 (1991), pp. 355-373.

<sup>124</sup> Madrid, 1799.

expresados. En su ideología generadora está presente una clarísima aversión del escritor vizcaíno a las modas sociales y musicales foráneas, sobre todo de procedencia francesa e italiana. Fue Don Preciso un patriota en el campo del folklore <sup>125</sup>, un adelantado en las ideas nacionalistas que florecieron un siglo después con Pedrell, un acérrimo defensor de lo autóctono frente a lo foráneo, y, en fin, un apasionado de los cantos y bailes populares de España. De la música nacional como fuente de inspiración artística fue ferviente defensor en una época en que la castiza tonadilla escénica ya había sido desplazada por la ópera italiana y francesa. Cuando aparece su *Colección* en 1799, ya se había publicado en Madrid un curioso librito cuyo contenido obedece a esa corriente de animadversión a las modas extranjeras: la *Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas* <sup>126</sup>. Su autor fue Francisco Agustín Florencio, seudónimo del clérigo agustino fray Juan Fernández de Rojas. En contra de lo que pudiera parecer a la vista de su título, este opúsculo no es para nada un tratado organológico sobre las españolísimas castañuelas, sino una sátira jocosa de las modas francesas y su proceder social, literario y científico. Las obras de Don Preciso y Francisco Agustín Florencio, junto a las ideas defendidas con anterioridad por Feijoo (en su discurso *Música de los Templos* de 1726), el ilustrado Marqués de Ureña (*Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo*, Madrid, 1785) y Eximeno representan el nacimiento de un primer nacionalismo musical español en el XVIII, movimiento que tuvo también algunos significados detractores. Un siglo después, Pedrell fundamentó su estética nacionalista en la famosa frase atribuida a Eximeno: «sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema». La famosa y tan citada frase, que fue atribuida a Eximeno por Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1946, vol. II, pág. 633), no aparece en ningún escrito del jesuita expulso valenciano, como ha comprobado José Sierra <sup>127</sup>. Pedrell cita la frase en el encabezamiento de su obra *Por nuestra música* <sup>128</sup> dedicada principalmente a plantear la utilización del canto popular en el drama lírico nacional.

<sup>125</sup> M.<sup>a</sup> Carmen GARCÍA-MATOS ALONSO: «Un folklorista del siglo XVIII: 'Don Preciso'»: en *Revista de Musicología*, IV, n.º 2 (1981), pp. 295-307.

<sup>126</sup> Francisco AGUSTÍN FLORENCIO: *Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las Castañuelas para baylar el Bolero...*, Madrid, Imp. Real, 1789.

<sup>127</sup> José SIERRA: «Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema (P. Antonio Eximeno)», en *Revista de Musicología*, X, n.º 2 (1987), pp. 647-652. La famosa frase atribuida al jesuita valenciano no aparece literalmente en ninguno de sus escritos, pero la valoración de la música popular está presente en su pensamiento como idea general.

<sup>128</sup> Felipe PEDRELL: *Op. cit.*



## CONCLUSIÓN

Hasta aquí el breve repaso a las fuentes de la música española llamada culta que, al decir de varios musicólogos, han sido inspiradas en la música popular y tradicional de las diferentes épocas en que fueron compuestas o editadas. Las obras o piezas comentadas, y algunas más podríamos citar, son por ahora la principal fuente para el posible conocimiento de la música popular que se practicó en nuestra patria con anterioridad al siglo XIX, época en que comienza, todavía de manera balbuciente, la recolección de melodías populares y su publicación en cancioneros. El conocimiento que de algunos rasgos de nuestra música popular nos ofrecen las fuentes musicales anteriores al siglo XIX, debe ser complementado con las noticias o descripciones que nos proporcionan los escritos literarios, históricos y jurídicos, y también con las huellas que permanecen en la iconografía y en los objetos arqueológicos.

A lo largo del presente artículo he insistido en la idea de que el proceso de influencias o prestaciones musicales de lo popular a lo culto hasta finales del siglo XVIII no es tan generalizado en España como se ha afirmado, aunque efectivamente se produce y se constata en algunos casos. Las culturas musicales culta y popular discurren paralelas y simultáneas a través del tiempo con sus propias características expresivas, pero si observamos con atención estas características vemos que generalmente difieren en el estilo melódico, en la modalidad, en la interválica, en las fórmulas rítmicas y en otros aspectos. En general, no creo que entre la música popular y la de autor exista una relación de dependencia directa, sino de influencia constatable sólo en casos puntuales. Como hemos podido comprobar, en los pocos casos en que se detecta algún parentesco, éste casi nunca es exacto. Algunos musicólogos han explicado esta circunstancia por la evolución que ha sufrido la canción popular a través del tiempo. Pero sucede que es muy difícil seguir el rastro de esta evolución, ya que sólo es posible observar el estado de las melodías populares tal como ha llegado hasta nosotros en la tradición oral viva o en los cancioneros publicados en los siglos XIX y XX. Hasta finales del siglo XVIII sigue faltando, pues, el otro término de comparación musical: el cancionero popular de la época.

No es mi deseo que las opiniones expresadas por serios musicólogos acerca de este controvertido asunto queden totalmente rechazadas o negadas sin más argumento que el afán de contradicción. Este trabajo de reflexión que aquí publico no es más que un primer acercamiento al tema que puede y debe perfeccionarse en el futuro mediante el análisis pormenorizado de la música popular y tradicional tal como ha llegado hasta nosotros y su comparación retrospectiva con las melodías que en las

fuentes de la música de nuestro pasado se nos manifiestan con rasgos posible o supuestamente populares. El trabajo es también un intento de ordenación y comentario de la bibliografía que el tema ha producido. Si lo he conseguido es juicio que dejo al benévolo lector.

Hemos visto algunos ejemplos en los que la influencia se produce de la música popular en la culta, cual es el caso, por ejemplo, de la melodía de la jerigonza que trae el libro de Fuenllana, que permanece en la tradición actual peninsular, y el *Villancico de Angeles y Pastores* de Diego Durón. Pero también se puede constatar el fenómeno contrario, es decir, la influencia de la música culta en la popular, observable en alguna estructura formal proveniente de la canción trovadoresca y en el caso citado de la folía popular canaria. Al contrario de lo que se suele afirmar, creo que la música popular ha sido en general más influida que influyente. La cultura musical popular es modal en su primigenia expresión, y así permanece durante siglos hasta que la música de autor va creando un estilo que actúa como elemento alterador que influye en la afirmación de los tonos mayor y menor y en la conformación de gamas sonoras inestables. Este proceso de «contaminación» se puede observar con claridad en las variantes de algunos tipos melódicos que en los cancioneros de los siglos XIX y XX han quedado transcritos por los folkloristas recopiladores.

Cuando efectivamente se producen prestaciones o influencias, éstas son más notorias en la etapa renacentista que en el barroco, época esta última en la cual los compositores son bastante refractarios al empleo directo de motivos populares. En la segunda mitad del siglo XVIII surge con fuerza un popularismo social que tiene su reflejo en las músicas teatrales y también en las instrumentales. Paradigmáticos son los casos de la tonadilla escénica y el fandango. En esta época dieciochesca hay, sin duda, influencia de lo popular, pero hay también mucho popularismo musical urbano y periférico cuyos productos musicales más tópicos permanecen en gran parte de los cancioneros publicados en el XIX.

Aunque nuestra música del renacimiento no está en relación clara de dependencia de la música popular, sí se observa en ella un especial expresividad que la hace ser profundamente española sin merma alguna de la calidad, conjugándose a la perfección los conceptos de *européismo* y *tradición* que fueron felizmente acuñados por el P. Luis Villalba a principios del siglo XX<sup>129</sup>. Cuando escuchamos la música española del renacimiento se percibe en ella una expresividad significativa, una frescura y una simplicidad marcadas por el principio de *música ancilla verbi*, esclava de la palabra. Esta especial forma de hacer no nació seguramente

<sup>129</sup> Luis VILLALBA: «El renacimiento musical en España», en *La Ciudad de Dios*, 80 (1909), pp. 376-384.

de manera brusca o por generación espontánea, como parecería indicar el vacío documental que se produce desde el *Códice de las Huelgas* o las *Cantigas de Santa María* a finales del siglo XIII hasta el *Cancionero de la Colombina* o el *Cancionero Musical de Palacio* de finales del XV y principios del XVI. Como dice certeramente Ismael Fernández de la Cuesta, a quien seguimos en estos comentarios, «hay algo realmente significativo en la música española del Renacimiento que nos hace pensar en una antigua tradición propia, no documentada, antes bien anclada en la práctica viva u oral, a saber, una manera particular de hacer polifonía»<sup>130</sup>. Sucedió aquí lo contrario de lo que se hacía desde el final de la era gótica en Francia o en Italia, donde la música estuvo más preocupada por los principios de la retórica, la especulación, la forma y el efecto sonoro. La austeridad de recursos sin menoscabo de la eficacia expresiva es una de las señas de identidad de nuestra música desde la Edad Media hasta nuestros días, aunque es más patente en unas épocas que en otras. El hecho de que el feudalismo fuera casi inexistente en España y que las cortes reales y los nobles cambiaran de lugar con frecuencia, sirvió sin duda para crear una intercomunicación entre unas clases sociales y otras que tiene su reflejo en una tradición de eficacia expresiva que se deja notar en la música, en la literatura y en otras artes. Quizás sea esta simplicidad de nuestra música renacentista y de épocas posteriores la que ha inducido a nuestros más afamados musicólogos a pensar en las posibles prestaciones o influencias de la música popular, llevados más por la intuición o el deseo que por el análisis comparativo riguroso.

Supongamos por un momento que damos por válidas en toda su amplitud las teorías de los musicólogos citados. ¿Qué es lo que aportan las fuentes musicales comentadas al conocimiento de nuestra música tradicional del pasado? Realmente muy poco en relación a lo que nos ofrecen las aproximadamente 50.000 melodías publicadas desde que en 1903 aparece el cancionero de Federico Olmeda (1865-1909)<sup>131</sup>, la primera obra de recopilación importante publicada en España que recoge un riquísimo repertorio popular en el que se revelan sonoridades arcaicas con varios siglos de existencia.

<sup>130</sup> El profesor FERNÁNDEZ DE LA CUESTA ha reflexionado sobre el tema en varios de sus trabajos. Véase «Enseñanza no formal y recursos pedagógicos. II. La música sagrada», en *Historia de la acción educativa de la Iglesia en España. Edades Antigua, Media y Moderna*, Madrid, B.A.C., 1995; Véase también «La época de gótico en la cultura española (c. 1220-c.1480). La Música», en *Ramón Menéndez Pidal. Historia de España*, dirigida por José María JOVER ZAMORA, Madrid, Espasa Calpe, 1994, t. XVI, pp. 745-785.

<sup>131</sup> Federico OLMEDA: *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Sevilla, Librería Editorial de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs., Burgos, Diputación Provincial, 1975, 1992.

Contradiendo las teorías de los burgueses románticos, se dice a veces que en épocas antiguas no es fácil hacer distinción entre lo popular y lo culto, que la diferencia entre los dos repertorios no es del todo pertinente. Sin embargo, en España existieron siempre dos tradiciones paralelas con su propia estética expresiva: la de la música llamada culta, de autor, y un riquísimo caudal de canciones populares de tradición oral.

## 2. NOTICIAS DEL CONSERVATORIO



## NOTICIAS DEL CONSERVATORIO

### JUBILACIONES

POR cumplimiento de la edad reglamentaria, el día 1 de octubre de 1996 accedieron a la jubilación los catedráticos de piano Manuel Carra Fernández y Luis Izquierdo González. M.<sup>a</sup> Ángeles Rentería Sarmiento, catedrática también de piano, se jubiló anticipadamente en el mes de diciembre de 1996. Profesores muy prestigiosos del centro durante muchos años, de ellos se hace a continuación una breve semblanza biográfica y profesional.

**Manuel Carra Fernández.** Nació en Málaga. Realizó sus estudios en el Conservatorio de dicha ciudad, con las profesoras M.<sup>a</sup> Luisa Soriano y Julia Torras, continuándolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección de José Cubiles. Finalizó sus estudios con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario del Conservatorio. Ha obtenido igualmente numerosos galardones en concursos nacionales e internacionales. Amplió más tarde su formación en París con Lazare Lévy (piano) y Oliver Messiaen (análisis), en Darmstadt (música contemporánea) y Siena, donde estudió «cémbalo» con Ruggiero Gerlin.

A partir de 1952 desarrolla una intensa actividad como concertista que le ha llevado a actuar en numerosos países de Europa, América, Asia y África. Ha actuado como solista con las principales orquestas españolas, así como con otras importantes orquestas europeas como la Sinfónica de la ORTF de Estrasburgo, Sinfónica de la RAI de Torino, Sinfónica de la Sudwestfunk de Baden-Baden, etc. También realiza una labor continuada en el campo de la música de cámara, formando dúo con el «cellista» Pedro Corostola.

Después de haber sido durante varios años ayudante de José Cubiles en la desaparecida Cátedra de Virtuosismo, obtuvo en 1962 una Auxiliaría y en 1964 su propia Cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde la que ha venido desempeñando una ininterrumpida labor docente hasta su jubilación, en 1996. Constantemente es

invitado a dictar cursos sobre técnica e interpretación pianística: así, por ejemplo, ha sido profesor en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica), Cursos Internacionales «Manuel de Falla» de Granada, Cursos Internacionales de Música Española «Música en Compostela» (de los que es profesor permanente), Curso Internacional de la UIMP en colaboración con el Concurso Internacional «Paloma O'Shea» de Santander, Curso Internacional de Bilbao, Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares y otros muchos cursos de pedagogía pianística en distintos Conservatorios de Música de toda España.

Con frecuencia es invitado a formar parte en los jurados de concursos pianísticos tanto nacionales como internacionales.

Ha escrito abundantemente sobre temas musicales en revistas, artículos enciclopédicos, notas de programa, crítica de conciertos y de discos, etc., y también como colaborador habitual en Radio Nacional de España, en donde desempeñó durante algunos años la jefatura de Planificación de Programas del Departamento de Música.

Como compositor es autor de diversas obras entre las que cabe mencionar «Suite sobre antiguos temas españoles» para orquesta, «Cuatro piezas breves», «Aforismos», y «Cantos en estilo popular», para piano, «Transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter», para dos pianos, y numerosas canciones, tanto originales como populares, armonizadas para voz y piano.

En la actualidad trabaja en la realización de un Método para piano, del que ya se han publicado cuatro volúmenes, editados por la Sociedad Didáctico Musical.

Ha grabado discos para la marcas Regal, RCA y Etnos.

**Luis Izquierdo González.** Nació en La Coruña en 1931. Estudió piano en el Real Conservatorio de Madrid con José Cubiles, obteniendo en Premio Extraordinario y el Primer Premio de Virtuosismo. Desde 1952 a 1959 fue profesor auxiliar de Acompañamiento en la Cátedra de Gerardo Gombau en el Real Conservatorio, labor que alternó con su formación musical.

Inició su carrera profesional como director de coro y pianista, al tiempo que obtenía el Premio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Una beca concedida por la Fundación Juan March le permitió ampliar estudios en Viena con Swarowsky, y en el Mozarteum de Salzburgo con Wimberger, donde se graduó como «Kapellmeister». Ha asistido también a cursos con los maestros Dorati, Karajan, Leinsdorf, Szell...

En 1962 obtuvo la Cátedra de Piano en el Conservatorio Profesional de Música de Sevilla, actividad docente que prolongó hasta 1967. Des-



de 1967 hasta 1982 fue Catedrático de Conjunto Coral y Conjunto Instrumental del citado Conservatorio sevillano, centro en el que también fue Secretario desde 1964 hasta 1970.

Ese mismo año fue nombrado director titular de la Orquesta Bética, conjunto que en sus dos formaciones (cámara inicialmente, y sinfónica después) dirigió hasta 1990. Desde entonces Luis Izquierdo se ha presentado como director en toda Europa, América del Norte, Sudamérica y Norte de África. Su repertorio musical abarca desde Bach hasta la música de nuestros días. En su labor de difusión de la música actual ha estrenado un gran número de obras de autores españoles. También ha dirigido óperas de Mozart, Verdi, Puccini, Donizetti, etc.

Ha sido distinguido con galardones en numerosas ocasiones. En Milán grabó *El amor brujo de Falla (versión de 1915)*. Ha grabado también un CD con la O.S.R.T.V., el *Miserere* de Hilarión Eslava y otras obras.

Ha sido Catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1982 hasta 1996, centro en el que creó (por encargo de la Junta Directiva y especialmente del Director D. Miguel del Barco) y dirigió, desde 1994 hasta la jubilación, su Orquesta Sinfónica.

Entre otras distinciones, es Académico de la Real de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Cruz de Alfonso X el Sabio, Sevillano del Año (1989), Presidente Honorario de diversas asociaciones musicales, etc. Es fundador y director artístico de diversos Festivales de música y Concursos. Habitualmente preside y forma parte de numerosos concursos internacionales.

**M.<sup>a</sup> Ángeles Rentería Sarmiento.** Nació en Sevilla en 1936. Estudió en su ciudad natal y más tarde en Viena y Salzburgo, en cuyos centros se graduó con las máximas calificaciones académicas. Fue Premio «Joaquín Turina» y Primer Premio de Música de Cámara y de Piano en el Conservatorio de Sevilla, y Primer Premio de virtuosismo en el Real Conservatorio Superior de Madrid. En el Mozarteum de Salzburgo obtuvo la máxima calificación como pianista solista. Ha sido alumna de José Cubiles, Hans Graf y Paul Schilhawsky.

Ha actuado como solista en casi toda Europa, en las dos Américas y en España, con orquestas como la ONE, la orquesta de RTVE, Sinfónica de Madrid y prácticamente todas las orquestas españolas, además de otras orquestas de EE.UU., Francia, Austria, Polonia, Eslovaquia, Italia, Irlanda, Méjico, Portugal, Venezuela, Colombia, etc. Ha colaborado con importantes maestros como Sanderling, López Cobos, Odón Alonso, Levine, Shallon, Ivo Cruz, Max Bragado, Sunshine, Hadari, etc.

Ha grabado para la radio y la televisión en España y en otros países, y tiene varios discos dedicados íntegramente a la música española.

En su carrera profesional como pianista ha demostrado siempre un gran interés por la música de nuestro tiempo, con estrenos de obras de autores españoles como Román Alís, Carmelo Alonso Bernaola, Manuel Carra, Miguel Alonso, Manuel Castillo, Tomás Marco, Claudio Prieto, Xavier Montsalvatge, etc.

En el campo de la música de cámara ha acompañado a solistas de la talla de Jean Pierre Rampal o Aaron Rosand. Desde 1974 forma dúo de pianos con Jacinto Matute, entre cuyos éxitos podrían destacarse los obtenidos en EE.UU., el recital dedicado a Brahms en el Teatro Real de Madrid, su interpretación de la sonata para dos pianos y percusión de Bela Bartok, o el recital dedicado a Strawinsky en la Sala Gaveau de París.

Desde 1962 hasta 1982 fue Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Asimismo ha sido Catedrática de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1982 hasta su jubilación anticipada en diciembre de 1996. Su intensa labor pedagógica viene avalada por los numerosos pianistas que pasaron por su clase, algunos de los cuales han sido ganadores de diversos concursos o trabajan en la actualidad como profesores en diversos conservatorios de música. Ha impartido «Master Classes» en varias ocasiones en EE.UU, y forma parte habitualmente de jurados y concursos nacionales e internacionales.

#### HOMENAJE A LOS CATEDRÁTICOS MANUEL CARRA, LUIS IZQUIERDO Y M.<sup>A</sup> ÁNGELES RENTERÍA CON MOTIVO DE SU JUBILACIÓN

El homenaje se celebró el día 29 de noviembre de 1996 con un concierto ofrecido en la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio por Andreu Riera, Miguel Ángel Muñoz, Patricia de la Vega y Anselmo de la Campa, todos ellos antiguos alumnos de los profesores jubilados. A continuación se organizó una cena en el Hotel Holiday Inn Crown Plaza de Madrid que contó con la asistencia de 148 personas entre compañeros, alumnos, ex alumnos y amigos, y con la adhesión de 20 personalidades de la política y la música. En el transcurso del acto se hizo entrega a los homenajeados de una placa conmemorativa. En el turno de discursos intervinieron el Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Profesor Julián López Gimeno.

Por su interés humano y biográfico reproducimos a continuación las palabras que pronunció D. Julián López Gimeno:

*En las relaciones humanas, las personas entran en contacto unas con otras unas veces por casualidad, otras por necesidad o conveniencia y,*

las más de las veces, porque desenvuelven su actividad en el mismo medio. De entre todas esas oportunidades surgen, en ocasiones, grandes amistades o enemistades que se van fraguando con el paso de los años. Unas y otras, amistades y enemistades, tienen la virtud de enriquecer a las personas, si éstas son lo suficientemente avisadas como para extraer la correspondiente experiencia y situar la relación en su justo punto, manteniendo por delante el respeto y la comprensión.

Mi personal peripecia, en relación con los homenajeados, ha sido muy diversa, porque, curiosamente, he entrado en contacto con ellos de manera escalonada a lo largo de quince años, a pesar de ser dos de ellos marido y mujer, ser los tres amigos entre sí, y tanto ellos como yo discípulos del Maestro José Cubiles; y, desde luego, los comienzos no parecían predecir el que se pudiese fraguar una buena amistad.

A principios del curso 1954-55, recalé como alumno oficial en la clase de 2.º de Acompañamiento que regentaba Gerardo Gombau, tan admirado músico como persona. Allí vi por vez primera a Luis Izquierdo quien, a la sazón, oficiaba como ayudante de Cátedra. Ni que decir tiene que me impresionaba el oír su voz rotunda de gallego en ejercicio aunque, a veces, fuese tan amable como para alcanzarme los cojines que necesitaba para sentarme ante el piano. Luego desapareció de mi vida hasta muchos años después; pero siempre me quedó la sensación de estar ante una especie de comeniños; sensación que ha perdurado hasta que descubrí en él otros elementos de gran valía y un corazón tan grande como una centolla.

Muy pocos años después, conocí a Manuel Carra, ayudante a su vez del Maestro Cubiles, en cuya clase de Virtuosismo había yo ingresado. Carra era —ni una palabra o gesto de más— el contrapunto ... severo, nunca mejor dicho, el complemento ideal de Cubiles. Y no lo digo sólo por la actitud personal, cosa relativamente obvia, sino también por el tipo de trabajo que con él se hacía. Su precisión terminológica, sus análisis y sus juicios musicales y técnicos constituyeron para mí un descubrimiento en aquella España en la que tocar el piano era sobre todo una cuestión de furia ibérica, estudio e improvisación.

Tengo que confesar que yo, alguno de los días en que Carra daba la clase por ausencia de Cubiles, si no había trabajado lo suficiente, me abstenía de entrar para no arriesgarme a oír su improprio más frecuente: «pero ¿qué haces, insensato?»

Unos años después, ya en el 64, Carra fue mi preparador en alguno de los ejercicios de mis primeras oposiciones. Concluidas éstas, pasé de ser su alumno a su compañero en el Claustro de Profesores del viejo caserón de San Bernardo. La química, como suele decirse, comenzó entonces a funcionar positivamente. Pero aún quedaría otra prueba. En el 68 fuimos contrincantes en Oposiciones convocadas para cubrir Cá-

*tedras de Piano en Madrid. Y sucedió lo que tenía que suceder: Carra ganó su Cátedra con el número uno, y yo me tuve que conformar con obtenerla con el número dos.*

*Justo en esas fechas, y en circunstancias no muy placenteras, conocí a Mariles Rentería; y digo esto porque Mariles era miembro del tribunal que nos había de juzgar. ¡Imagínense! Pero como a buen fin no hay mal principio, terminé reconociendo que había sido un placer el tenerla de juez.*

*Mariles es una vasca, nacida y criada en Sevilla, que ha hecho de su trabajo en y con la música su razón de ser. Mujer inteligente y perspicaz, profesora meticulosa, magnífica pianista... sola... o con leche, madre prolífica... (pero hija ¿cómo lo haces?... ) tiene sobre esas virtudes una fundamental: es una mujer de una pieza, sin dobleces... y «aluego»... como decía el lepero, todo lo demás.*

*Después de las Oposiciones, Mariles habló conmigo y me invitó a hacer un recital en Sevilla. Allí me alojé en su casa, por donde correteaba su hijo David, entonces muy pequeño, y allí volví a encontrarme, figúrense ustedes, con el gallego, con Luis. Me seguía pareciendo un comeniños, pero yo ya había crecido, y comencé a conocerle y apreciarle mejor como persona y como profesional, a saber de sus luchas y su labor al frente de la Orquesta Bética en aquel desierto musical que era entonces Andalucía, sus idas y venidas, su capacidad para organizar cualquier pastel de tipo musical fuese cual fuese la excusa o circunstancia.*

*Así fue como comenzó a cerrarse el círculo amistoso que se había iniciado quince años antes.*

*A tenor de lo expuesto hasta ahora cabe pensar en el cúmulo de sensaciones o sentimientos contradictorios por los que he pasado hasta fraguar mi amistad con ellos: respeto, temor, rivalidad, compañerismo y amistad, muy buena amistad. Los ingredientes propios de lo que se podría llamar una relación «quasi» freudiana.*

*Por eso, en el momento de su marcha del Conservatorio tengo que confesar que un trozo, un enorme trozo de mí mismo, quizás el más cordial y afectivo, se marcha con ellos.*

*Y qué le vamos a hacer: alguna vez hay que matar al padre.*

*Sí. Se van. Pero lo digo sin tristeza y hasta con un tanto así de envidia. Porque, en el fondo, lo que ellos hacen es recuperar su libertad, su capacidad de acción, aunque hayan tenido que pagar el alto precio de sus muchos años de servicio.*

*Hay un viejo dicho que reza así: si quieres acabar con un artista, hazlo funcionario.*

*Y es ahora —cuando la Administración, que dicen que todo lo puede, ha mostrado su conformidad, ha manifestado que ya han hecho su-*

*ficiente para ella, y ha abierto la mano, ha devuelto al aire lo que es del aire, los sonidos en el tiempo, la música— es ahora, repito, cuando ellos pueden sentirse nuevamente libres.*

*Porque la vida es una y es diamante, como dijo la poetisa. Y cuando esa vida se vive a través de la música, ese diamante que es, sigue dejando su fina huella, indeleble, por los adentros y las afueras del ser, aunque pase el tiempo, y sea cual sea la circunstancia o la opción personal que se elija.*

*Nuestros amigos, por tanto, estrenan libertad. Podrán hacer su música donde y cuando quieran, sin trabas ni reglamentos; podrán permanecer tranquilamente cuatro días o una semana en algún lugar para dar un solo concierto, como dicen que se hacía antiguamente; y podremos festejar con ellos, hablando de música, como siempre dice Luis, sin tener que terminar hablando forzosamente de los problemas de la música oficial o de los conservatorios.*

*Por eso debemos sonreír todos cuantos nos hemos reunido para este evento, y manifestar a las personas a quienes homenajeamos, llenas de proyectos y en plenitud, nuestro deseo y curiosidad por conocer y disfrutar lo que serán sus futuras realizaciones artísticas.*

*En definitiva, el Claustro de Profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, pierde a tres de sus ilustres componentes, pero los gana la música.*

Julián LÓPEZ GIMENO

#### INSIGNIA DE ORO DEL REAL CONSERVATORIO

##### *Profesores Jubilados:*

Luis Izquierdo González.

M.<sup>a</sup> Ángeles Rentería Sarmiento.

Manuel Carra Fernández recibió la Insignia de Oro en 1994 como reconocimiento de los servicios docentes prestados al Centro durante más de veinticinco años.

#### DESPEDIDA DEL JEFE DE ESTUDIOS D. RAFAEL CAMPO GARCIA

El día 14 de septiembre de 1996 cesó en su puesto de Jefe de Estudios el Profesor Rafael Campo García, después de una intensísima dedicación al centro desde el año 1988. Su labor ha sido amplia y justamente reconocida por profesores y alumnos. Quienes le hemos conocido y tratado de cerca, hemos podido apreciar en él, detrás de su carácter

extrovertido y a veces contundente, una gran humanidad. Rafael Campo es un músico bien formado en el estudio académico, pero sobre todo en la práctica durante muchos años en esos escenarios en los que se forjan los músicos de verdad. Los años que estuvo en el Conservatorio siempre fue un hombre asequible, dispuesto a colaborar con todos, justo en su proceder, honrado consigo mismo y con los demás y, en fin, un hombre bueno. Todos hemos observado sus desvelos y sus muchísimas horas de dedicación al centro, siempre por puro cariño y lealtad. Su mejor recompensa no puede ser otra que nuestro agradecimiento sincero y la constancia escrita en esta Revista. Le deseamos suerte en su nuevo destino como profesor en el Conservatorio de Arturo Soria.

#### ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO

La Orquesta Sinfónica del Real Conservatorio, creada en el mes de octubre de 1995, continúa su actividad normal de ensayos y conciertos. Su primer director titular, Luis Izquierdo, ha dejado su puesto por jubilación. Le ha sustituido el Profesor Jesús Amigo, hombre de completísima formación, batuta certera y expresiva y músico integral. Le deseamos suerte en su puesto de director titular.

#### ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS SUPERIORES DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

El 21 de septiembre de 1996 tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid la asamblea constitutiva de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas. En ella fue elegida la Junta Directiva, formada por los siguientes profesores:

**PRESIDENTE:** Miguel del Barco Gallego (Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

**VICEPRESIDENTE:** Álvaro Zaldívar Gracia (Director del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza).

**SECRETARIO:** Daniel Vega Cernuda (Vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

**VOCALES:** Leoncio Diéguez (Director del Conservatorio Superior de Música de Oviedo) y Óscar Romero (Director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga).

ACTO ACADÉMICO SOLEMNE CON MOTIVO DE LA FESTIVIDAD DE SANTA CECILIA. DÍA 22 DE NOVIEMBRE DE 1996. SALA MANUEL DE FALLA

El acto se celebró a las 12 de la mañana. Después de unas palabras del Sr. Director, se procedió a la entrega de Premios y Diplomas correspondientes al curso 95-96, y a la imposición de la insignia del Conservatorio a los Profesores jubilados durante el curso 95-96.

A continuación varios alumnos ofrecieron un concierto con arreglo al siguiente programa:

— Miguel Ángel Moreno y Casanova (flauta de pico): *Sonata en Fa menor para flauta de pico y bajo continuo* de G. Ph. Telemann. Clavecinista: Miguel del Barco Díaz.

— Sergio Gómez Martín (violín): *Capricho n.º 24*, de N. Paganini (arreglo para violín y piano de Leopold Auer). Pianista: Carmen Mendizábal.

— Pascual Jover Asurmendi (piano): *Málaga* (4.º cuaderno de Iberia), de I. Albéniz.

— Rocío León Marugán (violín): *Tzigane*, de M. Ravel. Pianista: Carmen Mendizábal.

— Mario Torrijo Navarro (tuba): *Tuba Stone (1990)*, de Andy Emier. Pianista: Jesús Amigo.

PREMIO DE COMPOSICIÓN «FLORA PRIETO»

Desde hace seis años, el Real Conservatorio otorga un Premio de Composición para alumnos que lleva el nombre de Flora Prieto, quien a su fallecimiento legó en su testamento una importante cantidad de dinero para su dotación económica. A continuación publicamos una breve semblanza biográfica y profesional de la Dra. Prieto hecha por su albacea testamentario.

*La Doctora Flora Prieto Huesca (1909-1986) se destacó profesionalmente, primero como Pediatra, y luego, tras un perfeccionamiento de estudios en Alemania, se incorporó al campo de la Medicina psicosomática y, finalmente, al Psicoanálisis, asumiendo, hasta su jubilación, el cargo de Jefe de Psiquiatría Infantil en la Clínica de LA PAZ (Madrid).*

*Pero, paralelamente a su brillante historial médico, y ya desde muy joven, cultivó su amor por la Literatura y por la Música, publicando varias obras poéticas y teatrales, con representación escénica de algunas de ellas. También hizo adaptaciones cinematográficas de obras como*

*«La Busca», basada en la obra de Pío Baroja (1954); y, en cuanto a la Música, aunque su actividad tuvo menos repercusión pública, no por ello su vocación en este campo fue menos intensa y entusiasta. Ya en el año 1943 compone un «Solo para Violoncello» y un poco más tarde, una «Coral a 4 voces». También conocemos de aquella época una «Marcha Fúnebre» y un poema musical titulado «Resurrección». Pero su interés por la música no quedó en el pasado, ya que precisamente en los últimos años de su vida, después de su jubilación, la Música pasó a llenar casi totalmente el contenido de su existencia, y así consagró su tiempo y sus energías, con gran ilusión y entusiasmo, como una joven estudiante, al conocimiento y práctica de las más modernas escuelas de Armonía y Composición, demostrando con ello que su sentido musical le era innato; y de ello nos dio un temprano testimonio Antonio Buero Vallejo cuando, al prologarle un libro de Poemas, en 1951, dice que los ha escrito en un «estilo musical...».*

*Y este amor a la Música, subyacente siempre en Flora Pioto, es lo que justifica la concesión del legado que nos ha permitido instituir el Premio que lleva su nombre.*

José Manuel VIDAL  
ZAPATER  
Albacea testamentario

#### NOMINACIÓN DE ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA A LOS PREMIOS EMMY 1996

Ismael Fernández de la Cuesta, Catedrático de Musicología y Canto Gregoriano del Real Conservatorio, ha sido nominado a los Premios EMMY, en su edición de 1996, convocados por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. La nominación es al mejor programa cultural por la difusión y explicación del Canto Gregoriano en el mundo americano y asiático a través del programa de Televisión *Gregorian Chant. Songs of the Spirit*, coproducido por la Televisión Pública Americana (PBS) y Televisión Española (TVÉ). La grabación fue realizada con el «Coro de Canto Gregoriano» que lleva su nombre en el verano de 1995 en el Monasterio de Santa María de Huerta (Soria), en San Juan de los Reyes (Toledo), en San Isidoro (León) y en Santa María la Real (Aguilar de Campóo). El programa, de 1 hora de duración, fue estrenado en las cadenas públicas de televisión de los Estados Unidos en la Navidad del mismo año, y reproduce completa la «Misa de Beata Virgine», Propio y Ordinario con discantos.



## MISCELÁNEA EN HOMENAJE A DIONISIO PRECIADO

*Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, ha publicado un número extraordinario (n.º XII, 2) como homenaje al Dr. Dionisio Preciado Ruiz de Alegría, profesor jubilado del Real Conservatorio y actual Presidente de la Sociedad Española de Musicología. La publicación ha sido promovida por la SEdeM y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha contado con la colaboración del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y con el generoso patrocinio de la muy prestigiosa Institución Fernando el Católico (Excma. Diputación Provincial de Zaragoza). Los interesantes y variados trabajos que publica este número extraordinario han sido coordinados por Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Rey García y sobre todo por Álvaro Zaldívar Gracia, Director de Nassarre.



**3. MEMORIA  
DEL CURSO 1995-1996**



## JUNTA DIRECTIVA

- D. Miguel del Barco Gallego (Director)
- D. Santos Daniel Vega Cernuda (Vicedirector)
- D. Rafael Campo García (Jefe de Estudios)
- D. José María Muñoz López (Administrador)
- D. Emilio Rey García (Vicesecretario)

## CONSEJO DEL CENTRO

- D. Miguel del Barco Gallego (Presidente)
- D. José María Muñoz López (Secretario)
- D. Rafael Campo García (Jefe de Estudios)

### REPRESENTANTES DE LOS PROFESORES:

#### *Hasta enero de 1996:*

- D. Manuel Estévez Cano
- D. Antonio Gallego Gallego
- Dña. Ana María Navarrete Porta
- D. Justo Sanz Hermida

#### *Desde enero de 1996 a junio de 1996:*

- D. Antonio Gallego Gallego
- Dña. Encarnación López de Arenosa
- D. Emilio Rey García
- D. Justo Sanz Hermida

#### *Desde junio de 1996:*

- Dña. M.<sup>a</sup> Rosa Calvo Manzano

Dña. Almudena Cano Revilla  
D. Julián López Gimeno  
Dña. M.<sup>a</sup> Carmen Mendizábal Martínez

REPRESENTANTES DE LOS ALUMNOS:

*Hasta enero de 1996:*

Dña. Elisa Zapico González  
D. Carlos Espada Ramos  
D. Jesús de los Ríos Sánchez  
Dña. Paloma Castaño Muñoz

*Desde enero 1996 a junio 1996:*

Dña. Sagrario Candelas Pérez  
Dña. Beatriz Gutiérrez Prieto  
D. Pablo Mielgo Carrizo  
D. Mario Torrijo Navarro

*Desde el 27 de junio de 1996:*

D. Pablo Mielgo Carrizo  
Dña. M.<sup>a</sup> Pilar García-Gallardo Carcedo (Cesó el 1 de octubre de 1996)

REPRESENTANTE DEL PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS:

*Hasta junio de 1996:*

D. José Soto Arcos

*Desde junio de 1996:*

Sin representante

REPRESENTANTE DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID:

*Hasta enero de 1996:*

Dña. Carmen González Fernández

*Desde enero de 1996:*

D. Francisco Cano Pérez

## PERSONAL DOCENTE (Curso 1995-1996)

N.º APELLIDOS Y NOMBRE	ESPECIALIDAD
1. Abad Peñarroja, Juan Bautista	C.N. Trombón
2. Albalá Agundo, Pilar	P.N. Acompañante
3. Alcaín Lombrana, José Luis	C.N. Percusión
4. Álvarez Barrutia, Marina	P.I. Acompañante
5. Álvarez Parejo, Juan Antonio	P.N. Acompañante
6. Amigo Fernández-Lasheras, Jesús	P.N. Acompañante
7. Ariza Gutiérrez, Jorge	C.N. Guitarra
8. Ausejo Fernández, César	C.N. Solfeo/Acústica
9. Báguena Roig, Juan Carlos	C.N. Oboe
10. Ballesteros Molero, Demetrio	C.N. Guitarra
11. Barco Gallego, Miguel del	C.N. Órgano
12. Benedito Astray, Rafael	C.N. Solfeo/H. <sup>a</sup> del Arte
13. Blázquez Cerrato, Inmaculada	P.I. Armonía y Melodía
14. Burguera Muñoz, Francisco	C.N. Trompa
15. Calvo-Manzano Ruiz, M. <sup>a</sup> Rosa	C.N. Arpa
16. Campo García, Rafael	P.N. Solfeo/Arm. Analítica
17. Cano Capella, Pablo	P.I. Acompañante/Clave
18. Cano Revilla, Almudena	C.N. Piano
19. Carra Fernández, Manuel	C.N. Piano
20. Cobo Gómez, Adrián	C.N. Dirección de Coros
21. Colmenero Garrido, Miguel Ángel	C.N. Trompa
22. Corostola Picabea, Pedro	C.N. Violoncello
23. Cruz Castillejo, Zulema de la	P.I. Composición
24. Estarellas Sabater, Gabriel	C.N. Guitarra
25. Estévez Cano, Manuel	C.N. Guitarra
26. Fernández de la Cuesta, Ismael	C.N. Canto Gregoriano
27. Gallego Gallego, Antonio	C.N. Musicología
28. García Abril, Antón	C.N. Composición
29. García Asensio, Enrique	C.N. Dirección de Orquesta
30. García Escobar, Fernando	C.N. Música de Cámara
31. García Nieto, Francisco	C.N. Dirección de Orquesta
32. Genicio Álvarez, J. Belén	C.N. Canto
33. Gericó Trilla, Joaquín	C.N. Flauta Travesera
34. Gómez Álvarez, Cesáreo	P.N. Acompañante
35. González Campa, Adela	P.N. Acompañante
36. González Fernández, Inmaculada	P.N. Acompañante
37. González Hernández, Guillermo	C.N. Piano
38. Guadián González, Ana M. <sup>a</sup>	P.I. Acompañante
39. Guerrero Ruiz, Manuel	C.N. Flauta Travesera

40. Izquierdo González, Luis	C.N. Piano
41. Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel	C.N. Guitarra
42. López Gimeno, Julián	C.N. Piano
43. López de Arenosa, Encarnación	C.N. Solfeo
44. Llinares Llicer, Juan Bautista	C.N. Violín
45. Maravella Sesé, Emilio	C.N. Contrabajo
46. Marcos Crehuet, Tito	C.N. Acordeón
47. Martín Díaz, Wladimiro	C.N. Violín
48. Martín Fernández, Mariano	C.N. Flauta de Pico
49. Martín Jiménez, Víctor	C.N. Violín
50. Martínez García, Francisco F.	P.N. Saxofón
51. Mateu Nadal, Emilio	C.N. Viola
52. Mejías García, Consuelo	P.N. Acompañante
53. Mendizábal Martínez, M. <sup>a</sup> Carmen	P.N. Acompañante
54. Miján Novillo, Manuel	C.N. Saxofón
55. Molina Fernández, Emilio	C.N. Acompañamiento (RT)
56. Moreno Guna, Miguel	P.N. Tuba y Bombardino
57. Navarrete Porta, Ana M. <sup>a</sup>	C.N. Solfeo
58. Ortí Soriano, José M. <sup>a</sup>	C.N. Trompeta
59. Padilla Valencia, Mercedes	P.N. Contrapunto y Fuga
60. Peñarrocha Agustí, José Vicente	C.N. Clarinete
61. Puchol Vivas, Fernando	C.N. Piano
62. Ramos Ramírez, Rafael	C.N. Violoncello
63. Rego Fernández, Luis	C.N. Música de Cámara
64. Rentería Sarmiento, M. <sup>a</sup> Ángeles	C.N. Piano
65. Rey García, Emilio	C.N. Folklore Musical
66. Robledo Estaire, Luis	C.N. Historia y Estética
67. Rodrigo Bravo, José Luis	C.N. Guitarra
68. Ruiz Casaux, Mary	P.N. Acompañante
69. Sánchez Herrero, José Fernando	P.N. Fagot
70. Santiago Sáez, Francisco Luis	P.N. Acompañante
71. Sanz Hermida, Justo Juan	C.N. Clarinete
72. Sierra Iturriaga, Félix	C.N. Solfeo/Acústica
73. Sierra Pérez, José	C.N. Rítmica y Paleografía
74. Soriano Villanueva, Joaquín	C.N. Piano
75. Vallejo García Mauriño, Polo	P.I. Pedagogía Musical
76. Vega Cernuda, Santos Daniel	C.N. Contrapunto y Fuga
77. Vicente Mirapeix, Rafael	C.N. Armonía y Melodía

C.N.: Catedrático/a Numerario/a

P.N.: Profesor/a Numerario/a

P.I.: Profesor/a Interino/a



## PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS

### ADMINISTRATIVOS:

M.<sup>a</sup> Teresa Villaverde Llorente (Jefa de Secretaría)  
Esperanza Albarrán Palomo  
M.<sup>a</sup> Teresa Alonso Amo  
Teresa Casanova de la Fuente  
Salvador González Hernández  
M.<sup>a</sup> Nieves Herreros Álvaro  
Ángel López Gómez  
Isabel Pérez La Rosa

### ORDENANZAS:

Andrés Andrés Martínez  
M.<sup>a</sup> Pilar Crespo Chivo  
M.<sup>a</sup> Dolores Escribano Carrín  
Demetria Fernández García  
Juan Manuel López Benito  
Teresa López Benito  
Juan López Menéndez  
Manuel Marín Patiño  
Ana M.<sup>a</sup> Morcillo Rico  
Antonio Mota Murillo  
Ramón Ratón González  
Pilar Sierra Rojo  
José Soto Arcos  
José Tabales Rafael  
Francisco Santos Alcalá (Mozo)

### PERSONAL DE BIBLIOTECA:

Ana María Sancho Abril (Profesora encargada de Biblioteca)  
Elena Magallanes Latas (Ayudante de Archivos y Bibliotecas)

### AFINADOR DE PIANOS:

José Luis Gutiérrez Suárez



## MEMORIA DE ACTIVIDADES CULTURALES CURSO 1995-1996

Como puede verse en la relación que sigue, las actividades culturales de carácter extraescolar en nuestro Conservatorio durante el curso académico 1995-1996 han sido numerosas e importantes. Estas actividades son complemento imprescindible a la enseñanza en un centro de rango superior. El Real Conservatorio ofrece sus magníficas instalaciones para conciertos de alumnos, recitales, conciertos extraordinarios, clases magistrales, conferencias, encuentros, etc., y sobre todo organiza cursos monográficos de temática variada impartidos por prestigiosos profesores de la casa o invitados.

### 1. AUDICIONES Y CONCIERTOS DE ALUMNOS:

- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.  
18 de diciembre de 1995, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE CONTRABAJO.  
CÁTEDRA DE D. EMILIO MARAVELLA.  
19 de diciembre de 1995, 17,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* CICLO DE NAVIDAD DE ARPA.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.<sup>a</sup> ROSA CALVO MANZANO.  
19, 20, 21 y 22 de diciembre de 1995, 19,30 h.  
Aula 12.
- \* AUDICIÓN DE SAXOFÓN.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.  
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.  
21 de diciembre de 1995, 17,00 h.  
Auditorio de Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.  
15 de diciembre de 1995, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. GUILLERMO GONZÁLEZ.  
10 de enero de 1995, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE VIOLÍN.  
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN.  
Primer trimestre del curso 1995-96.  
Profesor acompañante: D. Juan Antonio Álvarez Parejo.  
17 y 18 de enero de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. GUILLERMO GONZÁLEZ.  
22 de enero de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.  
24 de enero de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
29 de enero de 1996, 20,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.  
7 de febrero de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
27 de febrero de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.  
28 de febrero de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
29 de febrero de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.  
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN GERICÓ.  
5 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
7 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE VIOLA.  
CÁTEDRA DE D. EMILIO MATEU.  
12 de marzo de 1996, 17,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.  
13 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
14 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE VIOLA.  
CÁTEDRA DE D. EMILIO MATEU.  
14 de marzo de 1996, 16,00 h.  
Aula 26.
- \* AUDICIÓN DE GUITARRA.  
CÁTEDRA DE D. JOSÉ LUIS RODRIGO.  
18 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE GUITARRA.  
CÁTEDRA DE D. JOSÉ LUIS RODRIGO.  
20 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE GUITARRA.  
CÁTEDRA DE D. MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ ARNÁIZ.  
Pianista acompañante: D. Cesáreo Gómez.  
21 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL GUERRERO RUIZ.  
Pianista acompañante: Dña. Consuelo Mejías.  
21 de marzo de 1996, 18,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE CONTRABAJO.  
CÁTEDRA DE D. EMILIO MARAVELLA.  
26 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- \* CLASE ABIERTA ADE ARPA.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.ª ROSA CALVO-MANZANO.  
28 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Aula 12.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.ª ÁNGELES RENTERÍA.  
10 de abril de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.ª ÁNGELES RENTERÍA.  
11 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
17 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE SAXOFÓN.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.  
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.  
18 de abril de 1996, 17,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE CLARINETE.  
CÁTEDRAS DE D. VICENTE PEÑARROCHA Y D. JUSTO SANZ.  
18 de abril de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
19 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
22 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE CANTO.  
CÁTEDRA DE DÑA. BELÉN GENICIO.  
Pianista acompañante: Dña. Pilar Albalá Agundo.  
22 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE VIOLONCELLO.  
CÁTEDRA DE D. PEDRO COROSTOLA.  
Pianista acompañante: Dña. Mary Ruiz Casaux.  
23 de abril de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
24 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE VIOLONCELLO.  
CÁTEDRA DE D. RAFAEL RAMOS.  
Pianista acompañante: Dña. Mary Ruiz Casaux.  
24 de abril de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
26 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE VIOLONCELLO.  
CÁTEDRA DE D. RAFAEL RAMOS.  
Pianista acompañante: Dña. Mary Ruiz Casaux.  
26 de abril de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE CLARINETE.  
CÁTEDRA DE D. VICENTE PEÑARROCHA Y D. JUSTO SANZ.  
30 de abril de 1996, 17,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRAS DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
30 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
6 de mayo de 1996, 20,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
6 de mayo de 1996, 18,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
6 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.  
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN GERICÓ.  
Profesora acompañante: Dña. Consuelo Mejías.  
7 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás de Victoria.

- \* CONCIERTO DE ALUMNOS.  
DEPARTAMENTO DE DIRECCIÓN, COMPOSICIÓN Y TEORÍA DE LA MÚSICA,  
ÁREA DE COMPOSICIÓN (L.I.C.E.O.)  
Profesores: D. Antón García Abril y Dña. Zulema de la Cruz.  
9 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
13 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
13 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL GUERRERO.  
Pianistas acompañantes: Dña. Consuelo Mejías, D. Óscar Barragán y D. José Gallego.  
14 de mayo de 1996, 18,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.  
16 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.  
17 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.  
20 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO GARCÍA ESCOBAR.  
21 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.  
CÁTEDRA DE D. FERNANDO GARCÍA ESCOBAR.  
22 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE GUITARRA.  
CÁTEDRA DE D. GABRIEL ESTARELLAS.  
22 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.



- \* AUDICIÓN DE VIOLÍN (Fin de Curso).  
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN DÍAZ.  
Profesor acompañante: D. Juan Antonio Álvarez Parejo.  
24, 27 y 28 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* CONCIERTO DE MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
27 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* CONCIERTO DE ALUMNOS.  
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.  
28 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE PIANO.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.ª ÁNGELES RENTERÍA.  
30 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE ACORDEÓN.  
CÁTEDRA DE D. TITO MARCOS.  
3 de junio de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE ALUMNOS.  
CÁTEDRA DE D. MIGUEL MORENO GUNA.  
Pianistas acompañantes: D. Jesús Amigo y Dña. Marina Álvarez.  
5 de junio de 1996, 11,00 y 17,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* AUDICIÓN DE SAXOFÓN.  
CÁTEDRA DE D. FRANCISCO MARTÍNEZ.  
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.  
5 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE SAXOFÓN.  
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.  
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.  
6 de junio de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* AUDICIÓN DE SAXOFÓN.  
CÁTEDRA DE D. FRANCISCO MARTÍNEZ.  
11 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- \* RECITAL DE ALUMNOS DE CONTRABAJO.  
CÁTEDRA DE D. EMILIO MARAVELLA.  
11 de junio de 1996, 10,30 h.  
Aula 3.
  - \* CLASE ABIERTA DE ARPA.  
CÁTEDRA DE DÑA. M.ª ROSA CALVO-MANZANO.  
14 de junio de 1996, 19,00 h.  
Aula 12.
  - \* RECITAL DE ALUMNOS DE PIANO.  
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.  
14 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
2. CONCIERTOS «II CICLO DE INTÉRPRETES NOVELES». PATROCINADO POR LA FUNDACIÓN TABACALERA
- \* CONCIERTO N.º 1.  
Bruno Vidal Moreno (Violín).  
Vicente López Puig (Clarinete).  
Orquesta de Cámara «Villa de Madrid».  
(Directora: Mercedes Padilla).  
5 de febrero de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 2.  
Nuria Mora Fernández (Guitarra).  
26 de febrero de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 3.  
Daniel del Pino (Piano).  
Cristina Ferriz (Piano).  
Orquesta de Cámara «Reina Sofía».  
(Director: Jesús Amigo).  
11 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 4.  
Trío «Ludens»:  
Sara Lavín (Violín).  
Orfilia Saiz (Violoncello).  
Francisco San Emeterio (Piano).  
25 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 5.  
Alberto Rosado (Piano).  
Alfredo García (Violín).  
15 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* CONCIERTO N.º 6.  
Silvia Márquez Chulilla (Clavicémbalo y órgano).  
Alfonso Sebastián Alegre (Clavicémbalo).  
Orquesta de cámara española.  
(Director: Víctor Martín).  
29 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 7.  
Daniel Ligorio (Piano).  
20 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 8.  
Simeón Galduf (Trombón)  
Orquesta Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.  
Director: Luis Izquierdo.  
3 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
3. CONCIERTOS DE LA ORQUESTA DEL REAL CONSERVATORIO Y AGRUPACIONES DE ALUMNOS
- \* CONCIERTO N.º 1 (Orquesta Sinfónica).  
Director: Luis Izquierdo.  
Solistas: Pilar Jurado y Sergio Gómez Martín.  
Homenaje al Maestro Jacinto Guerrero (1895-1995).  
12 de diciembre de 1995, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
  - \* CONCIERTO N.º 2 (Orquesta Sinfónica).  
Director: Luis Izquierdo.  
Solistas: Pilar Jurado y Sergio Gómez Martín.  
Homenaje al Maestro Jacinto Guerrero (1895-1995).  
13 de diciembre de 1995, 20,30 h.  
Casa de la Cultura de Ajofrín (Toledo).
  - \* CONCIERTO N.º 3 (Orquesta Clásica).  
Director: Jesús Amigo.  
Solista: Salvador Salvador Muñoz (Clarinete).  
20 de diciembre de 1995, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO N.º 4 (Orquesta Clásica).  
Director: Jesús Amigo.  
Solista: Raúl Pinillos (Violoncello)  
13 de marzo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria
  - \* CONCIERTO N.º 5 (Agrupación de alumnos de música de cámara).  
19 de abril de 1996, 20,30 h.  
Capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares (Madrid).

- \* CONCIERTO N.º 6 (Orquesta Sinfónica).  
Director: Luis Izquierdo.  
24 de abril de 1996, 20,00 h.  
Colegio San José de Guadalajara.  
Patrocinado por el Patronato de Cultura.  
del Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara.
  - \* CONCIERTO N.º 7 (Orquesta Sinfónica).  
Director: Luis Izquierdo.  
Solista: Pascual Jover.  
11 de mayo de 1996, 20,30 h.  
Teatro Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes (Madrid).
  - \* CONCIERTO N.º 8 (Orquesta Sinfónica).  
Director: Luis Izquierdo.  
Solista: Pascual Jover.  
14 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
4. CONCIERTOS «II CICLO DE CATEDRÁTICOS DEL CONSERVATORIO»
- CONCIERTO N.º 1.
- \* Emilio Molina (Improvisación al piano)  
24 de febrero de 1996, 12,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
- CONCIERTO N.º 2.
- \* Manuel Miján (Saxofón).  
Francisco Luis Santiago (Piano).  
2 de marzo de 1996, 12,00 h.
- CONCIERTO N.º 3.
- \* Belén Genicio (Soprano).  
Pilar Albalá Agundo (Piano)  
27 de abril de 1996, 12,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
5. CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS
- \* CONCIERTO-ANIVERSARIO Y PRESENTACIÓN EN MADRID DE GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC & DRAMA DE LONDRES.  
(Con la colaboración de la Escuela de Música Soto Mesa).  
5 de octubre de 1995, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  - \* CONCIERTO DE PIANO.  
Martín Cuéllar.  
16 de octubre de 1995, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* PIERRE SCHAEFFER en el recuerdo.  
(Con la colaboración del INAEM-Ministerio de Cultura).  
19 de noviembre de 1995, 12,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* I CICLO DE CONCIERTOS «EL ARTE DE LA POLIFONÍA».  
Coro de niños y jóvenes del Colegio de Ntra. Sra. de las Maravillas.  
Directores: M.<sup>a</sup> Cristina Collar Suriani y A.Eduardo Calcagno Fiore.  
22 de febrero de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* I CICLO DE CONCIERTOS «EL ARTE DE LA POLIFONÍA».  
Coral de Cámara «Villa de Madrid».  
Directora: Silvia Sanz.  
14 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* CANTATAS Y SONATAS (Música barroca italiana y alemana).  
«Blanmerle Ensemble».  
15 de marzo de 1996, 20,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* CONCIERTO DE VIOLÍN.  
Ara Malikian (Ganador del Tercer Concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate de 1995).  
Elisaveta Blumina (Pianista).  
27 de marzo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* I CICLO DE CONCIERTOS «EL ARTE DE LA POLIFONÍA».  
Coro «Semicírculo».  
Director: Antonio Fauró.  
25 de abril de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* Luis González Martí (Trompeta).  
Miguel del Barco Díaz (Órgano).  
8 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* I CICLO DE CONCIERTOS «EL ARTE DE LA POLIFONÍA».  
Coral Polifónica Sagrada Familia.  
Director: José Luis Ovejas.  
23 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.
  
- \* PREMIO NACIONAL SARASATE DE VIOLÍN 1994-95.  
CONCIERTO DE VIOLÍN Y PIANO.  
Mariana Todorova (Violín).  
Menchu Mendizábal (Piano).  
29 de mayo de 1996, 19,00 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

\* THE SIR ALIGATOR'S COMPANY.  
30 de mayo de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

\* Ángel Huidobro (Piano).  
Pascual Jover (Piano).  
Alejandro Corostola (Percusión).  
Ricardo Moreno (Percusión).  
4 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Manuel de Falla.

\* Quinteto «Médel».  
4 de junio de 1996, 19,30 h.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

## 6. CURSOS

\* I LINGUAGGI DELLA NUOVA MUSICA ITALIANA.  
CEMAT.  
Del 18 al 20 de septiembre de 1995.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

\* OBRA PARA PIANO DE RODOLFO, ERNESTO Y CRISTÓBAL HALFFTER.  
por Guillermo González.  
Del 28 al 30 de septiembre de 1995 y del 3 al 5 de enero de 1996.

\* LA VOZ Y SU RIQUEZA SONORA A TRAVÉS DE LA MÚSICA  
CONTEMPORÁNEA.  
por Eperanza Abad.  
Del 6 al 10 de noviembre de 1995.

\* LA ENSEÑANZA DEL PIANO Y EL PIANO COMPLEMENTARIO A TRAVÉS  
DE LA IMPROVISACIÓN.  
por Emilio Molina.  
Del 11 al 15 de diciembre de 1995.  
Auditorio Manuel de Falla.

\* CURSO DE COMPOSICIÓN.  
por Franco Donatoni  
Del 15 al 19 de enero de 1996.

\* IMPROVISACIÓN EN EL LENGUAJE MUSICAL.  
por Emilio Molina.  
Del 15 al 19 de enero de 1996.  
Auditorio Manuel de Falla.

\* EL PIANO PREPARADO DE JOHN CAGE.  
por Giancarlo Simonacci.  
Del 25 al 27 de marzo de 1996.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* SEMINARIO DE COMPOSICIÓN.  
por Camelo Bernaola.  
Del 22 al 24 de abril de 1996.
- \* CURSO DE GUITARRA.  
por José Tomás.  
Del 20 al 24 de mayo de 1996.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- 7. VARIOS: CLASES MAGISTRALES, CONFERENCIAS, ENCUENTROS, FESTIVALES,  
PREMIOS, ETC.
- \* FESTIVAL DE MÚSICA ELECTRÓNICA ITALIANA.  
«Los lenguajes de la nueva música italiana».  
Seminarios y Conciertos.  
Del 18 al 20 de septiembre de 1995.
- \* JEAN-FRANÇAIX EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID.  
(Conferencia-Concierto).  
14 de noviembre de 1995.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* ACTO ACADÉMICO SOLEMNE CON MOTIVO DE LA FESTIVIDAD DE SAN-  
TA CECILIA.  
Entrega de la Medalla del R.C.S.M.M. al Maestro Joaquín Rodrigo.  
22 de noviembre de 1995.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* SOBRE LA ÓPERA DE WEBERN.  
por Josep Soler (Conferencia-Concierto).  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
23 y 24 de noviembre de 1995.
- \* ENCUENTROS CON LAS IDEAS COMPOSITIVAS.  
Edison Denisov y Delfín Colomé.  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
12 de diciembre de 1995, 19,30 h.
- \* IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA.  
14 de diciembre de 1995.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* PREMIO FUNDACIÓN GUERRERO DE COMPOSICIÓN.  
23 de enero de 1996.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* PREMIO FUNDACIÓN GUERRERO DE MUSICOLOGÍA.  
24 de enero de 1996.  
Auditorio Manuel de Falla.

- \* **LOS SAXOFONES: MODO DE EMPLEO.**  
por Daniel Kientzy (Conferencia-Concierto).  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
24 de enero de 1996.  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- \* **PREMIO FUNDACIÓN GUERRERO DE PIANO.**  
30 de enero de 1996.  
Auditorio Manuel de Falla.
- \* **MÚSICA ELECTRÓNICA EN VENEZUELA.**  
por Eduardo Kusnir (Conferencia-Concierto).  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
19 de febrero de 1996.
- \* **LA CIUDAD COMO MATERIAL SONORO.**  
por Hildegard Westerkampf (Conferencia-Concierto).  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
Del 4 al 6 de marzo de 1996.
- \* **MÚSICA ELECTRÓNICA EN SUIZA.**  
por Thomas Kessler (Conferencia-Concierto).  
Centro de Difusión de la Música Contemporánea del INAEM (Ministerio de Cultura).  
29 de abril de 1996.



# PREMIOS Y CONCURSOS DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA (CURSO 1995-1996)

## PREMIOS EXTRAORDINARIOS

PREMIO DE COMPOSICIÓN FLORA PRIETO (VI Convocatoria):  
Ganadores «ex aequo»: Francisco Villarrubia Pingarrón y José Zárate Rodríguez.

PREMIOS DE LA FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO (V convocatoria):

**Composición.** Ganador: Juan Carlos Domínguez Sierra.

**Musicología.** Ganadores «ex aequo»: Felipe Gértrudix Barrio y Francisco Javier Roa Alonso.

**Piano.** Desierto.

PREMIO NACIONAL DE VIOLÍN PABLO SARASATE (PATROCINADO POR LA FUNDACIÓN LOEWE):

Premio declarado desierto.

PREMIO DE CANTO LUCRECIA ARANA:

Ganadora: Rosa M.<sup>a</sup> de Segovia García.

## MATRÍCULAS DE HONOR:

Arpa 7.º

M.<sup>a</sup> José Carralero Conde

Canto 7.º

Rosa M.<sup>a</sup> de Segovia García

Clarinete 7º

Gonzalo Berna Pic

Composición 7.º	Jorge Muñiz Salas
Flauta Travesera 7.º	Belén Jiménez Infante Óscar Marco Munuera Álvaro Octavio Díaz Gema Salamanca Guijarro
Guitarra 7.º	Sonia Maritza Hernández Castillo Pedro Ignacio Gómez García Sherif Mohamed Samir El-Salhy Valentín Rodríguez Navarro Pablo Sainz Villegas Susana Prieto Rodríguez
Piano 9.º	Irene Padilla Miguel Ángel Jabega Murado Ana Álamo Orellana Verónica Vidal Rodríguez Sofía Malekian Juan Manuel Consuegra Naranjo José Luis Reguilón Cabeza
Viola 7.º	Aurea García Agüera
Concursos	
Menciones Honoríficas:	
Acompañamiento 3.º	César I. Belda Gutiérrez
Bombardino 8.º	Javier García Lechago
Clarinete 8.º	David López Sánchez
Composición 4.º	David Hurtado Vallet Juan Antonio Méndez Varas M.ª Luisa Ramis Vidal
Dirección de Orquesta 3.º	Dimitri Ivanov
Flauta de Pico 8.º	Josefa Megina Torres
Flauta Travesera 8.º	Sagrario Candelas Pérez Beatriz Gutiérrez Prieto
Guitarra 8.º	Francisco Jesús Fernández García
Música de Cámara 4.º	Rubén M. Alonso García Juan Manuel Ambroa Martín Pilar de la Casa Esperón

	Rebeca García Cepa Estefanía Paredes López David del Río Robles Eduardo del Río Robles Laura Sánchez Martín M. <sup>a</sup> Ángeles Villamor Martínez
Musicología 3.º	Jesús de los Ríos Sánchez
Oboe 8.º	José Ramón García Contreras
Piano 10.º	Belén González Domonte Juan Francisco Sanz Redondo
Trompeta 8.º	Antonio Vicente Cambres Rodríguez Javier de la Cruz Molina
Tuba 8.º	José Naranjo Maganto Jesús de la Rosa García
Premios de Honor:	
Arpa 8.º	Sonia Rodríguez Llamas
Canto 8.º	Rosa M. <sup>a</sup> de Segovia García
Composición 4.º	Francisco Villarrubia Pingarrón José Zárate Rodríguez
Contrabajo 8.º	José Francisco Jiménez Gómez
Dirección de Orquesta 3.º	José Pascual Osa Martínez
Flauta de Pico 8.º	Miguel Ángel Moreno y Casanova
Flauta Travesera 8.º	Raquel Recio Mazorra Roberto Zahonero Mora
Música de Cámara 2.º	María Palacios Nieto Inmaculada Poza Sanz
Música de Cámara 4.º	Javier Arcos Salvador Carlos J. Domínguez González Raúl Oliveros Herrero M. <sup>a</sup> Josefa Tavira Fernández Silvia Villamor Martínez
Musicología 3.º	Jesús Díaz Dueñas
Percusión 5.º	Luis Miguel García Gutiérrez

Piano 10.º	Víctor Hugo Álvarez González Pascual Jover Asurmendi
Trombón 8.º	Simeón Galduf Correa
Trompa 8.º	Juan Antonio Pastor Mas
Tuba 8.º	Mario Torrijo Navarro
Violín 10.º	Sergio Gómez Martín Rocío León Marugán

**RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y CURSO.  
MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1995-1996)**

ASIGNATURA	CURSOS												TOTAL	
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º		13º
Acordeón	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	7	3	8	24
Armonía y melodía	0	0	36	24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	60
Acompañamiento	0	27	20	0	0	0	0	0	0	0	8	3	3	61
Arpa	0	0	0	0	0	0	3	5	0	0	0	6	5	19
Acústica	137	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	137
Bombardino	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	1	5
Canto	0	0	0	0	0	0	9	4	0	0	8	2	6	29
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	4	5	0	0	2	4	1	16
Contrapunto y fuga	18	13	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	35
Canto gregoriano	25	5	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	41
Conjunto instrumental	19	43	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	62
Clave	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	1	0	3
Composición	0	0	11	13	0	0	0	0	0	0	14	12	16	66
Clarinete	0	0	0	0	0	0	14	11	0	0	13	10	12	60
Dirección de coros	10	7	7	0	0	0	0	0	0	0	7	7	8	46
Dirección de orquesta	18	12	21	0	0	0	0	0	0	0	14	11	12	88
Estética	0	109	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	109
Fagot	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	4	0	4	12
Folklore	24	13	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	57
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	3	3	9
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	13	12	0	0	8	10	11	54
Guitarra	0	0	0	0	0	0	29	54	0	0	31	19	29	162
H.º del Arte	0	112	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	112
H.º de la Música	0	158	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	158
Música de Cámara	4	24	72	52	0	0	0	0	0	0	58	44	57	311
Musicología	12	9	11	0	0	0	0	0	0	0	4	9	4	49
Oboe	0	0	0	0	0	0	10	2	0	0	9	1	4	26
Órgano	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	2	0	2	9
Pedagogía musical	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	7	0	32
Percusión	0	0	0	9	1	0	0	0	0	0	8	2	5	25
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	44	44	25	30	23	166
Rítmica y paleografía	12	4	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	27
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	5	1	12
Saxofón	0	0	0	0	0	0	9	5	0	0	5	5	3	27
Trompa	0	0	0	0	0	0	13	11	0	0	10	6	14	54
Trombón	0	0	0	0	0	0	4	8	0	0	2	6	7	27
Trompeta	0	0	0	0	0	0	6	11	0	0	3	7	3	30
Tuba	0	0	0	0	0	0	4	6	0	0	5	4	3	22
Viola	0	0	0	0	0	0	7	2	0	0	6	2	6	23
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	11	11	9	8	13	52
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	27	9	10	13	10	69
<b>TOTAL</b>	<b>294</b>	<b>536</b>	<b>224</b>	<b>104</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>130</b>	<b>140</b>	<b>82</b>	<b>64</b>	<b>289</b>	<b>241</b>	<b>274</b>	<b>2.386</b>

Total alumnos físicos oficiales: 675.

VARONES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA  
Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1995-1996)

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	
Acordeón	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2	1	3	8
Armonía y melodía	0	0	17	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Acompañamiento	0	14	11	0	0	0	0	0	0	0	5	3	3	36
Arpa	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Acústica	83	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	83
Bombardino	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	1	5
Canto	0	0	0	0	0	0	3	3	0	0	3	2	3	14
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	4	5	0	0	2	4	1	16
Contrapunto y fuga	12	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
Canto gregoriano	13	2	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	21
Conjunto instrumental	9	23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	32
Clave	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	8	9	0	0	0	0	0	0	9	10	10	46
Clarinete	0	0	0	0	0	0	9	9	0	0	10	9	9	46
Dirección de coros	8	5	4	0	0	0	0	0	0	0	3	4	4	28
Dirección de orquesta	15	7	17	0	0	0	0	0	0	0	11	9	9	68
Estética	0	72	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	72
Fagot	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	4	0	4	12
Folklore	12	3	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	21
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	2	6
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	2	5	0	0	2	3	3	15
Guitarra	0	0	0	0	0	0	17	35	0	0	19	13	20	104
H.º del Arte	0	75	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	75
H.º de la Música	0	96	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	96
Música de Cámara	3	18	39	23	0	0	0	0	0	0	25	18	26	152
Musicología	8	4	6	0	0	0	0	0	0	0	2	5	1	26
Oboe	0	0	0	0	0	0	6	1	0	0	5	0	2	14
Órgano	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	1	0	1	5
Pedagogía musical	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	0	4
Percusión	0	0	0	7	1	0	0	0	0	0	6	2	3	19
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	28	24	18	17	15	102
Rítmica y paleografía	8	1	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	4
Saxofón	0	0	0	0	0	0	9	5	0	0	5	5	3	27
Trompa	0	0	0	0	0	0	12	10	0	0	10	5	14	51
Trombón	0	0	0	0	0	0	3	8	0	0	2	5	7	25
Trompeta	0	0	0	0	0	0	6	11	0	0	3	7	3	30
Tuba	0	0	0	0	0	0	4	6	0	0	5	4	3	22
Viola	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	3	1	2	10
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	1	3	3	13
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	15	4	6	6	7	38
TOTAL	171	327	120	54	2	3	83	103	46	31	166	144	162	1.412

MUJERES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA  
Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1995-1996)

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	
Acordeón	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	5	2	5	16
Armonía y melodía	0	0	19	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Acompañamiento	0	13	9	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	25
Arpa	0	0	0	0	0	0	2	5	0	0	0	6	5	18
Acústica	54	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	54
Canto	0	0	0	0	0	0	6	1	0	0	5	0	3	15
Contrapunto y fuga	6	6	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
Canto gregoriano	12	3	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	20
Conjunto instrumental	10	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Clave	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	2
Composición	0	0	3	4	0	0	0	0	0	0	5	2	6	20
Clarinete	0	0	0	0	0	0	5	2	0	0	3	1	3	14
Dirección de coros	2	2	3	0	0	0	0	0	0	0	4	3	4	18
Dirección de orquesta	3	5	4	0	0	0	0	0	0	0	3	2	3	20
Estética	0	37	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	37
Folklore	12	10	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	36
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	3
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	11	7	0	0	6	7	8	39
Guitarra	0	0	0	0	0	0	12	19	0	0	12	6	9	58
H.ª del Arte	0	37	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	37
H.ª de la Música	0	62	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	62
Música de Cámara	1	6	33	29	0	0	0	0	0	0	33	26	31	159
Musicología	4	5	5	0	0	0	0	0	0	0	2	4	3	23
Oboe	0	0	0	0	0	0	4	1	0	0	4	1	2	12
Órgano	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	1	4
Pedagogía musical	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	4	0	28
Percusión	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2	0	2	6
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	16	20	7	13	8	64
Rítmica y paleografía	4	3	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	3	1	8
Trompa	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	3
Trombón	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	2
Viola	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	3	1	4	13
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	8	8	8	5	10	39
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	12	5	4	7	3	31
TOTAL	123	209	104	50	1	2	47	37	36	33	123	97	112	974

**RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y CURSO.  
MATRÍCULA LIBRE (CURSO 1995-1996)**

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	
Acordeón	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Acompañamiento	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Acústica	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	14
Canto	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	2	1	1	7
Canto gregoriano	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Conjunto instrumental	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Clarinete	0	0	0	0	0	0	5	1	0	0	3	2	2	13
Dirección de orquesta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Estética	0	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
Folklore	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	4	5	0	0	4	5	6	24
Guitarra	0	0	0	0	0	0	6	5	0	0	3	3	2	19
H.ª del Arte	0	18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18
H.ª de la Música	0	24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	24
Música de Cámara	1	3	11	12	0	0	0	0	0	0	6	7	6	46
Musicología	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Pedagogía musical	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	16	5	4	2	3	30
Rítmica y paleografía	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Trompa	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2
Trombón	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Trompeta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tuba	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	1	1	0	5
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	3
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	6	3	1	1	2	13
<b>TOTAL</b>	<b>22</b>	<b>66</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>21</b>	<b>14</b>	<b>24</b>	<b>9</b>	<b>25</b>	<b>22</b>	<b>25</b>	<b>254</b>

**Total alumnos físicos libres: 97.**



VARONES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA  
Y CURSO. MATRÍCULA LIBRE (CURSO 1995-1996)

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	
Acompañamiento	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Acústica	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Conjunto instrumental	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Clarinete	0	0	0	0	0	0	3	1	0	0	1	2	2	9
Dirección de orquesta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Estética	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
Folklore	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	2	3	0	0	3	3	3	14
Guitarra	0	0	0	0	0	0	5	4	0	0	3	3	2	17
H.º del Arte	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
H.º de la Música	0	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
Música de Cámara	1	3	4	7	0	0	0	0	0	0	4	5	4	28
Pedagogía musical	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	3	2	1	1	1	8
Trompa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Trombón	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Trompeta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tuba	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	1	1	0	5
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	2
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	6	1	1	1	2	11
<b>TOTAL</b>	<b>13</b>	<b>42</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>14</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>14</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>152</b>

MUJERES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA  
Y CURSO. MATRÍCULA LIBRE (CURSO 1995-1996)

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	
Acordeón	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Acústica	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
Canto	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	2	1	1	7
Canto gregoriano	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Clarinete	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	4
Estética	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8
Folklore	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Flauta travesera	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	1	2	3	10
Guitarra	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
H.ª del Arte	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
H.ª de la Música	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8
Música de Cámara	0	0	7	5	0	0	0	0	0	0	2	2	2	18
Musicología	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	13	3	3	1	2	22
Rítmica y paleografía	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Trompa	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2
TOTAL	9	24	7	6	0	0	7	5	14	5	11	6	8	102





SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL PRESENTE N.º 3 DE LA REVISTA «MÚSICA»,  
EN SU 2.ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS  
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA  
DE MADRID EL DÍA 25 DE JUNIO DE  
MIL NOVECIENTOS NOVENTA  
Y SEIS, FESTIVIDAD DE  
SAN GUILLERMO

LAUS DEO





REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA