

# Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música - Madrid 1992 - Año I nº 0

- 
- CANCIONERO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
  - XV CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA
  - SINFONIA PARA ORQUESTA Y BANDA MILITAR (Barbieri)

Revista del Real  
Conservatorio Superior de  
Música, de Madrid N<sup>o</sup> O.  
Año I. Mayo 1992

**Edita:**

Real Conservatorio  
Superior de Música

**Director:**

Antonio Gallego

**Consejo de Redacción:**

Daniel Vega (Junta  
Directiva), Manuel Estévez  
(Consejo Escolar), Alfonso  
de Vicente (Biblioteca);  
Ismael Fernández de la  
Cuesta, Emilio Rey y José  
Sierra Pérez (Departamento  
de Musicología), Mariano  
Pérez Gutiérrez (Historia  
de la Música) y Polo Vallejo  
(Pedagogía).

**Secretario de Redacción:**

Amando Mayor.

**Realiza:**

Avance Comunicación S.A.

**Coordina:**

Gregorio Bartolomé  
Martínez

**Redacción y  
correspondencia:**

Ramón Fort, 5-1<sup>o</sup> C  
28033 MADRID

Tfs: 767.27.67/49

Fax: 302.15.65

**Imprime:**

Artegraf S.A.  
Sebastián Gómez, 5  
28026 Madrid

**Fotomecánica:**

Preycor S.L.

Depósito Legal: M. 20.558-1992

FOTO PORTADA: LEOPOLDO GÓMEZ

# Música

## SUMARIO

JUNIO 1992

NUEVOS TIEMPOS	3
ESTE NUMERO	4
<b>ENSAYO:</b> EL CANTO LLANO EN EL CANCIONERO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA	6-26
<b>REPORTAJE:</b> XV CONGRESO DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA	27-33
NOTAS	34
SINFONIA PARA ORQUESTA Y BANDA MILITAR POR FRANCISCO. ASENJO BARBIERI	35-82
<b>ESTUDIO:</b> OTRA MUSICA	83-95
<b>IN MEMORIAM:</b> LA ULTIMA CLASE DE UN MAESTRO	96-97
GUILLERMO GONZALEZ, PREMIO NACIONAL DE MUSICA	98-99



# Nuevos tiempos

**N**ecesitaba el Conservatorio un órgano propio de expresión y ya lo tiene. La aparición de este primer número de la nueva revista viene a colmar un deseo frecuentemente manifestado por profesores y alumnos que veían con cierta preocupación cómo la noticia que casi a diario genera el Conservatorio apenas traspasaba los anchos muros de nuestra ya centenaria Institución.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es un centro vivo, pujante, dinámico, en cuyas aulas se ha forjado y se forja lo mejor y más selecto de la música española. Y lejos de estar anclado en el pasado y a pesar de soportar durante años una reglamentación vieja y caduca, ha ido evolucionando progresivamente y adaptando sus estructuras a los nuevos tiempos y en perfecta sincronización con las nuevas corrientes pedagógicas y metodológicas. En la actualidad encara el Conservatorio, con ilusión y optimismo, no exentos de responsable preocupación, la puesta en marcha de una nueva reforma educativa que dará sin suda a nuestras enseñanzas el rango y la proyección que merecen.

En contra de lo que se dice y de lo que se cree -o de lo que conviene a muchos creer y decir- no vive el Conservatorio de espaldas a la realidad musical europea del momento. Los profesores y alumnos del Conservatorio a través de cursos, cursillos, conferencias, masters, clases, etc., están en contacto diario con las primeras y más relevantes

figuras de la música española y extranjera que, además, comparten nuestra vida académica en calidad de profesores colaboradores de nuestro Centro.

El comienzo de nuestra revista es importante por lo que tiene de ruptura con el pasado inoperante, pero no lo es menos por su continuidad. Muchos son los periódicos, revistas y publicaciones de toda índole cuya prematura muerte ha dado al traste con todos los esfuerzos e ilusiones que animaron y aconsejaron su creación y su publicación. Nosotros deseamos que nuestra revista tenga una vida larga y fecunda. Que alcance también en el correr de los tiempos su propio estilo, su propia personalidad, su propia definición. Y siendo los temas educativos y de información académica prioritarios no deben ser en absoluto ni exclusivos, ni excluyentes.

Pero un órgano de expresión debe serlo también de participación, y en este sentido estará abierta la revista a todas las corrientes y a la colaboración de todos los que lo deseen, siempre y cuando cumplan los requisitos mínimos establecidos por la Dirección y el Consejo de Redacción de la misma.

Desde estas páginas mi saludo cordial a todos aquellos que a partir de este momento van a ser nuestros lectores y colaboradores, y mi agradecimiento a los que con su esfuerzo han hecho realidad un sueño tantas veces acariciado.

---

**Miguel del Barco**

Director del R.C.S.M. de Madrid

---

# Este Número

**E**sta primera salida de una nueva revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desea marcar las líneas principales que sus inspiradores la han trazado.

**E**l ensayo de Juan Carlos Asensio, alumno aún del centro, sobre el canto llano en la polifonía del Cancionero de Segovia, inaugura una sección que mostrará públicamente algunos de los frutos que surgen de nuestras clases, tanto en lo que a investigación se refiera como en los de creación, análisis, metodología pedagógica, etc... Pedimos tanto a profesores como a alumnos que nos hagan llegar cuantas sugerencias crean oportuno y trabajos concretos ya realizados. Serán editados aquellos que superen unas cotas mínimas de calidad que les hagan merecedores de su salida pública.

**E**n la sección que reflejará las actividades del centro acogemos una breve nota sobre el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en nuestro Conservatorio, y que ha permitido mostrar sus aulas a un importantísimo grupo de profesionales de todo el mundo. En los próximos números iremos mostrando las múltiples actividades que se desarrollan en el Conservatorio además de las tareas cotidianas.

**L**a publicación del facsímil de la **Sinfonía sobre motivos de Zarzuela**, de Barbieri, con su precioso ensayo introductorio, encabeza una sección que quiere poner en nuestras mesas de trabajo alguna de las joyas que atesora nuestra Biblioteca. Barbieri también recibió enseñanzas en este centro, del que fue profesor honorario, y el próximo centenario de su muerte deberá obligarnos a investigar a figura tan rica de nuestro pasado. Pero su partitura cumple también otra función. Siempre habrá en nuestra revista algunas páginas de música, ya que nace en un centro donde todos -profesores y alumnos- tenemos claro al menos una cosa: que el estudio de la música, en cualquiera de sus múltiples aspectos, debe ser hecho principalmente sobre la música misma. O, dicho de otro modo: no puede estudiarse seriamente la música sin algunos requisitos previos, y uno de ellos es el de saber leer música.

**E**l artículo de Jacinto Torres -antiguo alumno y profesor del centro, hoy Catedrático de la Escuela Superior de Canto de Madrid, da un repaso a otras revistas musicales que nos precedieron con el mismo título. Y en especial, a la que en los años cincuenta fue órgano de expresión de los Conservatorios españoles, aunque surgida del de Madrid. Es opinión muy extendida la que afirma que fue una de las mejores revistas

---

musicales que hemos tenido en España y, lógicamente, será uno de nuestros puntos de referencia. Pero esta colaboración quiere inaugurar una sección que rastree sistemáticamente, y luego analice, la bibliografía que nuestro Conservatorio ha ido generando a lo largo de su historia. El hecho de que la colaboración haya sido pedida al profesor Torres tiene también su significado, y de doble matiz: queriendo ser la revista la voz del Conservatorio hacia la sociedad donde su acción se circunscribe, una mínima exigencia de calidad nos llevará a pedir estas colaboraciones a quienes hayan demostrado ser los mejores especialistas en el asunto a tratar; mucho y más en este caso en donde esta exigencia se da en quien se ha formado y ha dado sus primeros pasos en la docencia en nuestras mismas aulas, aunque ahora profese en otras.

Por último, esta institución no es sólo una persona jurídica: está formada por personas físicas sobre cuyo esfuerzo personal recae el resultado colectivo. Hace ahora un año que falleció Federico Sopena (Valladolid 1917 - Madrid 1991),

director y catedrático que forma parte ya de la historia de la casa. Entre sus múltiples libros recordaremos ahora uno solo: **Historia crítica del Conservatorio de Madrid**. Más que una necrología al uso, y eso será nuestra norma en el futuro, publicamos una nota sobre su última clase en el Conservatorio que, sobre cualquier otra cualidad, le recuerda tan vivo como aún está en la memoria de muchos que nos beneficiamos de sus enseñanzas.

Y también es muy reciente la concesión de un merecidísimo galardón oficial a uno de nuestros compañeros, el catedrático de piano Guillermo González. Cualquier distinción que consiguen alumnos y profesores no sólo enriquece su biografía personal, sino también la del centro en el que trabajamos; por lo que su reflejo en estas páginas no es sólo la expresión de nuestra alegría por el triunfo de un colega, sino una pequeña muestra de egoísmo, ya que su éxito es también, de alguna forma, el de todos. □

---

A.G.



# El canto llano en el cancionero de la Catedral de Segovia

Juan Carlos Asensio Palacios

Uno de nuestros más preciados Cancioneros Renacentistas es el que se halla en el archivo de la catedral de Segovia, conocido como El Cancionero de Segovia, que recientemente se ha podido admirar en la Exposición sobre la Música en la Iglesia de Castilla y León (Edades del Hombre).

Contiene el citado cancionero 204 obras pertenecientes a los más ilustres músicos del siglo XV, tanto flamencos como españoles. El manuscrito resulta particularmente atractivo por el elevado número de piezas únicas que contiene y parece ser que perteneció a Isabel la Católica.

De sus 223 folios, faltan algunos, y cada página contiene generalmente 10 pautados musicales, escritos en notación mensural blanca.

El autor de este trabajo pretende presentar un resumen del procedimiento del "cantus firmus", basado en una de las fuentes principales que conservamos con música del Renacimiento.

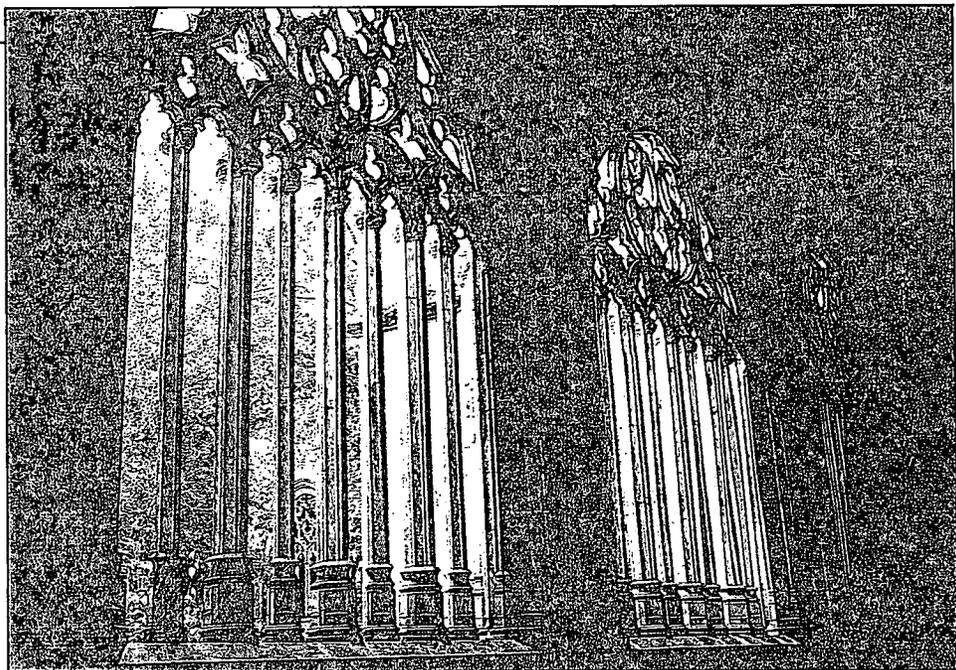


*Cancionero de Segovia. Manuscrito de principio del s. XVI.*

## A. Antecedentes históricos

Una de las características más importantes de la polifonía religiosa occidental de todas las épocas -desde el nacimiento como tal de la práctica a voces hasta nuestros días- es que, consciente o inconscientemente no ha sabido, o no ha querido, independizarse de su omnipresente antepasado: el canto gregoriano.

Los primeros ejemplos que conservamos provienen de los tratados teóri-



*Detalle de la tracería de los ventanales del claustro de la catedral de Segovia.*

cos *Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis* escritos a finales del s. IX y cuya autoría aún hoy es motivo de discusión entre los partidarios de Hucbaldo (ca. 840-930) y los de Otgerus. La primitiva polifonía que se ejemplifica en estos escritos no pasa de ser, según los casos, un verso de una secuencia gregoriana al que se ha añadido otra voz cuyo comienzo y conclusión se producen al unísono (*occursus*) -*Rex coeli Domine* o bien versículos de algunos salmos o himnos cuyo recitado ha sido enriquecido con un tratamiento a la cuarta, quinta u octava paralelas -*Tu patris sempiternus* y *Nos qui vivimus*-. Lógicamente en una época -s.IX- que hoy consideramos como la edad de oro del canto gregoriano, la novedad polifónica tenía que hacerse sobre la base de él y no

sobre melodías desconocidas o al menos no codificadas.

Progresivamente esta práctica paralela fue abandonándose en favor de otra más imaginativa y rica: el movimiento contrario. Los tratadistas de épocas posteriores prefieren la alternancia de paralelismo con los movimientos oblicuo y contrario considerando malos a aquellos cantores que sólo usaban la primera técnica.

Con el paso del tiempo la fluidez en la interpretación de la música a una sola voz -tal y como hoy la imaginamos- fue perdiendo elasticidad y según algunos teóricos algo más tardíos, como Hyeronimus de Moravia (+1304), dominico afincado en París, hablando de la práctica de su tiempo, que sin duda refleja una praxis anterior, nos dice que

---

hay tres maneras de cantar dependiendo del tiempo litúrgico: 1) En las fiestas (Navidad, Pascua...) se cantaba muy lento; 2) los días "ordinarios" se cantaba más deprisa; y 3) los Domingos a un tempo intermedio. Esto, sin duda, también afectaría a la manera de cantar la polifonía. Compuesta en un principio para su interpretación en las solemnidades, es posible que a ella también se le aplicase la primera manera de cantar descrita por el dominico.

A fines del s. XII y hasta la mitad del XIII el ficticio **Magnus Liber Organi** será un buen ejemplo de esta práctica. Las composiciones que en un principio se recogerían en ese o esos volúmenes que hoy aparecen diseminadas en los cuatro códices más importantes que conservamos de ese período<sup>3</sup> y que conocemos como la Escuela de Notre Dame, nos revela hasta qué punto estaba presente el canto gregoriano en el desarrollo y composición de aquellas elaboradas polifonías. Basta hojear uno de estos códices para comprobar que de las tres formas reinas de la música a voces de la época -organum, motete y conductus- la única que, por decirlo así, estaba libre de la tiranía gregoriana era el conductus, sin olvidar que muchos de sus giros y algunas de sus frases recuerdan escandalosamente el canto llano al uso. Las otras dos serían un exponente claro de la manipulación del cantus firmus<sup>4</sup>: los organa (plural de organum) presentan una gama de desarrollo muy distinta según las épocas y las piezas de las que se trate. En la mente de todos están desde la más simple de las cláusulas a 2 voces atribuidas a Leonin a los más complicados cuadrupla (organa a 4 voces) de Perotin, en los que

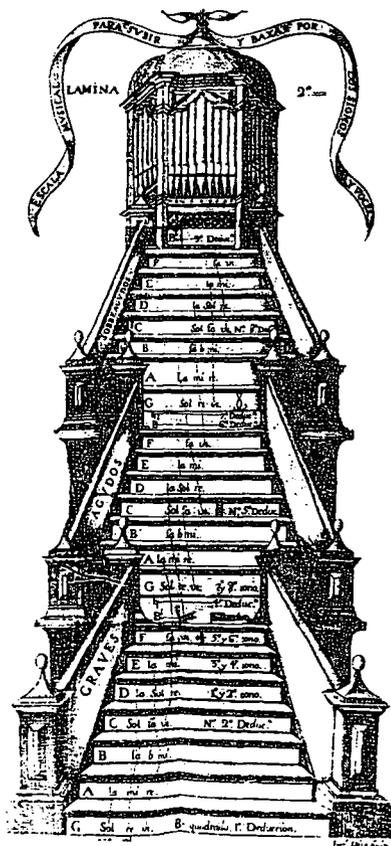
el cantus firmus se estiraba hasta deformarse de tal manera que a menudo se hacía difícil su identificación, de no ser por conservarlo escrito. Otra de las características de estas piezas es su alternancia con el canto llano en estado puro del que proceden; al tratarse de piezas propias de la liturgia, pertenecientes tanto a la Misa como al Oficio, el compositor ha querido sin duda la participación de todo el coro en algunos momentos, dejando la interpretación a voces para un grupo escogido de solistas.

Para los motetes, sin embargo, el cantus firmus va a conservar una rítmica muy regular, eso sí, fraccionada a capricho de los compositores. La elección de la melodía también quedaba en sus manos, si bien en un momento dado hubo una serie de ellas que debido a su difusión y conocimiento por parte de los cantores se convirtieron en verdaderos tópicos de melodías de tenor, como se las conoce habitualmente. Los "In saeculum", "Domino", "manere", "inmolatus" y muchos más, tomados del repertorio litúrgico habitual y manipulados a conveniencia servían de base para establecer al principio un duplum (voz superior) con una letra religiosa e incluso sobre ella un triplum con un texto distinto, a menudo con una temática satírica o amorosa, sobre todo en su forma evolucionada de finales del s. XIII y principios del s. XIV. Se iniciaba entonces una forma musical que no ha tenido interrupción a lo largo de toda la historia de la música. Encontramos ejemplos, adecuados al lenguaje de cada una de las épocas, hasta nuestros días, y si hiciésemos una estadística veríamos cómo la preferencia de los compo-



considerar el caso de Machaut como excepcional y aislado, pues pasaría más de medio siglo hasta que se generalizase el procedimiento. La tematización de la misa de Machaut se canalizó a través del tema gregoriano de las Misas IV y XVII en una versión anterior a la que está contenida en las modernas ediciones del Kyriale u otros libros de canto<sup>8</sup> reservando la parte de texto más largo, Gloria y Credo, para su composición en un estilo homofónico en el que las cuatro voces -otra de las particularidades de la misa- se sucedían en una cantinela semejante a un conductus de épocas anteriores.

En países como Inglaterra encontramos composiciones basadas en la propia tradición inglesa<sup>9</sup> como cantus firmus para las distintas partes del Ordinario<sup>10</sup> junto a las obras de John Dunstable, autor de los más antiguos ejemplos de partes de la misa de las que dos de ellas están compuestas sobre el R/ *Jesus Christi fili Dei* y otras dos sobre el V/. del R/. *Da gaudiorum premia*. Será el propio Dunstable, junto a Leonel Power, quien nos deje los primeros testimonios de un procedimiento que abrirá una nueva era en la historia de la música: la composición del Ordinario de la misa basado en una melodía de tenor que sería la misma para cada una de las partes. Esta melodía, tomada de la *A Rex seculorum* en el caso de Dunstable, y de la *A Alma Redemptoris Mater* en el de Power, unificaba aún más las distintas partes de la composición, ya que en los cantus firmus anteriores, tal y como estaba estructurado, una melodía de Kyrie, por ejemplo, no podía cantarse como Credo o Sanctus.



*Promptuario armónico de canto llano, por Diego de Roxa y Montes, 1760.*

El desarrollo de la misa siguió su curso y nuevas melodías, tanto religiosas como profanas, sirvieron para la inspiración de los compositores. Temas sacados de las *As* gregorianas *Ave regina caelorum* o *Ecce ancilla* coexistieron en muchos compositores al lado de "*L'homme armé*", "*Rosa playsant*" y otros de inspiración no precisamente religiosa pero que sirvieron para unificar una música cuyo fin sí que lo era.

El siglo XV es pues fundamental para el desarrollo de las técnicas del cantus firmus. Hasta ahora sólo hemos hablado de la misa y muy concretamente del Ordinario de ésta, pero incluso las partes del Propio eran compuestas en este estilo. La fuerza unificadora de una melodía llegó incluso al Oficio, y obras como el Magnificat (integrado en el Oficio de Vísperas) fueron puestas en música aprovechando los distintos tonos en los cuales podía salmodiarse. Para el caso concreto sobre el que versa este artículo encontramos cantus firmus basados en piezas del Oficio como Lamentaciones, Himnos, Antifonas... junto a los de la misa: Introitos, Kyries tropados, Tractos... amén de los ciclos de misas completas basadas en un cantus firmus que unificarán toda la obra tomados ora de la liturgia, ora de canciones populares.

El objetivo del presente artículo es presentar un resumen del procedimiento que hemos descrito hasta ahora basado en una de las principales fuentes que conservamos con música del Renacimiento: el Cancionero de la Catedral de Segovia. El trabajo se planteó en su día como un **Índice de temas gregorianos** de dicho cancionero. Hoy nos ha parecido más apropiado el título de **El canto llano en el Cancionero de la Catedral de Segovia. Índice temático**. Dada la extensión del trabajo original, que permanece a disposición de cuantos quieran consultarlo en el Seminario de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, nos hemos limitado a ejemplificar aquellos que son más difíciles de localizar presentando todos en forma de índice con arreglo al siguiente esquema:

1. Título de la obra, nº de voces, folios.
2. Autor.
3. Nombre del cantus firmus (CF).
4. Localización del CF (completo o suficientemente identificable).
5. Lugar que ocupa del CF en la liturgia.
6. Observaciones.

### B. Breve descripción del Cancionero de la Catedral de Segovia

El Cancionero Musical de Segovia encontrado en el archivo de la Catedral en 1922 por Higinio Inglés fue dado a conocer once años más tarde. Es uno más entre los testimonios de la música de esta época que encontramos tanto en la península como fuera de ella junto al Cancionero de Palacio, la Colombina, Barcelona, el Cancionero musical y poético de la Biblioteca Pública Hortensiana... y otros testimonios hoy en Roma, Bolonia y otros lugares de Europa.

Procedente—según el propio Inglés<sup>11</sup>—del Real Alcázar de Segovia, se salvó del incendio que destruyó las riquezas del Palacio gracias a que no se encontraba en su biblioteca, sino al parecer en el archivo catedralicio de la ciudad. Para una descripción más detallada del Cancionero remito a la obra citada en la nota 11. Sobre la importancia de la música aquí contenida no sólo desde el punto de vista documental, sino también como revelador del tipo de música que se hacía en su tiempo, escuchemos al musicólogo catalán<sup>12</sup>: “Este códice es precioso para darnos cuenta que los compositores españoles de la corte de los Reyes Católicos conocían las obras religiosas y profanas importadas de las cortes de Francia, de Borgoña y de

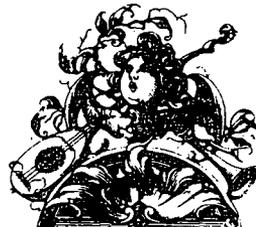
Nápoles, obras que ellos sabían alternar con las españolas. El hecho de que el manuscrito se guardara en el Alcázar de Segovia y que contenga tantas obras de Antxieta, nos induce a creer que este códice fue copiado para la corte de la reina Isabel. La catedral de Segovia dio una importancia considerable a la música durante la segunda mitad del siglo XV, gracias al celo del obispo Juan Arias Dávila (1465-1497)".

Agricola, Brumel, Busnois, Compère, Ghizeghem, Isaac, Josquin, Obrecht y Tinctoris son una pequeña muestra de autores extranjeros cuyas obras están contenidas en el cancionero, junto a Antxieta, del Encina, Lagarto, Peñalosa y F. Torre entre los españoles. El contenido total es de 204 obras, repartidas en los siguientes géneros<sup>13</sup>:

Misas completas:	9
Misas incompletas:	1
Christe:	1
Gloria:	1
Credo:	1
Magnificat:	4
Secciones de Magnificat:	1
Te Deum:	1
Otros himnos:	8
Lamentaciones:	2
Motetes:	43 (2 incompletos)
Letanías:	2
Piezas religiosas en español:	2
Piezas profanas en francés:	51 (1 incompleta)
Piezas profanas en flamenco:	33 (1 incompleta)
Piezas profanas en español:	33
Piezas profanas en italiano:	6 (1 incompleta)
Piezas sin texto:	4

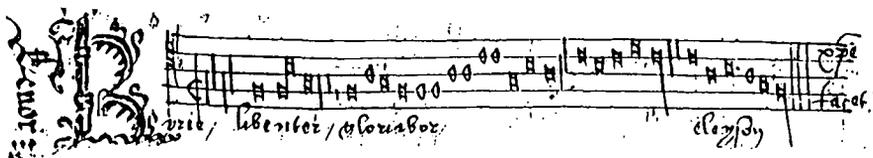
## Notas

- 1.V/. del *Te Deum*.
- 2.Salmo 113, 27.
- 3.Florenia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. 29. I; Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Helmstedt 628 (677); Madrid, Biblioteca Nacional Mss. 20486 y Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Helmstedt 1099 (1206).
- 4.Así empezó a ser denominado por algunos teóricos: "...cantus planussive firmus..." escribirá Hyeronimus de Moravia.
- 5.Véase P. Aubry: *Recherches sur les "tenors" français dans les motets du XIII<sup>e</sup> siècle*. París 1907.
- 6.De las solemnidades, normalmente.
- 7.Recordemos las partes del Ordinario que figuran en el Códice de Las Huelgas.
- 8.El Kyrie está tomado de la actual Misa IV "Cunctipotens", mientras que Sanctus y Agnus pertenecen a una antigua versión de la Misa XVII.
- 9.El llamado "Sarum Chant".
- 10.Constituye una excepción del Kyrie, que al menos, según el manuscrito de Old Hall, era interpretado en canto llano.
- 11.**La música en la corte de los Reyes Católicos**, Barcelona 1941-1951, pp. 106 y siguientes.
- 12.Op. cit., p. 107.
- 13.Véase *Census-Catalogue of manuscripts sources of polyphonic music 1400-1550*, vol III. American Institute of Musicology. Hänslar Verlag 1984, p. 137.



## Índice Temático

- 1 1. Misa **Libenter gloriabor** a 4v. (ff. 18v-25).  
2. Jacob Obrecht (1450-1505)  
3. **Libenter gloriabor**  
4. Tenor y bajo.  
5. A de segundas Vísperas de la Conversión de S. Pablo (25 de enero).  
6. L.U. 1348. Modo VIII.  
**Christe eleison** y **Quoniam tu solus sanctus** - CF: fórmula salmódica de VIII tono.  
**Et in terra** - CF en movimiento contrario.



- 2 1. [Gloria] **Et in terra...** a 4v (ff. 65v-67)  
2. Juan de Antxieta (1462-1523)  
3. **Gloria "Cum iubilo"**  
4. Cantus. (**Et in terra** monódico encomendado al altus)  
5. Solemnidades y fiestas de la Virgen.  
6. L.U. 40. Modo VII. Tras el **Ihesu Christe** se cantaba el tropo **Spiritus et alme**.
- 3 1. **Salve Regina** a 4v. (ff. 67v-71)  
2. Heinrich Isaac (1450-1517)  
3. **Salve Regina**  
4. La entonación de la V/. distribuida entre varias voces continuando después en contrapunto libre.  
5. Antífona mariana para las Completas de las solemnidades de la Virgen (en la liturgia actual).  
6. L.U. 276. Modo I.  
No existe alternancia con el canto llano. Toda la obra está puesta en polifonía.
- 4 1. **Salve Regina** a 4v. (ff. 71v-73)  
2. Jacob Obrecht (1450-1505)  
3. **Salve Regina**  
4. Altus.  
5. Véase nº anterior.  
6. Idem. Alternada con el canto llano.
- 5 1. **Magnificat** a 4v. (ff. 73v-76)  
2. Alexander Agricola (1446-1506)  
3. **Magnificat de IV tono**.

- 4. Distribuido entre las 4 voces. Muy claramente en la sección final del bajo.
  - 5. Cántico de Vísperas.
  - 6. L.U. 216. Tono IV.
- Magnificat en canto llano con alternancia en polifonía de los V/.

- 6
- 1. **Magnificat** a 4v. (ff. 76v-78)
  - 2. Josquin des Prés (1440-1521)
  - 3. **Magnificat** de IV tono (?)
  - 4. Entonaciones del altus y bassus.
  - 5. Véase nº 5.
  - 6. Idem. Incompleto. Faltan las partes polifónicas correspondientes a **Sicut locutus** y a **Sicut erat**.
- 7
- 1. **Inter preclarissimas virtutes** a 4v. (ff. 78v-81)
  - 2. Jacob Obrecht (1450-1505)
  - 3. **Estote fortes in bello**
  - 4. Tenor (repite solamente estas 4 palabras de la A).
  - 5. A del Magnificat de Vísperas del Común de Apóstoles.
  - 6. L.U. 1118. Modo I. Una sección del Cantus tiene la fórmula salmódica del Modo I.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a large, decorated initial 'E' followed by the lyrics '-stó-te fortes in bello,'. The second staff continues the melody with the lyrics 'Estote fortes in bello,'. The notation is in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

- 8
- 1. **Mille quingentis verum** a 4v. (ff. 81v-83)
  - 2. Jacob Obrecht (1450-1505)
  - 3. **Requiem aeternam**
  - 4. Tenor (A de introito completa)
  - 5. A de introito de la Misa de Difuntos.
  - 6. L.U. 1807. Modo VI.

The image shows two staves of musical notation for the 'Requiem aeternam'. The first staff has the lyrics 'Requiem aeterna dona eis dona' and the second staff has 'ne, p' sup' p'etua luceat eis. The notation is in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

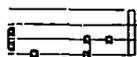
- 9
- 1. **Ave María... Virgo Serena** a 4v. (ff. 83v-85)
  - 2. Josquin des Prés (1440-1521)
  - 3. **Ave Maria gratia plena Dominus tecum virgo serena**
  - 4. La primera frase en canon las 4 voces.
  - 5. Secuencia marial.
  - 6. **Varie Preces** 46. Modo VI.

## El canto llano en el cancionero de la Catedral de Segovia

6.



**A** -ve Ma-ri- a grá-ti- a ple-na : Dómi-nus te-cum, Vir-



go se-ré-na.

a:

Sema-ria, gēta plena, sūo feru- vizo  
 sero na. auc enig foraplio; sēlāpni plena gēndio; celestia, terrestiv

### 10 1.Omnis spiritus laudet Dominum a 5v. (ff. 89v-91)

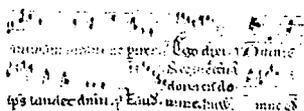
2.Jacob Obrecht (1450-1505)

3.Omnis spiritus laudet Dominum

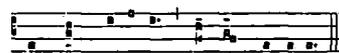
4.Cantus (aunque no muy identificable)

5.Acclamations "pro rege nostro". Algunas fuentes como el Antifonario de Worcester la sitúan como A V del "Officium Defunctorum".

6.L.U. 1803 / A.W. 438. Modo VII.



7. a



-mnis spí-ri-tus • láudet Dóminum.

omnis spiritus laudet Dominum  
 omnis spiritus laudet Dominum  
 omnis spiritus laudet Dominum

### 11 1.Benedicamus in laude Ihesu a 4v. (f. 91v)

2.Jacob Obrecht (1450-1505)

3.Benedicamus Domino.

4.Cantus

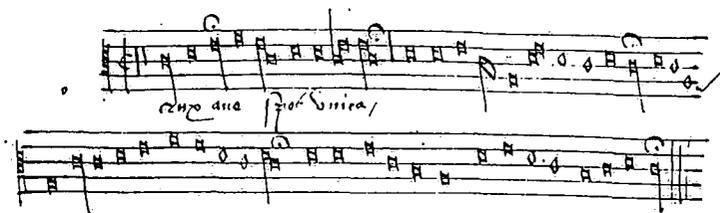
5.Invocación final de I Vísperas de las Solemnidades.

6.L.U. 124. Modo II. Se encuentra tropado. La respuesta "Deo gratias" en castellano.

Handwritten musical score for "Deo gratias" in Spanish. The score is written on two staves. The top staff contains the lyrics "Gloria in excelsis deo" and the bottom staff contains "in terra pax hominibus bonae voluntatis". The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

- 12** 1. **Exortum est in tenebris** a 4v. (f. 92)  
 2. Matheus Pipelare (1450-1515)  
 3. La fórmula musical recuerda al último Kyrie de la Misa XVII.  
 4. Tenor.  
 5. Kyrie para los Domingos de Adviento y Cuaresma.  
 6. L.U. 60. Modo I.  
 El texto original es el versículo IV del Salmo III (**Beatus vir**).
- 13** 1. **Domine non secundum peccata nostra** a 4v. (f. 93)  
 2. Johannes Ffarer.  
 3. **Domine non secundum peccata nostra**.  
 4. Cantus y Altus (sólo la entonación).  
 5. Tracto del Miércoles de Ceniza.  
 6. L.U. 527. Modo II.
- 14** 1. **Ave Regina caelorum** a 4v. (ff. 93v-94)  
 2. Heinrich Isaac (1450-1517)  
 3. **Ave Regina caelorum** (Tono solemne).  
 4. La entonación en todas las voces en canon.  
 5. A mariana para Completas de la fiesta de la Purificación hasta Viernes Santo.  
 6. L.U. 274. Modo VI.
- 15** 1. **Domine ne memineris** a 4v. (ff. 97v-98)  
 2. Juan de Antxieta (1462-1523)  
 3. **Domine ne memineris**  
 4. Tenor  
 5. Véase nº 13.  
 6. Idem. Es la segunda estrofa del tracto. Probablemente la primera y última estrofas se interpretarían en canto llano (?).
- 16** 1. **Kyrie eleyson qui expansis** a 4v. (f. 98v)  
 2. Atribuido a Juan de Antxieta (1462-1523)





- 19 1. Kyrie eleyson. Qui passurus a 4v. (f. 100)
2. Atribuido a Juan de Antxieta (1462-1523)
3. Kyrie eleyson. Qui passurus.
4. Cantus
5. Respuesta a las preces de Laudes de Jueves Santo.
6. A.W. 120. Modo IV.



- 20 1. [Te Deum] Te Dominum confitemur a 4v. (ff. 101v-102)
2. Atribuido a Juan de Antxieta (1462-1523)
3. Te Deum laudamus (tonus recentior)
4. Cantus
5. Himno de Acción de Gracias.
6. L.H. 530. Modo III. Alternado con el canto llano.

- 21 1. Iuste iudex Ihesu Christe a 4v. (f. 102v)
2. Anónimo.
3. Iuste iudex Ihesu Christe
4. Tenor (?)
5. Himno
6. Modo I. Para su completa identificación véase:  
Stäblein, B.: Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlaudes  
(Monumenta Monodica Medii Aevi I, Kassel & Bassel. 1956).

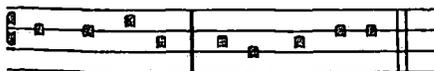
- 22 1. Sancte Michael ora pro nobis a 4v. (?) (f. 110)

## El canto llano en el cancionero de la Catedral de Segovia

- 2.
- 3.
- 4.
5. Fragmento litánico.
6. Falta el cantus y el tenor debido a la desaparición del f. 109.

### 23 1. Fortuna desperata a 5v. (ff. 117v-118)

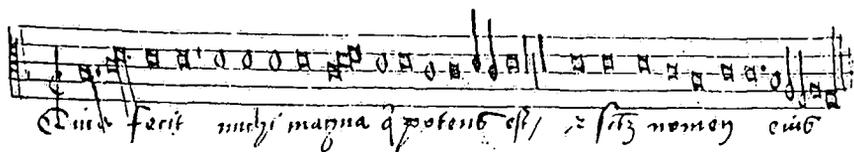
2. Heinrich Isaac (1450-1517)
3. Sancte Petre... ora pro nobis.
4. Tenor.
5. Letanía de los Santos
6. Pro. Mon. 79



Sancte Petre, ora pro no-bis.

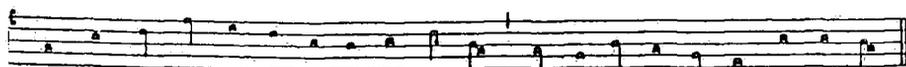
### 24 1. Magnificat a 3v. (ff. 135-142)

2. Antoine Brumel (1460-1515)
  3. Magnificat de I tono.
  4. Tenor y bajo.
  5. Véase nº 5.
  6. L.U. 213. Modo I transportado a Sol.
- Las estrofas impares (salvo la primera) se hacen en canto llano.



- 25 1. Magnificat a 3v. (ff. 146-147v)  
 2. Juan de Antxieta (1462-1523)  
 3. Magnificat de VI tono.  
 4. Cantus y tenor.  
 5. Véase nº 5.  
 6. Al hacer el final sobre Fa me he inclinado hacia el VI modo, aunque tiene algunos indicios de I.

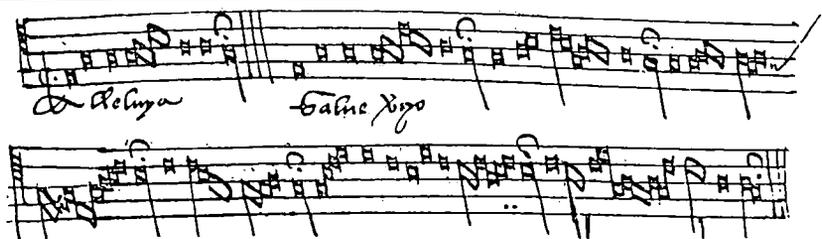
- 26 1. Osanna, salvifica tuum plasma a 3v. (ff. 149v-150)  
 2. Anónimo.  
 3. Sanctus tropado  
 4. Cantus  
 5. Tras el Prefacio en la Misa.  
 6. Gradual de Benevento VI - 34 (P.M. t. XV).  
 f. 285 (incompleto).  
 Encontramos el mismo tropo en el Codex Calixtinus f. 138v.



O - san - na sal - ui - fi - ca tu - um plasma qui cre - as - ti potens o - mpi - a.



- 27 1. Alleluia. Salve Virgo Mater Dey (sic) a 3v (f. 151)  
 2. Anónimo  
 3. Alleluia: Dulce lignum  
 4. Tenor  
 5. Misa de la Exaltación de la Santa Cruz.  
 6. G.T. 598. Modo VIII. Según Anglés (El Codex de Las Huelgas, vol. I, p. 121) la versión tal y como aparece aquí sería un Alleluia de la Virgen en el rito de Salisbury.



28 1. Aleph. Quomodo obscuratum a 3v. (ff. 151v-153)

2. Anónimo

3. Aleph. Quomodo obscuratum

4. Tenor y bajo.

5. Lamentación II de los Maitines del Sábado Santo.

6. Es una de las melodías hispánicas publicadas por el P. Germán Prado en su *Cantus Lamentationem pro ultimo triduo hebdomadae maioris juxta hispanos codices*. Tournai 1934, pp. 20-22.

Printed musical notation on a single staff with Latin lyrics. The text is: **A** -LEPH. Quómodo obscurátum est áu- rum, mu-  
tátus est có-lor ó- ptimus, dispérsi sunt lápidés sanctu-á-  
ri- i in cápi-te ómni- um pla-te- á-rum? BETH

Handwritten musical notation on a single staff with Latin lyrics. The text is: **A**leph. Quomodo obscuratum est aurum  
mutatus est color optimus. dispersi sunt lapides sanctuarii  
in capite omni-um platearum. Beth

29 1. Aleph. Vie Syon a 3v. (ff. 153v-155)

2. Anónimo

3. Daleth. Vie Syon

4. Tenor

5. Lamentación I de los Maitines del Jueves Santo.

6. Véase nº 28 (pp. 4-6). Quizás por error el copista escribió Aleph y no Daleth.



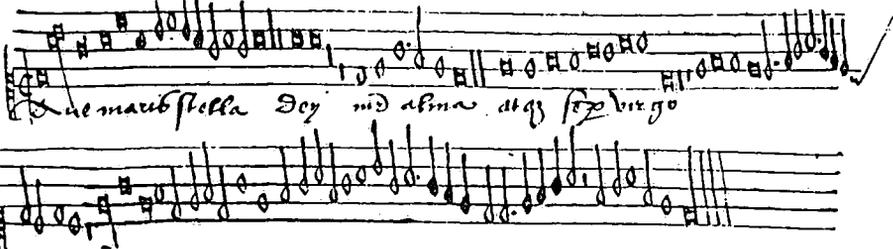
DALETH. Vi-ae Sí-on lúgent,  
é-o quod non sint qui véni-ant ad sol-emni-tá-tem :  
ómnes pórtae éjus destrúctae : sacerdotés éjus geméntes :  
vírgines éjus squá-lidae, et ípsa opprés-sa ama-ri-tú-di-  
ne. HE. Fácti sunt hóstes éjus in cápi-te, inimi-



Vie syon lugent eo quod non veniat ad se,  
portae eius destructae sacerdotes eius gementes  
virgines eorum squalidae et ipsa oppressa amaritudine

- 30 1. **Ave maris stella** a 3v. (f. 158v)  
 2. Jacob Obrecht (1450-1505)  
 3. **Ave maris stella**  
 4. Tenor  
 5. Himno de Vísperas de las fiestas de la Virgen  
 6. L.U. 1259. Modo I.

H.I  
**A**    
 ve, ma-ris stella, De-i mater alma, atque semper virgo, fe-lix cæli porta.

   
*Ave maris stella De-i mater alma atque semper virgo*

- 31 1. **Sancta Maria: ora pro nobis** a 3v. (f. 168)  
 2. Atribuido a Juan de Antxieta  
 3. **Sancta Maria: ora pro nobis**  
 4. Cantus (Tiple)  
 5. Letanía de los Santos  
 6. Pro. Mon., p. 70.

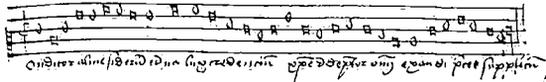
- 32 1. **Domine non secundum peccata nostra** a 3v. (f. 168v)  
 2. Juan de Antxieta (1462-1523)  
 3. **Domine non secundum peccata nostra**  
 4. Tenor  
 5. Véase nº 13  
 6. Idem.

- 33 1. **Conditor alme siderum** a 3v. (f. 169)  
 2. Juan de Antxieta (1462-1523)  
 3. **Conditor alme siderum**  
 4. Cantus  
 5. Himno de Vísperas del tiempo de Adviento.  
 6. L.H. e. Modo IV. Es clara su estructura mensural a base de (signos)

H.IV  
**C**    
 Ondi-tor alme síde-rum, ætérna lux credénti-um,



Christe, redemptor omni-um. exaudi preces supplicum.



**34** 1. **Conditor alme siderum** a 3v. (f. 169)

2. Marturia (?)
3. **Conditor alme siderum**
4. Cantus
5. Véase nº 33
6. Idem.

**35** 1. **In pace, in idipsum** a 3v. (f. 171v)

2. Josquin des Prés (1440-1521)
3. **In pace, in idipsum**
4. Bajo (sólo entonación)
5. A del "Ordo Exequiarum"
6. L.U. 713. Modo VIII.

**36** 1. **Ave crux, spes unica** a 3v. (f. 176)

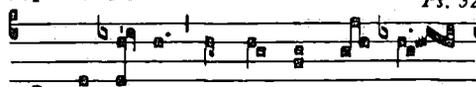
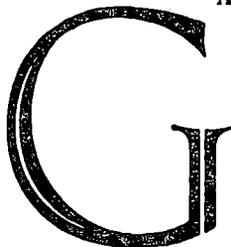
2. Antoine Brumel (1460-1515)
3. **O crux, ave spes unica**
4. La entonación en todas las voces en canon.
5. Véase nº 18.
6. Idem. Las dos voces inferiores tienen puesto el texto: **O crux, ave spes unica.**

**37** 1. **Gaudeamus omnes in Domino** a 2v. (f. 200)

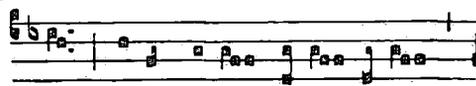
2. Alexander Agricola (1446-1506)
  3. **Gaudeamus omnes in Domino**
  4. Tenor
  5. Introito de Sta. Águeda (5 de febrero).
  6. L.U. 1368. Modo I.
- Por su escritura la voz superior parece instrumental.

**Antiphona ad introitum I**

Ps. 32

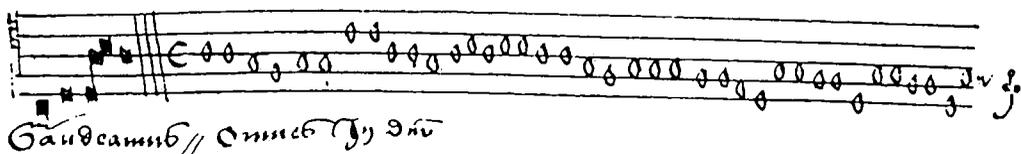


GAUDE- AMUS \* omnes in Dó- mi-



no, di- em festum ce- le- brantes

## El canto llano en el cancionero de la Catedral de Segovia



### 38 1. Regina caeli laetare a 2v. (f. 200v)

2. Jacob Obrecht (1450-1505)

3. Regina caeli (tono solemne)

4. Tenor

5. Completas de las Solemnidades del Tiempo Pascual.

6. L.U. 275. Modo VI.

Por el tiempo de notación y los excesivos cambios de proporción podría ser instrumental.

Ant.  
6.

Three staves of musical notation in square neumes on a four-line staff. The first staff begins with a large red initial 'R' and the text "Egína caéli \* laetá- re, alle-lú-ia :". The second staff continues with "Qui-a quem me-ru- isti por- tá-re,". The third staff concludes with "alle- lú-ia : Resurré- xit, sicut dñxit, alle- lú-ia :".

Two staves of musical notation in square neumes on a four-line staff. The first staff begins with a clef and the text "Regina reli letata".

### 39 1. Pange lingua a 4v. (ff. 226v-227)

2. Juan de Urrede (s. XV)

3. Pange lingua

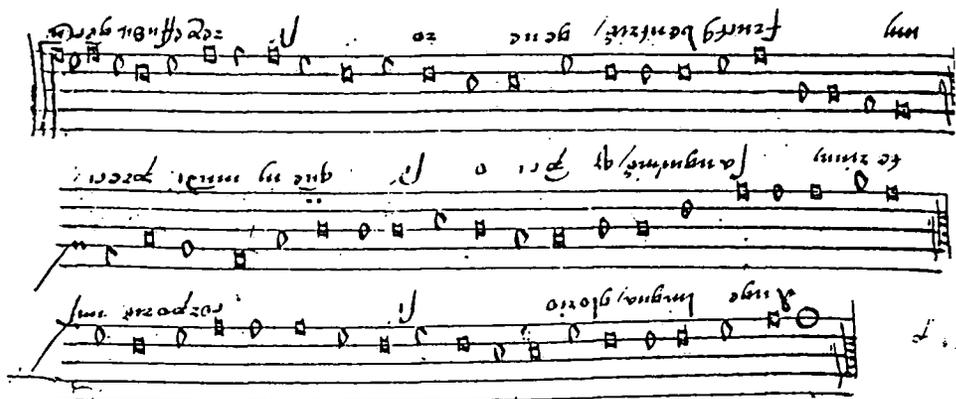
4. Tenor

5. Himno para la Bendición del Santísimo Sacramento.

6. Melodía hispánica del "Pange lingua".

Con alguna variante puede encontrarse en *Cantus Selecti* p. 243.

# El canto llano en el cancionero de la Catedral de Segovia



## Abreviaturas

A / As: Antífona / Antifonas.  
 A.W.: **Antifonario de Worcester** (P.M. t.XII) s. XIII.  
 C.F.: **Cantus Firmus**  
 f. / ff.: folio / folios.  
 G.T.: **Graduale Triplex**, Solesmes, 1979.  
 L.H.: **Liber Hymnarius**, Solesmes, 1983.  
 L.U.: **Liber Usualis Missae et Officii** Desclède, 1944.  
 P.M.: **Paléographie Musicale**, Solesmes, 1889...  
 P. r. o. n. : **Processionale Monasticum**, Solesmes, 1893.  
 R/.: Responsorio.  
 V/.: Versículo.  
 v.: voces.

Domine non secundum (Ffarer).....13  
 Et in terra (Gloria in excelsis).....2  
 Exortum est in tenebris.....12  
 Fortuna desperata.....23  
 Gaudeamus omnes in Domino.....37  
 Gloria in excelsis.....2  
 In pace in idipsum.....35  
 Inter preclarissimas virtutes.....7  
 Iuxte iudex Ihesu Christe.....21  
 Kyrie eleyson. Qui expansis.....16  
 Kyrie eleyson. Qui passurus.....19  
 Magnificat (Agricola).....5  
 Magnificat (Antxieta).....25  
 Magnificat (Brumel).....24  
 Magnificat (Josquin).....6  
 Mille quingentis.....8  
 Missa "Libenter gloriabor".....1  
 O crux, ave spes.....18  
 Omnis spiritus laudet.....10  
 Osanna, salvifica.....26  
 Pange lingua.....39  
 Regina caeli.....38  
 Salve Regina (Isaac).....3  
 Salve Regina (Obrecht).....4  
 Sancta Maria, ora pro nobis.....31  
 Sancte Michae.....22  
 Te Deum.....20  
 Te Dominum confitemur (Te Deum).....20  
 Veni Sancte Spiritus.....17

Ave Maria... Virgoserena.....9  
 Ave maris stella.....30  
 Ave regina caelorum.....14  
 Benedicamus Domino.....11  
 Conditor alme siderum.....33, 34  
 Daleth. Viae Syon.....29  
 Domine non secundum.....13, 32  
 Domine ne memineris.....15  
 Estote fortes in bello.....7  
 Exortum est in tenebris.....12  
 Gaudeamus omnes in Domino.....37  
 Gloria in excelsis ("Cum iubilo")...2  
 In pace in idipsum.....35  
 Iuxte iudex Ihesu Christe.....21  
 Kyrie eleyson. Qui expansis.....16  
 Kyrie eleyson. Qui passurus.....19  
 Letanías de los Santos.....22, 31  
 Libenter gloriabor.....1  
 Magnificat.....5, 6, 24, 25  
 Omnis spiritus.....10  
 O crux, ave spes unica.....36  
 Pange lingua.....39  
 Regina caeli.....38  
 Requiem aeternam.....8  
 Salve Regina.....3, 4  
 Sancta Maria (véase Letanías).....31  
 Sancte Petre (véase Letanías).....23  
 Sanctus.....26  
 Te Deum.....20  
 Veni Creator Spiritus 1.....7  
 Vexilla Regis.....18, 36

## Índice alfabético de piezas

Aleph. Quomodo obscuratum.....28  
 Aleph. Viae Syon.....29  
 Alleluya. Salve Virgo.....27  
 Ave Crux spes unica.....36  
 Ave Maria... Virgoserena.....9  
 Ave maris stella.....30  
 Ave regina caelorum.....14  
 Benedicamus in laude Ihesu.....11  
 Conditor alme siderum (Antxieta).....33  
 Conditor alme siderum (Marturia).....34  
 Domine ne memineris.....15  
 Domine non secundum (Antxieta).....32

## Índice alfabético de C.F.

Aleph. Quomodo obscuratum.....28  
 Alleluya. Dulce ligno.....27

Más de 800 musicólogos de todo el mundo, en Madrid

# XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología

Emilio Rey García

Más de 800 musicólogos de todo el mundo se dieron cita en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Madrid del 3 al 9 del pasado abril, en el que intercambiaron investigaciones e inquietudes en torno al tema de "Las culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones".

Las jornadas, que tuvieron una amplia repercusión en prensa, radio y televisión, se celebraron en la sede del Real Conservatorio Superior de música, de la capital de España. Durante ellas se registraron alrededor de 400 intervenciones, distribuidas en 10 mesas redondas, 15 sesiones de estudio, 40 mesas de comunicaciones libres, 5 sesiones especiales y 12 grupos de estudio, en las que participaron investigadores de talla internacional como los profesores M. Pandel, Stanley Sadis, Christoph-H. Mahling, Lorenzo Bianconi, Samuel Claro Valdés, Anthony Seegar, Ammon Shiloah, Kenneth Levy y Malena Kuss, por citar sólo a algunos entre otros muchos no menos importantes, que han dado categoría a este evento internacio-



*El hasta hoy presidente de la Sociedad Internacional de Musicología, Christoph H. Mahlig, el presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid, Joaquín Leguina, y el presidente del Congreso de Musicología, Ismael Fernández de la Cuesta, en la sesión de apertura.*

nal celebrado en España, cuya realización material ha sido posible gracias al apoyo moral y económico del INAEM (Ministerio de Cultura), de la SGAE (Sociedad General de Autores de España) y, sobre todo, de la Comunidad de Madrid, cuya Conserjería de Educación y Cultura no ha ahorrado medios financieros y de infraestructura para que el

resultado haya sido tan positivo, tanto en organización como en participantes.

El comité de honor, presidido por Sus Majestades los Reyes de España, estuvo formado por diversas personalidades de la política, la cultura y las artes, destacando una nutrida representación de compositores españoles y extranjeros, entre los que cabe señalar a Joaquín Rodrigo, Luis de Pablo, Cristóbal Hallfter, Pierre Boulez y el recientemente fallecido, Oliver Messiaen.

### *Historia del Congreso*

La historia de este XV Congreso de la SIM comenzó en agosto de 1987 en Bolonia cuando la Sociedad Española de Musicología, representada por su presidente Ismael Fernández de la Cuesta, y la Comunidad de Madrid, representada por el entonces consejero de Cultura, Ramón Espinar, presentaron la candidatura de Madrid que fue aceptada por la Asamblea General de la SIM tras dura competencia con las ciudades de Viena, Berlín y Maguncia. A los promotores de la candidatura de Madrid les movió el deseo de difundir internacionalmente la pujante realidad de la joven musicología española y "la voluntad de incorporar España a los circuitos internacionales de la música, sin pensar todavía en la capitalidad cultural (que por entonces ni se había planteado) ni en la efemérides del 92" (I. Fdez. de la Cuesta, ABC, 3-4-92).

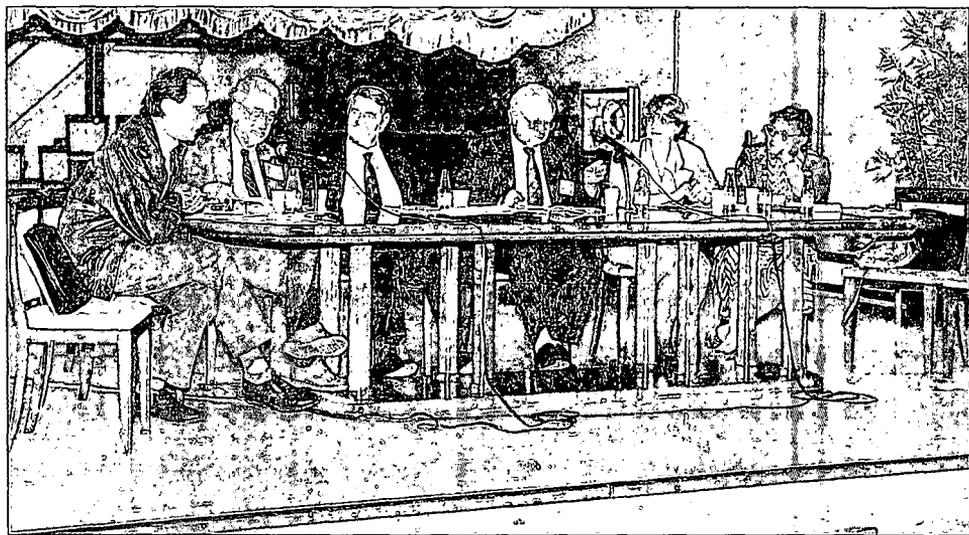
No es la primera vez que se celebra en nuestro país un Congreso de la SIM. En la primavera de 1936, durante los días 18-25 de abril, poco antes de comenzar la Guerra Civil, tuvo lugar en



*El presidente del Congreso, Ismael Fernández de la Cuesta, se dirige a los asistentes en la sesión de apertura.*

Barcelona el III Congreso Internacional coincidiendo con el XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC). Organizado por Higinio Anglés, en las sesiones se trataron temas relacionados, sobre todo, con la música sacra, pero debido a la desfavorable coyuntura social y política de la España de los años 30, las actas, que estaba preparando el propio Anglés, en colaboración con Egon Wellesz y Paul Marie Masson, no llegaron a publicarse.

En condiciones mucho más favorables se ha podido celebrar este XV Congreso que ha sido un éxito científico y de



*Ponentes de la mesa redonda sobre los cambios de balance musical entre los países del Mediterráneo y los del norte de Europa. Preside Ludwing Finscher (Suiza)*

participación gracias a la prolongada y trabajosa gestión de Ismael Fernández de la Cuesta, presidente del Comité Organizador y de la Sociedad Española de Musicología, que en todo momento ha contado con el apoyo de un grupo de eficaces colaboradores. Especial mención merece la labor llevada a cabo por Siasa congresos, empresa dotada de personal altamente profesionalizado que ha procurado lo necesario para que el desarrollo congresual del día a día transcurriera con normalidad.

### *Sesión de Apertura*

El acto oficial de apertura tuvo lugar en el Palacio de Congresos de Madrid el día 3 de abril a las 12 de la mañana. En un sencillo acto protocolario intervinieron Ismael Fernández de la Cuesta, presidente del Comité Organizador y de la

---

*El Real Conservatorio Superior  
de Música  
fue la sede de este gran  
acontecimiento cultural del 92.*

---

SEDEM, que dio la bienvenida a los más de 800 congresistas llegados de varios países, Christoph-H. Mahling, presidente de la Sociedad Internacional de Musicología, y Joaquín Leguina, Presidente de la Comunidad de Madrid, quien ratificó con su presencia el apoyo incondicional de la Institución que preside. El concierto de apertura corrió a cargo de la Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de Miguel Groba. Se interpretaron dos obras: "Cuatro Cuadros de

---

Murillo", del compositor sevillano Manuel Castillo (Sevilla, 1930) y "Ceremonia Barroca", obra para coro y orquesta escrita por Tomás Marco (Madrid, 1943) por encargo de la Comunidad de Madrid para esta sesión de apertura y para las celebraciones del 2 de mayo de 1992.

El mismo día 3 por la tarde comenzaron las sesiones del Congreso en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuyas magníficas instalaciones, que causaron la admiración de los asistentes, fueron generosamente ofrecidas por la Junta Directiva del Centro y en especial por su director, Miguel del Barco. Todo funcionó a la perfección en el Conservatorio con la inestimable colaboración de su personal.

La gran altura intelectual y científica de los presidentes de mesa, de los ponentes y comunicantes en general, lleva a considerar la reunión musicológica de Madrid como algo muy especial que a buen seguro dejará huella en la historia de los congresos de la SIM.

### *Participación Española e Hispanoamericana*

La participación española ha sido especialmente numerosa, lo que viene a demostrar que la musicología de nuestro país, plagada de jóvenes entusiastas y que cuenta también con varios maestros consagrados, camina con paso firme, ocupando, cada vez más, el lugar que le corresponde en el concierto internacional. Entre los presidentes de mesas, 18 han sido españoles, destacan, entre otros, José Vicente González Valle, Miguel Manzano, Dionisio Preciado, Miguel Querol, Francisco Bonastre

---

*400 intervenciones, 65 de ellas a cargo de especialistas españoles, en torno al tema del congreso, "Las culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones".*

---

y Rosario Álvarez, además de los catedráticos del Real Conservatorio de Madrid Daniel Vega, Antonio Gallego y José Sierra.

El Comité Organizador tuvo especial interés en que la musicología latinoamericana estuviese presente en el Congreso, y por eso facilitó la asistencia a casi medio centenar de profesores



*Exposición de libros en la galería de la primera planta del Real Conservatorio.*



*El nuevo presidente de la Sociedad Internacional de Musicología, Stanley Sadie conversa con Christoph H. Mahling, presidente saliente.*



*Presidencia de la sesión de clausura en el salón de actos de la ONCE (paseo de la Habana. De izquierda a derecha, Stanley Sadie, Christoph H. Mahling, Ismael Fernández de la Cuesta, Domingo Palacio, secretario de la Sociedad Española de Musicología y Miguel del Barco, director del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid.*

representantes de cada uno de los países de habla hispana. Tres de ellos, Antonio Corona Alcalde, Jorge Luis

---

*45 editoriales españolas y extranjeras acudieron a la cita con una exposición de libros y catálogos de textos y grabaciones fonográficas.*

---

Acevedo Vargas y José Peñín, presidieron mesas de comunicaciones libres. El profesor chileno Luis Merino presidió la Sesión de Estudio dedicada a la "Relación entre la investigación histórico-musical y la etnomusicología de Latinoamérica".

Por lo que supone de conexión de la musicología con las nuevas tecnologías informáticas, quiero hacer especial mención del Grupo de Estudio que con el tema "Las nuevas metodologías en el estudio de la melodía" fue presidido por la profesora norteamericana Eleanor Selfridge-Field. Este grupo de estudio pudo realizar sus trabajos gracias a la eficaz y competente colaboración de la profesora del Real Conservatorio Zulema de la Cruz, quien puso a disposición del grupo el laboratorio informático del Centro.

### *Exposición de libros y grabaciones*

Los congresistas pudieron entretener sus ratos de pasillo con la interesante exposición de libros y grabaciones fonográficas en la que estuvieron representadas las más importantes editoriales españolas y extranjeras que regular-



*El grupo de Coros y Danzas de la Casa de Extremadura, de Leganés, interpretando danzas goyescas, en el acto de clausura.*

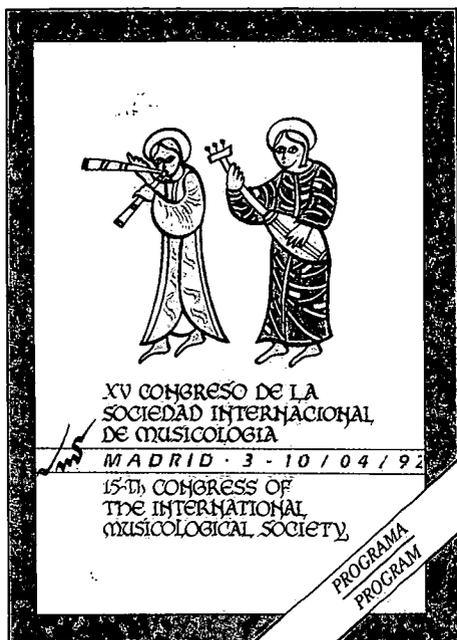
mente publican obras relacionadas con la música y la musicología. Nada menos que 45 editoriales acudieron a la cita con sus libros y catálogos, destacando, entre otras, la W.W. Norton & Company LTD, Oxford University Press, British Library, Respaldiza/Bärenreiter/

Henle, SGAE, Editorial Alpuerto, el propio Real Conservatorio de Madrid y, ¿cómo no?, la Sociedad Española de Musicología, que cuenta con una lista importante de obras sobre música española.

### *Clausura y recital de Danzas Españolas*

La ceremonia de clausura se celebró en el Auditorio cedido al efecto por la O.N.C.E. en el madrileño Paseo de la Habana. Intervino en primer lugar el profesor Ismael Fernández de la Cuesta, quien agradeció a los congresistas su asistencia y participación activa y convocó a todos al XVI Congreso que se celebrará en 1997 en Londres, sede elegida por la Asamblea General de la SIM celebrada el 8 de abril en el Real Conservatorio. A continuación tomaron la palabra los profesores Christoph-H. Mahling, presidente saliente de la SIM, y Stanley Sadie, presidente entrante. Los asistentes al acto pudieron contemplar gozosos el

recital de danzas folklóricas españolas ofrecido por el Grupo de Coros y Danzas de la Casa de Extremadura de Leganés (Madrid), por la Agrupación Artística "Rosálía de Castro" del Centro Gallego de Madrid y por el Cuadro de Jotas de la Casa de Aragón en Ma-



*Cartel anunciador del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología.*

drid. Seguidillas, fandangos, jotas, muñeiras y otros géneros resonaron en la sala acompañados de sus vistosas coreografías. La actuación fue muy aplaudida por los asistentes, especialmente por los extranjeros, que se llevaron un grato recuerdo de nuestra música tradicional. Al igual que sucedió en la ceremonia de apertura, al final del acto se sirvió un vino español.

Al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid le cabe el honor de haber acogido en sus aulas un acontecimiento musical de primer orden que quedará grabado con letras de oro en la historia de sus muchas actividades culturales. □

## Organización del Congreso de la SIM Madrid'92

### Comité Organizador:

*Presidente:* Ismael Fernández de la Cuesta, Presidente de la Sociedad Española de Musicología  
*Tesorero:* Emilio Rey García  
*Secretario:* Domingo Palacio  
*Miembros:* Francisco Cánovas - Ministerio de Cultura, INAEM  
Enrique Guijarro - Comunidad de Madrid  
Tomás Martín de Vidales - Consorcio de Madrid Capital Europea de la Cultura  
Daniel Vega - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
Andrés Ruiz Tarazona - Sociedad V Centenario

### Comité Científico:

*Presidentes:* María del Carmen Gómez (Barcelona E)  
Lothar Siemens (Las Palmas E)  
*Miembros:* Gérard Béhague (Austin, Texas USA)  
Lorenzo Bianconi (Bologna I)  
Samuel Claro Valdés (Santiago CHILE)  
Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Lisboa P)  
Herman Danuser (Freiburg D)  
Rudolf Flötzing (Graz A)  
Don Harrán (Jerusalem IS)  
Koraljka Kos (Zagreb)  
Jean Mongrédian (Paris F)  
Alejandro E. Planchart (Santa Bárbara, Cal. USA)  
Don M. Randal (Ithaca, N.Y. USA)  
Stanley Sadie (London GB)



## PREMIOS

### Fundación Guerrero

La Fundación Guerrero ha concedido por primera vez sus premios fin de carrera a tres alumnos del Conservatorio, en las especialidades de piano, musicología y composición, respectivamente.

Los tres galardonados, Eugenia Gabrieluk, Jaime Estévez y Carlos Carapeto terminaron sus estudios en el curso 1990-91 e interpretaron o presentaron Estudios sobre autores españoles del siglo XX.

### Flora Prieto

La primera convocatoria 1990-91 del premio de Composición Flora Prieto Huesca, doctora que a su muerte dejó un legado al Conservatorio de Madrid para instituir un premio con su nombre, fue ganada por Carlos Carapeto Blázquez. Ya está convocada la segunda, cuyo plazo de presentación caduca el 15 de octubre de 1992.

### Pablo Sarasate

El premio Pablo Sarasate, de violín, vuelve a reanudar sus convocatorias, suspendidas desde 1970 por falta de recursos económicos. Ahora, con el apoyo de la Fundación Loewe, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid realiza dos convocatorias. Una, **retrospectiva**, a la que pueden optar los alumnos del centro que hayan obtenido Premio Fin de Carrera desde el curso 70-71 al 90-91; y otra, **normalizada**, a la que pueden concurrir alumnos de cualquier Conservatorio español que obtengan la calificación de sobresaliente con 10, en la especialidad de violín, en el presente año académico.

### Asociación de Alumnos

Acaba de ser legalizada, por la Delegación del Gobierno en Madrid, la Asociación

de Alumnos del Real Conservatorio Superior de Música. La sede está en el Seminario 5, (1ª planta) de Atocha. Su presidente es Enrique Alberto Martínez Piñeiro.

## I Congreso Nacional de Folklore

El departamento de Musicología está preparando para el año 1994 la celebración del I Congreso Nacional de Folklore, que tendrá lugar en el Real Conservatorio Superior de Madrid, bajo la dirección del catedrático de folklore, Emilio Rey.

## Servicio de Publicaciones

Tras la firma de un convenio de colaboración cultural entre la Cámara de Comercio e Industria de Madrid y el Real Conservatorio, ha comenzado a publicarse una colección de libros de música, procedente de los fondos del Conservatorio. La colección se divide en cuatro secciones: música sinfónica y sinfónico-coral, música escénica, música de cámara y teoría y pedagogía musical.

Junto a esta colección, el Servicio de Publicaciones inicia la edición de las lecciones magistrales de inauguración de curso dictadas por los profesores del centro.

## Ley de Enseñanzas Artísticas

Próximamente se pondrá a disposición de profesores, padres y alumnos del centro, un Servicio de Orientación para atender las dudas relacionadas con la nueva Ley de Enseñanzas Artísticas (LOGSE). El servicio estará a cargo del vicesecretario del Real Conservatorio, Rafael Eguilaz Díaz.



# SINFONÍA

PARA

ORQUESTA Y BANDA MILITAR,

COMPUESTA SOBRE

# MOTIVOS DE ZARZUELAS

POR

FRANCISCO ASENJO BARBIERI.

---

---

Propiedad del Autor.

Precio 15 pesetas.

(Se halla de venta en Madrid, Almacén de música de D. Enrique Villegas, sucesor de C. Martín, calle del Correo, núm. 4, donde también se encuentran las zarzuelas del mismo autor).

MADRID:  
IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL,  
plaza de Prim, núm. 6.  
—  
1873.

A mi querido y antiguo amigo Juan Suberona  
M.<sup>o</sup> A. Barbieri

## RESEÑA HISTÓRICA.

---

La zarzuela, «composicion dramática, parte de ella cantada,» que tomó el nombre de un pequeño palacio del Real Sitio de El Pardo, en cuyo teatro, durante el siglo xvii, se representaba este género de espectáculo, tiene, no obstante, una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional.

Siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y el cantado; y basta, para convencerse de esta verdad, examinar en globo la diversidad de composiciones dramáticas españolas que se conservan, escritas desde el siglo xv hasta nuestros días, en cuyas composiciones, con los nombres de *Representacion, Paso, Égloga, Farsa, Loa, Comedia, Tragedia, Comedia con música, Fiesta de zarzuela, Auto sacramental, Folla, Mojiganga, Zarzuela, etc., etc.*, se encuentra la música figurando con más ó ménos extension ó importancia, pero casi siempre alternando con el diálogo hablado, ya sea en la obra misma ó en los entre actos de ella, en que tenian lugar los *Entremeses, Sainetes, Bailes cantados y Tomadillas*.

Muchos historiadores se han ocupado en el estudio del origen y progresos del teatro español; pero todos han considerado el asunto bajo su aspecto puramente literario, tratando, el que más, de la música dramática como de cuestion accidental, y sin tomar en cuenta que á la música precisamente debe el arte dramático el principal elemento de su fundacion y gran parte de su desarrollo y de su gloria.

No es ahora ocasion oportuna de demostrar estas verdades: conviene sólo á mi propósito recordar que desde principios del siglo xvii, en que comienza la edad de oro del teatro español, hasta nuestros días, el género de la zarzuela, es decir, la composicion dramática, parte de ella cantada, ha sido constantemente cultivada y con aplauso general, llegando á su mayor desarrollo en su parte música hasta los últimos años del siglo xviii.

En el primer tercio del siglo presente, las calamidades que llovieron sobre nuestro país y las revoluciones política, social, artística y literaria, que dieron nuevo ser á la sociedad española, ocasionaron un eclipse parcial del género de la zarzuela; y digo parcial, porque aún en los años más calamitosos todavía nuestros teatros daban frecuentes pruebas de no haberlo abandonado; y al propio tiempo que se notaban los efectos de un poderoso renacimiento literario, la música dramática española pugnaba no

sólo por reconquistar su antiguo ascendiente, sino por adquirir nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantos del arte en el extranjero.

Muy favorable á este movimiento fué la secularización de la enseñanza de la música, llevada á efecto por la reina Cristina en la fundación del *Conservatorio* de Madrid, que tomó su nombre. Este Conservatorio, á principios del año 1832, dió ya una muestra del aprecio que hacia del género de la zarzuela, poniendo en escena la intitulada *Los enredos de un curioso*, compuesta expresamente por Enciso Castrillon, con música de los maestros españoles Carnicer, Saldoni y Albeniz, y del italiano Piermarini; hecho tanto más significativo, cuanto que por entónces precisamente era cuando la ópera italiana en Madrid monopolizaba, digámoslo así, la atención del público, y cuando el mismo Conservatorio, dirigido por el dicho Piermarini, daba una preferencia casi exclusiva á la enseñanza de la música italiana.

No obstante esta preferencia, en la mente de los artistas españoles y de una gran parte del público se elaboraba la idea del restablecimiento y mejora del género de la zarzuela, y aun el de la fundación de la ópera española. En las sociedades de Madrid, *Liceo artístico y literario*, *La union*, *Museo matritense* y otras; en los teatros del *Príncipe*, de la *Cruz*, del *Instituto español*, del *Circo* y de *Varietades*, se representaban de cuando en cuando obras españolas lírico-dramáticas de los poetas Breton de los Herreros, Rubí, Ventura de la Vega, Valladares Garriga, Gonzalez Bravo, Castellanos, Sandoval, Fernandez, Montemar, Romero Larrañaga, Azcona, Alba, Pina y otros, con música de Carnicer, Basili, Martin, Sobejano, Lahoz, Soriano Fuertes, Iradier, Espin, Oudrid, Cepeda, etc., etc.

Algunas de estas obras alcanzaron un éxito muy lisonjero; y ya llegado el año 1847 era tan pronunciado el movimiento artístico musical español, que se formó en Madrid una Sociedad, con el nombre de *La España musical*, cuyo objeto era fundar un teatro de ópera española.

Componian esta Sociedad los Sres. Basili, Eslava, Saldoni, Martin, Arrieta, Guelbenzu, Gaztam-bide, Velaz de Medrano, Salas y el que suscribe estas líneas; y aunque tropezó con dificultades que imposibilitaron su principal objeto, consiguió, no obstante, que tres individuos de su seno figuraran en la Junta de arreglo de teatros que convocó el Gobierno, y que despues en el decreto de reforma se consignaran la existencia de un teatro para la música española y los derechos de tanto por ciento para los autores de obras dramáticas y líricas.

El público, por su parte, cada dia mostraba mayor gusto en oír cantar en el idioma pátrio; contribuyendo mucho á este efecto las zarzuelas que se representaban en el Teatro de la Cruz, y más particularmente las paródias de óperas italianas que para el mismo teatro compuso D. Agustín Azcona, y que con tanta gracia cantaron Caltañazor y otros cómicos de reconocido mérito.

Al propio tiempo en el Teatro del Instituto actuaba una compañía de cómicos especiales dedicados á la explotación del llamado género andaluz, los cuales, siguiendo las huellas de los del Teatro de la Cruz, empezaron á cultivar con mayor frecuencia y con éxito siempre creciente el género de la zarzuela.

Luégo la Empresa Gaona, Carceller y Compañía, tomó á su cargo el Teatro de Varietades; y al organizar sus trabajos se propuso en primer término dar espectáculos de zarzuela, á cuyo fin escribió como maestro y compositor exclusivo á D. Rafael Hernando, que poco antes habia vuelto de Paris, dándose á conocer del público en dos obritas representadas con aplauso en el Teatro del Instituto, al lado de otras de Oudrid y otros autores.

La fortuna coronó los esfuerzos de la Empresa Gaona-Carceller, deparándola la zarzuela en dos actos de D. Luis Olona con música del dicho Hernando, intitulada *El duende*, zarzuela que obtuvo un éxito no visto hasta entónces en los teatros de Madrid, llegando á contar sobre cien representaciones consecutivas.

El resultado de esta obra animó á la Empresa á dar mayor desarrollo al género de la zarzuela, escribiendo mejores cantantes y buscando obras tambien de otros compositores, en cuyo número se contaban Oudrid, Gaztambide, Inzenga y el que escribe estas líneas; pero como el Teatro de Variedades, por su pequeña capacidad y feo aspecto, no era digno del favor creciente que el público dispensaba al género de la zarzuela, se pensó en construirlo de nueva planta, llevándose á efecto la construccion en breve plazo por su propietario el Sr. Arpa.

Mientras esto se realizaba, se trasladó la compañía al Teatro de los Basilius, y tanto en éste, como luego en el nuevo Teatro de Variedades, se estrenaron muchas obras de varios autores, con buen éxito en lo general.

Sin embargo, el presupuesto de gastos de la Empresa Gaona-Carceller era demasiado crecido para un teatro de tan poco espacio como el nuevo de Variedades, y esto la obligó á tomar tambien á su cargo el Teatro del Circo. Pero una compañía de zarzuela, otra de comedia, otra de baile español y dos teatros á la vez, son demasiada carga para una sola Empresa; y así fué que la de Gaona-Carceller no pudo soportarla por mucho tiempo, y al fin se declaró en quiebra á últimos de Marzo de 1851.

Este fracaso lastimó profundamente á todos los artistas; y despues de ver que éran infructuosas nuestras diligencias para hallar otra Empresa que explotara nuestro género favorito, formamos, á excitacion de nuestro compañero D. Joaquin Gaztambide, una Sociedad compuesta del autor dramático D. Luis de Olona, el cantante D. Francisco Salas, y los compositores D. Rafael Hernando, D. Cristóbal Oudrid, D. Joaquin Gaztambide, D. José Inzenga y el que suscribe, la cual tomó á su cargo la empresa de establecer sólidamente y con mayor desarrollo el espectáculo lirico-dramático español en el Teatro del Circo, cuyas puertas se abrieron por fin con este objeto el dia 14 de Setiembre de 1851, estrenándose la zarzuela de Rubí, con música de Gaztambide, intitulada *Tribulaciones*.

La fortuna no fué muy favorable á los primeros pasos de nuestra empresa; y ya nos hallábamos á punto de declararnos en quiebra, cuando acertamos á dar al público, en 6 de Octubre del mismo año, la zarzuela en tres actos, letra de D. Ventura de la Vega, intitulada *Jugar con fuego*, de la cual, en mi calidad de autor de su música, no me es lícito decir más sino lo que generalmente se observó, á saber: que dicha obra, por sus formas y por su extraordinario éxito, fué la base de la fortuna que desde entónces alcanzó y conserva aún este género de espectáculo.

Andando el tiempo, la indicada Sociedad de siete individuos, quedó reducida á los cuatro señores Olona, Salas, Gaztambide y el abajo firmado, y concibió el pensamiento de erigir á su costa un edificio teatro destinado exclusivamente al género lirico-español.

Por medio de una combinacion financiera con el banquero D. Francisco de las Rivas, que facilitó el terreno y adelantó los fondos necesarios, llevóse á efecto el dicho pensamiento, construyéndose en el corto plazo de seis meses el gran *Teatro de la Zarzuela*, sito en la calle de Jovellanos de Madrid.

Cuando las obras de construccion de este teatro tocaban á su término, se me ocurrió la idea de escribir para su inauguracion una pieza instrumental, que, conteniendo algunas melodias de las que más popularidad habian alcanzado últimamente en nuestro teatro, sirviera de recuerdo que simbolizase los triunfos de la moderna zarzuela.

Realicé mi idea en la presente sinfonia, cuya descripcion voy á hacer, porque como la mayor parte de los cantos de que se compone no me pertenece, debo dar al César lo que es del César.

Empieza, despues de los catorce compases de preludeio, con el motivo de la cancion de la jardinera del Sr. Hernando en su zarzuela *El duende*, en razon al extraordinario éxito que alcanzó esta obra.

Mézclase luégo con este motivo el de mi serenata en *La espada de Bernardo*, zarzuela que, perteneciendo por la indole de su argumento al género de las comedias de capa y espada, puede representar en esta sinfonia las tradiciones de nuestro antiguo teatro, en el cual escribieron zarzuelas Lope de Vega, Calderon y otros célebres autores.

Cuando este motivo de mi serenata llega á su mayor desarrollo, se introduce y mezcla con él otro del Sr. Oudrid en su zarzuela *Buenas noches señor Don Simon*; concluido el cual, y agotado por un *diminuendo* el de la serenata, termina el seis por ocho y se prepara el Andante.

Da principio éste con un tema de *El dominó azul* del Sr. D. Emilio Arrieta, compositor que, aunque muy español, por sus aficiones y por su procedencia artística del Conservatorio de Milan, puede simbolizar los elementos italianos que han contribuido á dar realce á la nueva escuela lirico-española.

Viene en seguida un motivo de mi zarzuela *Jugar con fuego*, y luégo otros de *El Grumete* del Sr. Arrieta, que se enlazan y dan fin al Andante.

*El Allegro marcial* principia con una melodía de *El Valle de Andorra*, zarzuela del Sr. Gaztambide, y sigue á dicha melodía la de la marcha final del primer acto de la misma obra, como simbolizando la marcha triunfal que seguía el género de la zarzuela.

Aparece luégo un episodio original de mi composicion; y como para dar á entender que la zarzuela no debe nunca perder de vista el elemento de la música popular española, se introduce en el tres por cuatro parte de la cancion del cafetero en *Al amanecer*, entremés lirico del Sr. Gaztambide, y concluye la sinfonia con el dos por cuatro, que no pertenece á zarzuela alguna y que sirve sólo de cadencia final.

Se me dirá tal vez que en la colocacion de las melodías que forman esta obrilla, no he seguido un riguroso orden cronológico; pero ni esto me ha sido posible, ni tampoco dar cabida en ella á otras muchas muy populares y de dignísimos compositores españoles, cuyos nombres omito por no hacer demasiado larga esta reseña.

Réstame decir que esta sinfonia se ejecutó por primera vez, con singular esmero, en la inauguracion del nuevo *Teatro de la Zarzuela*, que tuvo efecto en la noche del 10 de Octubre de 1856, por la orquesta del mismo teatro, situada en su lugar de costumbre, y por la banda militar del regimiento de infanteria del Príncipe, núm. 3, puesta sobre el escenario y formada en semicírculo.

Muy grande fué el aplauso con que el público recibió esta pequeña obra, pidiendo su repeticion; aplauso debido más que al mérito de ella (si es que alguno tiene) al gusto con que se oían unas melodías que tan populares se habian hecho. Sin embargo, yo nunca habia pensado en darla á la estampa; pero al ver la frecuencia con que de las provincias de España y de Ultramar me piden copias de esta partitura, y al observar el favor con que en todas partes sigue siendo recibida, me he decidido por fin á hacer su edicion, para evitar el gran trabajo y las erratas á los copiantes, y principalmente para dejar consignado un recuerdo más del *Teatro de la Zarzuela* de Madrid, á cuya fundacion tengo el orgullo de haber contribuido.

Francisco Asenjo Barbieri.

ORQUESTA.

BANDA MILITAR.

Andantino. (M. M. 138 = ♩)

VIOLINES 1<sup>ª</sup>

VIOLINES 2<sup>ª</sup>

VIOLAS.

FLAUTIN EN DO.

FLAUTA.

OBOES.

CLARINETES EN SI b.

FAGOTES.

CORNETINES DE PISTON EN SI b.

TROMPAS 1<sup>ª</sup> EN MI b.

TROMPAS 2<sup>ª</sup> EN SI b.

TROMBONES.

TRIANGULO-TIMBALES EN MI b.

VIOLONES.

CONTRABAJOS.

HEQUINTO EN MI b.

FLAUTIN EN RE b.

1<sup>ª</sup> CLARINETES EN SI b.

2<sup>ª</sup>

FLISCORNOS 1<sup>ª</sup> Y 2<sup>ª</sup> EN SI b.

1<sup>ª</sup> CORNETINES EN SI b.

2<sup>ª</sup>

TROMPAS EN MI b.

1<sup>ª</sup> TROMBAS EN MI b.

2<sup>ª</sup>

BOMBARDINOS.

TROMBONES.

BAJOS.

REDOBLANTE.

ROMBO Y PLATILLOS.

TAMBORES!

The musical score is written for a large ensemble. It includes parts for strings (Violins 1st and 2nd, Violas, Violons), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Flute in Eb, Clarinets in Bb 1st and 2nd), brass (Trumpets in Bb 1st and 2nd, Trombones, Trombones, Horns in Bb 1st and 2nd), and percussion (Triangle-Tam-tams in Bb, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Drums). The score is in 3/4 time and marked 'Andantino' with a tempo of 138 beats per minute. The key signature has two flats (Bb). The score is divided into two systems: 'ORQUESTA.' and 'BANDA MILITAR.'. The first system includes parts for Violins, Violas, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, Triangle-Tam-tams, Violons, and Contrabasses. The second system includes parts for Quint, Flute in Eb, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, Horns, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Drums. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', 'f', 'ff', 'cres.', 'dim.', 'rit.', 'sub.', and 'eolo.'. The piece concludes with a final 'ff' marking.

Andantino. (M. M. 138 = ♩)  
F. A. B.

This page of musical score contains 16 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *solo*. The score is organized into measures across the staves, with some measures containing multiple notes or rests. The overall layout is typical of a professional musical manuscript.





Piu mosso. (M. 176 = ♩)

Pizz<sup>o</sup>

5

pp Pizz<sup>o</sup>

pp Pizz<sup>o</sup>

solo.

P solo.

Pizz<sup>o</sup>

P

Pizz<sup>o</sup>

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

P

Piu mosso. (M. 176 = ♩)

This page of musical score contains 18 staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp** (pianissimo) in the 10th, 11th, 12th, 13th, 14th, 15th, and 16th staves.
- ppp** (pianississimo) in the 17th and 18th staves.
- sol.** (solo) markings in the 4th, 5th, and 11th staves.
- cresc.** (crescendo) markings in the 10th, 11th, and 12th staves.
- rit.** (ritardando) in the 11th staff.
- rit.** (ritardando) in the 12th staff.
- rit.** (ritardando) in the 13th staff.
- rit.** (ritardando) in the 14th staff.
- rit.** (ritardando) in the 15th staff.
- rit.** (ritardando) in the 16th staff.
- rit.** (ritardando) in the 17th staff.
- rit.** (ritardando) in the 18th staff.

This page of musical score contains approximately 18 staves. The top two staves are vocal lines, with the lower one marked with a piano (*p*) dynamic. The remaining staves are for piano accompaniment, featuring complex textures with many notes and rests. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) are used throughout the accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The page is numbered '7' in the top right corner.

This page of musical score contains multiple staves. The top section features vocal lines with lyrics and dynamic markings such as *arco.*, *pizz.*, and *arco.*. Below these are several staves of piano accompaniment, including a prominent bass line with a *pizz.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pizz.*, *arco.*, and *8° alt.*. The page is numbered '8' in the top left corner.

This page of musical score is for a large ensemble, likely a symphony or chamber orchestra. It consists of 18 staves. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- mf** (mezzo-forte) and **f** (forte) markings at the top of the first staff.
- pp** (pianissimo) markings in the lower staves.
- 3<sup>a</sup> coll.** (third collar) marking in the 7th staff.
- ff** (fortissimo) marking in the 10th staff.
- pp** (pianissimo) markings in the 11th and 12th staves.
- pp** (pianissimo) markings in the 13th and 14th staves.
- pp** (pianissimo) markings in the 15th and 16th staves.
- pp** (pianissimo) markings in the 17th and 18th staves.

The score is written in a common time signature and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The overall texture is dense, with many instruments playing simultaneously.



This page of musical score, numbered 11, contains a dense arrangement of musical staves. The top section includes two staves for 'Violin I' and 'Violin II', both marked with a forte 'f' dynamic. Below these are staves for the woodwinds, including flutes, oboes, and bassoons, with various articulation and dynamic markings. The lower section features the string ensemble, with staves for violins, violas, cellos, and double basses. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. A rehearsal mark '8.' is visible on the left side of the page. The overall texture is highly detailed and rhythmic.

This page of musical score consists of 12 systems of staves. Each system contains multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The first system has a large brace over the top two staves. The notation is dense and complex, typical of a full orchestral or chamber music score. The page is numbered '12' in the top left corner.

This page of musical score contains 15 staves of music. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The staves are arranged in a vertical column, with the first staff at the top and the fifteenth at the bottom. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notation. The page number '15' is located in the top right corner.

This page of musical score, numbered 14, contains a dense arrangement of musical staves. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The top two staves of each system are marked with *arco.* (arco), indicating that the strings are to be played with bows. The notation includes a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo) are used throughout the piece. The bottom staves of the systems appear to be for woodwinds or brass instruments, with some staves showing complex rhythmic patterns. The overall texture is highly detailed and rhythmic.

Violino I. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Violino II. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Viola. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Cello I. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Cello II. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Violino I. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Violino II. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Viola. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Cello I. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

Cello II. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

This page of musical score, numbered 16, contains a complex arrangement for orchestra and voices. The score is organized into systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The middle section features a woodwind and string ensemble with various rhythmic patterns and dynamics. The bottom section includes a bass line and a grand staff for piano. Key annotations include 'Pizz?' (Pizzicato) and 'dim?' (diminuendo) in several measures. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks.

This page of a musical score contains 17 staves of music. The instruments represented include strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Tambourine). The score is marked with various dynamics such as *P* (piano), *pp* (pianissimo), *arco*, *rit.*, *dim.*, and *ppp*. Performance instructions like *Pizz.* (pizzicato) and *Timbales en Fa, Sol* are also present. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic swells. The page concludes with a double bar line.



This page of musical score is for a string quartet, consisting of four staves for each instrument: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in a complex, rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). There are also performance instructions like *arco* (arco) and *pizz!* (pizzicato). The notation includes many slurs, ties, and phrasing slurs, indicating a highly technical and expressive piece. The page number '19' is located in the top right corner.

This page of musical score contains 18 staves of music. The top two staves feature melodic lines with dynamic markings such as *rit.*, *Pizz<sup>o</sup>*, and *rit.*. The remaining staves consist of accompaniment parts, including piano and bass lines, with various dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *pp* scattered throughout. The score is organized into four measures, with the final measure containing a double bar line and a key signature change to one sharp.



This page of a musical score contains 18 staves of music. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'p' (piano) at the bottom left, 'f' (forte) in the middle left, and 'tutti' in two locations. An '8va' marking is present in the second staff. The score is organized into measures across the staves, with some staves showing complex textures and others providing harmonic support.

*dividido.*

This page of musical score is densely packed with notation for a large ensemble. It features 18 staves, with the top two staves likely representing woodwinds and the remaining 16 staves representing strings. The notation is highly detailed, including numerous slurs, accents, and dynamic markings such as *dividido.* and *8<sup>va</sup>*. The music is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic figures and others featuring sustained notes or chords. The overall appearance is that of a professional, high-quality musical manuscript.

con 8.<sup>a</sup> divisi.

unidos.

This page of musical score contains 24 staves of music. The notation is dense, with many beamed notes and rests. The score is divided into two main sections by a dashed line. The first section, starting at the top, is marked "con 8.<sup>a</sup> divisi." and features complex rhythmic patterns. The second section, starting at the bottom, is marked "unidos." and features simpler rhythmic patterns. Dynamic markings include "p" (piano) and "dim." (diminuendo). The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

This page of a musical score, numbered 25, is titled "Cantabile." It features a complex arrangement of staves. The top two staves contain vocal lines with various melodic phrases and ornaments. Below these are several staves of piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and multiple individual staves for different instruments. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *Inc.* (ritardando) and *sol.* (solo). The notation is dense, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding piece.

This page of musical score, numbered 26, contains a complex arrangement for orchestra and voice. It features 18 staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The remaining staves are for the orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The score is marked with various dynamics: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Performance markings include *solo* and *duce*. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks. The bottom of the page features a series of rhythmic patterns for the percussion section, marked with *ppp* and *p*.

This page of musical score consists of 15 staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) throughout the piece. There are also markings for 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo) in some staves. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The music is arranged in a multi-staff format, with some staves containing complex rhythmic patterns and others containing more melodic lines. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

con 8<sup>a</sup> diresi.

unifus.

This page of musical score is for a string ensemble, likely a string quartet or quintet. It consists of 14 staves, with the top two staves representing the first and second violins, the next two representing the first and second violas, and the remaining ten staves representing the first and second violas, first and second cellos, and first and second double basses. The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, and articulation marks. Dynamics are indicated throughout, with markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *ppp* (pianississimo), and *fff* (fortississimo). Performance instructions include *con 8<sup>a</sup> diresi.* at the top, *unifus.* at the top right, and *Pizzc* (pizzicato) in several places. The score is densely packed with musical notation, including many slurs and ties, and is presented in a clear, professional layout.



This page of musical score, numbered 30, contains a complex arrangement for orchestra and voices. The score is organized into several systems of staves. The top system includes vocal parts with lyrics and a piano part. The middle section features a dense orchestral texture with multiple string and woodwind staves. The bottom section includes a grand piano part with intricate accompaniment. The score is marked with various dynamics such as *ppp*, *p*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions like *rit.*, *rit. a 2.*, and *rit. a 3.*. There are also numerical markings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and some specific notes like *rit.* and *rit. a 2.* above the staves. The notation is highly detailed, with many notes, rests, and articulation marks.

This page of musical score is for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff (top) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (violin) has a similar melodic line. The third staff (viola) contains a more active line with many sixteenth notes. The fourth staff (cello) has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include 'tutti' in the lower staves and '35' in the bottom right. There are also some performance instructions like '3' and '4' above notes in the upper staves.

This page of musical score, numbered 32, contains a complex arrangement for a large ensemble. The score is organized into several systems of staves. The top system includes woodwind parts (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and a string section. The middle system features brass instruments (trumpets, trombones, tuba) and a vocal line marked "8<sup>a</sup> alta." (8th Alto). The bottom system includes a vocal line marked "tutti." and a string section. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "tutti." (tutti). The page is numbered "32" in the top left corner.

This page of musical score is for a 12-part ensemble, likely a chamber orchestra or a large vocal group. The score is written in a single system with 12 staves. The notation is highly rhythmic, featuring many triplets and sixteenth-note patterns. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is divided into measures by vertical bar lines. There are several measures with triplets indicated by a '3' in a circle. The overall style is that of a 20th-century modernist or impressionist composition.

This page of musical score is for an 8-part ensemble, as indicated by the instruction "con 8<sup>o</sup> divisi". The score is written for 16 staves, with 8 staves for each of the two groups of four parts. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes for each part, reflecting the "divisi" instruction. The overall texture is dense and intricate.

This page of musical score, numbered 35, is a complex arrangement for a large ensemble. It consists of 24 staves, organized into several systems. The top two systems each contain four staves, likely representing woodwinds and strings. The bottom two systems each contain three staves, likely representing brass and percussion. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, with many notes beamed together. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The score includes various musical notations, including stems, beams, and slurs, indicating a highly technical and rhythmic piece.

All: maestoso. (M. 100 = 2)

This page of musical score contains 24 staves of music, organized into two systems of 12 staves each. The notation is dense and includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated as 'All: maestoso' with a metronome marking of 100 = 2. The score is written in a standard musical notation style, with clefs and key signatures visible at the beginning of the first system.

All. vivo (M. 100. =  $\text{♩}$ )

The musical score consists of 18 staves. The first section (measures 1-100) is marked 'All. vivo (M. 100. =  $\text{♩}$ )'. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second section (measures 100-400) is marked 'All. vivo. (M. 400. =  $\text{♩}$ )'. This section features a prominent use of long, horizontal oval shapes, likely representing sustained notes or specific performance techniques. The score is densely packed with musical symbols and includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

This page of musical score, numbered 38, contains a complex arrangement of music. It features a variety of staves, including vocal lines and instrumental parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The music is written in a key signature with one flat and a 4/4 time signature. The page concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

This page of musical score contains 18 staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining 16 staves are for piano accompaniment, organized into four systems of four staves each. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves, with a first ending bracket labeled '1. 2.' above the second staff. The third system includes a grand staff and two additional staves, with a first ending bracket labeled '1. 3.' above the second staff. The fourth system includes a grand staff and two additional staves. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

This page of musical score, numbered 40, is for a Clarinet part. It contains 15 systems of staves. The top system includes a vocal line with the lyrics "unidos" and a clarinet line. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "p", "pp", and "crescendo". The bottom system includes a bass line with a "pp" marking and a "crescendo" instruction.

This page of musical score, numbered 41, contains a dense arrangement of music for a large ensemble. The score is organized into several systems, each containing multiple staves. The instruments represented include woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, saxophones), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, tom-toms, cymbals, triangle, xylophone, maracas, and other auxiliary percussion). The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation. A prominent feature is the use of slurs and ties across many staves, indicating sustained or connected passages. The bottom section of the page includes a section labeled "Percendo." with a specific rhythmic pattern. The overall layout is professional and typical of a high-quality musical score.

This page of musical score, numbered 42, contains a dense arrangement of musical notation. It features 18 staves, with the top two staves likely representing vocal parts and the remaining 16 staves representing an orchestra. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams or slurs. The overall appearance is that of a complex, multi-part musical composition.

# ZARZUELAS DE BARBIERI.

(POR ORDEN CRONOLÓGICO.)

Gloria y peluca.....	En 1 acto.	
Tramoya.....	1 acto.	
Escenas en Chamberi.....	1 acto.	(En colaboracion.)
La Pícarasca.....	2 actos.	(En colaboracion.)
Jugar con fuego.....	3 actos.	
Por seguir á una mujer.....	4 actos.	(En colaboracion.)
La hechicera.....	3 actos.	
El Manzanares.....	1 acto.	
Gracias á Dios que está puesta la mesa!.....	1 acto.	
La espada de Hernando.....	3 actos.	
El Marqués de Caravaca.....	2 actos.	
Don Simplele Bobadilla.....	3 actos.	(En colaboracion.)
Galantes en Venecia.....	3 actos.	
Un día de reinado.....	3 actos.	(En colaboracion.)
Aventura de un constante.....	1 acto.	
Los diamantes de la corona.....	3 actos.	
Mis dos mujeres.....	3 actos.	
Los dos ciegos.....	1 acto.	
El Vizconde.....	1 acto.	
El sargento Federico.....	4 actos.	(En colaboracion.)
Entre dos aguas.....	3 actos.	(En colaboracion.)
Gato por liebre.....	1 acto.	
La Zarnela.....	1 acto.	(En colaboracion.)
El Diablo en el poder.....	3 actos.	
El Relámpago.....	3 actos.	
Por conquista.....	1 acto.	
Amar sin conocer.....	3 actos.	(En colaboracion.)
Un caballero particular.....	1 acto.	
El robo de las Sabinas.....	2 actos.	
El niño.....	1 acto.	
Entre mi mujer y el negro.....	2 actos.	
Compromiso del no ver.....	1 acto.	
Un tesoro escondido.....	3 actos.	
Los herederos.....	1 acto.	
El secreto de una dama.....	3 actos.	
Dos pichones del Turia.....	1 acto.	
Pan y toros.....	3 actos.	
Gibraltar en 1890.....	1 acto.	
El rábano por las hojas.....	1 acto.	
Revista de un muerto.....	1 acto.	(En colaboracion.)
De tejas arriba.....	1 acto.	
El pavo de Navidad.....	1 acto.	
El pan de la boda.....	2 actos.	
El soprano.....	1 acto.	
La Maya (comedia con música).....	3 actos.	
Robinson.....	3 actos.	
Los holgazanes.....	3 actos.	
Don Pacifico.....	1 acto.	
El hombre es débil.....	1 acto.	
El tributo de las cien doncellas.....	3 actos.	
Sueños de oro.....	3 actos.	
El domador de fieras.....	1 acto.	

# Otra Música

Jacinto Torres Mulas

Precisamente porque nuestro trabajo consiste en pensar la música, y para conjurar algún posible caso de prematuro ensoberbecimiento, acostumbro a comenzar cada curso recordando a mis alumnos de Musicología la simplicísima evidencia de que la música es lo que suena. La musicología, el análisis, la especulación... son otra cosa; más o menos útil, más o menos sabia, pero otra cosa. Sin la música propiamente dicha, no son nada.

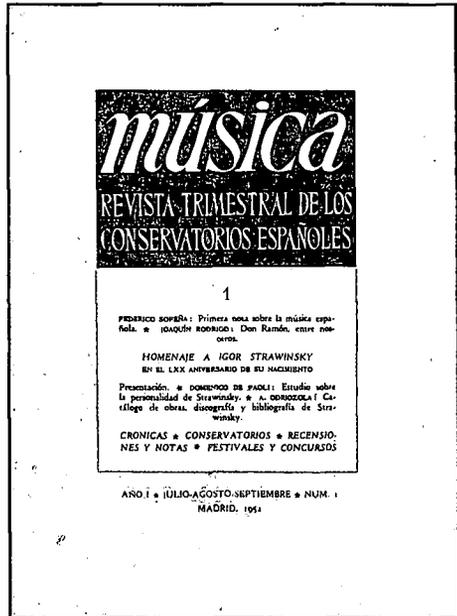
*No menos de ocho  
revistas de nuestra prensa  
periódica de carácter  
musical se llamaron como  
la que hoy tienes en tus  
manos.*

Claro es que tan elemental aserto no nos defiende de algunos gárrulos excesos. Conviene añadir que también hay otra música, una música callada, la de la reflexión, la del pensamiento. Una música que no se toca, sino que se escribe. Y que, de vez en cuando, es capaz de articularse y dar lugar a algo tan apreciable como esta revista que emprende hoy su curso, como esta Música. Como las otras músicas.

A Federico Sopena

*Sterben wer'd ich, um zu leben!*

G. Mahler. 2ª sinfonía.



Portada del número uno de *MUSICA*, revista trimestral de los Conservatorios Españoles. 1952.

Porque has de saber, lector atento, que hubo otras "músicas". A través de la historia de nuestra prensa periódica de carácter musical, entre el millar largo de títulos que hemos censado<sup>1</sup>, no menos de ocho llevaron este mismo idéntico nombre. Hoy, al echar a andar nuestra revista, no es otro el propósito de estas páginas que el de trazar una semblanza y un breve recuerdo de tales antecesores.

---

## Música 1952

---

Permítasenos comenzar por la que, sin la menor duda, constituye el ejemplo más valioso de dichos precedentes. Me refiero a la **Música** que en el verano de 1952 apareció con el subtítulo de "Revista trimestral de los Conservatorios y de la Sección de Música Contemporánea del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C.". Tenía más de un centenar y medio de páginas, en formato de 23,5 x 17 centímetros, y ya desde el propio subtítulo presentaba un explícito programa de atención a la actualidad creativa y, al tiempo, a la enseñanza profesional, sirviendo de puente y comunicación entre ambas facetas, tan a menudo distanciadas una de otra.

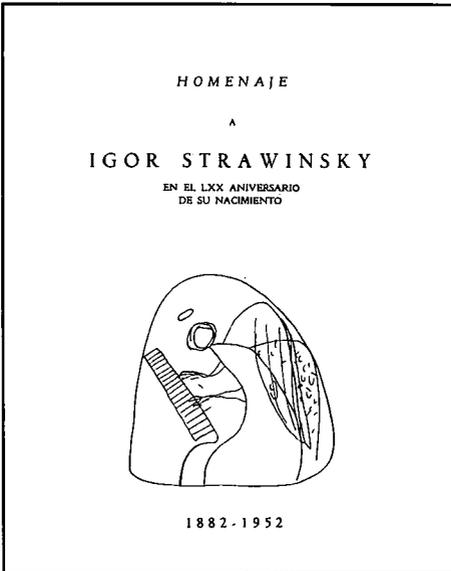
El riesgo de caer en un "oficialismo" que, a fin de cuentas, hacía posible la propia publicación de la revista, fue ya previsto desde la presentación de su número inicial, y justo es reconocer que se superó sin dificultad gracias a la inteligencia de sus planteamientos.

Los catorce números (algunos de ellos dobles) publicados hasta su desaparición, en 1956, son todavía hoy la más seria, solvente y plural aportación a la literatura musicológica hecha desde lo que constituye su natural raíz y origen: la propia música y, por ende, los centros donde ésta se estudia. Su principal mérito (y son muchos los que tiene) consistió en el acierto para conjugar lo amplio de sus propósitos con la calidad de sus contenidos.

Sirvió el Conservatorio Superior de Música de Madrid como vehículo promotor y canalizador, pero las páginas de **Música** recogen, ya desde su primer número, información puntual de los

Conservatorios de Barcelona (Liceo y Municipal), Ceuta, Córdoba, Granada, Málaga, Murcia, Salamanca, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Santander, Sevilla, Valencia, Valladolid, Vitoria y Zaragoza. Y si en la nómina de sus colaboradores principales están los más acreditados profesores del Conservatorio madrileño, comparten con ellos firma con los de las más dispares procedencias: los nombres de A. Odriozola, X. Montsalvatge, E. López-Chávarri, F. Mompou, O. Esplá o M. Palau figuran junto a los de A. Mingote, F. Calés, N. García Matos, J. Cubiles, C. Gómez Amat o J. Rodrigo, por no citar sino una reducidísima porción de cuantos escribieron para la revista.

Allí tuvieron su sitio desde el análisis de lo que entonces era vanguardia para los compositores hasta la investigación etnomusicológica, al lado de las reflexiones didácticas de los propios catedráticos de los Conservatorios, la crítica de libros y partituras y la crónica de actualidad nacional e internacional. Especial mención merecen las magníficas aportaciones relativas a la prospección y el conocimiento de las fuentes, antiguas y modernas, tanto bibliográficas como discográficas, lo que revela un talante extraordinariamente lúcido acerca de las necesidades de información y documentación que ha padecido tradicionalmente nuestra musicología, lacra que todavía hoy está muy lejos de haber sido superada; y si, por una parte, no han faltado tentativas de generar y difundir una información tan rigurosa, veraz y abierta como fuera posible, orientada al uso y beneficio público, cierto es también que ha sido con la oposición, directa o velada, de quienes conciben y prac-



*Página introductoria del homenaje a Igor Stravinsky, de la revista MUSICA, número uno.*

tican la información y la documentación como objeto de posesión privilegiada y excluyente, como instrumento de poder, en suma.

No era ése el talante, ni mucho menos, que impulsaba a aquella revista. Por el contrario, desde el primero de sus números queda patente un franco afán de comunicación, en su más exacto y literal sentido. Así lo evidencian sendos espléndidos repertorios, bibliográfico y discográfico, en torno a Stravinsky, en ocasión de su septuagésimo aniversario, o el catálogo de la rica colección de impresos musicales del siglo XVI existentes en la biblioteca del Conservatorio de Madrid. Posteriores números no descuidaron esa faceta de acopio y sistematización de datos documentales.

La fórmula que hizo posible aportación tan valiosa y singular en el panorama de nuestra literatura musical era tan extraordinariamente simple como infrecuente: inteligencia y voluntad. Son éstas dos cualidades que hasta sus menos partidarios no dejaron nunca de reconocer en quien -hora es ya de decirlo- fue el alma y cerebro de la revista: Federico Sopena, a la sazón director del Conservatorio madrileño.

Podrá ser discutida su gestión en aquellos años, podrá comulgarse o no con sus puntos de vista, expresados a través de una producción bibliográfica y ensayística realmente notable, pero lo que en cualquier caso queda fuera de toda discusión (y, desde luego, lo más atípico en relación con los nuevos mandarines de nuestro cotarro musical) es su vasta cultura y su plural proyección intelectual. Su impulso promotor, su exigente estilo y su irrenunciable vocación intelectual hicieron que **Música** ocupe una destacada posición en el panorama de nuestras revistas musicales.

A Antonio Gallego, alumno, primero, y colaborador después de Sopena en su cátedra del Conservatorio, debemos un espléndido artículo<sup>2</sup> en otra revista musical, ya desaparecida, en el cual señala la importancia de aquella publicación, comenta sucintamente su trayectoria y, lo más importante, ofrece la relación completa de sus contenidos, articulada a través del índice alfabético de colaboradores, al que se añaden los textos anónimos. Al interés intrínseco de este índice, se suma el hecho de que los cuatro artículos que integran la serie a que pertenece el que comentamos, constituyen el primer intento serio de

---

estudiar en su conjunto y en sus partes el rico venero de nuestra prensa musical, predicando con un ejemplo que no se agota en el vaciado de dicha revista, sino haciendo otro tanto con la "Revista Musical", de Bilbao (1909-1913) y con la que debe ser considerada como su continuadora, la "Revista Musical Hispano-Americana" (Madrid, 1914-17). Es de justicia añadir que este trabajo pionero seguía la senda trazada, precisamente, por Federico Sopena, que ya se había ocupado de la primera de ellas en un estupendo ensayo<sup>3</sup> 30 años antes.

De cómo, a su vez, aquella **Música** de los tempranos años cincuenta pudo haber sido, en cierta medida, una reencarnación de otra **Música** anterior, tendremos ocasión de hablar más adelante. En cualquier caso, queda como referencia imprescindible y como modelo a imitar, lo que incluye la exigencia de su superación. Para quienes desempeñamos nuestra actividad profesional en un Conservatorio de Música, y en particular para quienes nos sentimos deudores del ejemplo intelectual y humano de Federico Sopena, nos enorgullece reconocerla en la raíz de esta otra que hoy nace.

## Anuario. Memoria. Discurso

---

Al dar a luz esta nueva **Música**, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid no hace sino reasumir una fecunda trayectoria que viene de muy atrás. Si el hito más sobresaliente e inmediato se halla en la revista que acabamos de comentar, los antecedentes se remontan al pasado siglo. Tras su fundación, en 1830, el Conservatorio ma-

drileño solía redactar un folleto anual con un resumen, entre lo burocrático y lo docente, de lo acontecido en el curso académico. Con cierta regularidad desde 1870 la entonces denominada Escuela Nacional de Música y Declamación publica un Anuario que, con diversas interrupciones y algunos cambios en su formato, llega prácticamente hasta nuestros días, alternando ese nombre con el de Memoria y, en épocas de limitación mayor, solamente Discurso, estampando el pronunciado en la ceremonia de apertura de curso. Se trata en cualquier caso de la misma publicación, cuyo nombre va cambiando paralelamente a los cambios que afectan al Conservatorio en su denominación<sup>4</sup>, o sea, de una relación de las actividades del curso, discursos de inauguración (algunos de gran interés histórico), relaciones del personal docente, cuadros y estadística de matriculación, informaciones sobre los actos y conciertos celebrados, entrega de premios, resúmenes críticos, adquisiciones para la Biblioteca, etc., con un criterio un algo misceláneo y un mucho variable que en ocasiones, como en el curso 1920-21 y siguientes, nos sorprende con la publicación del Catálogo del Museo de Instrumentos de Bruselas, de Victor Mahillon, o antes, en el de 1894-95 que incluye un Proemio de Antonio de Cabezón, o las dedicatorias de las obras de Tomás Luis de Victoria, en el del curso siguiente.

## La Bibliofonoteca informa

---

Fueron estas Memorias y Anuarios las publicaciones periódicas oficiales

del Conservatorio, pero en época más reciente hemos de tener en cuenta así mismo las iniciativas surgidas del propio alumnado del centro, que dieron lugar también a la aparición de diversas revistas y boletines. Sin embargo, antes de entrar en esa materia específica, merece un recuerdo el "Boletín de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid", según se define en su subtítulo la publicación que con el nombre de La Biblio-Fonoteca informa edita un número 0 en diciembre de 1980. Tenía sólo seis páginas, y se confeccionó en la propia máquina multcopista del centro, al igual que los otros tres que vieron después la luz: el nº 1, con 8 páginas, en febrero del año siguiente; el nº 2, con 10 páginas, en mayo; y el nº 3, con 16 páginas, justo un año después del inmediato anterior y siempre con el mismo formato de 31,5 x 21,5 cm. Los textos aparecían sin firma, con la sola indicación de "Equipo Biblioteca" y, en realidad, no contenía artículos de opinión o ensayos, sino que era propiamente un boletín informativo donde se daba cuenta del funcionamiento de la Biblioteca y aparecían listas de novedades, bibliografía, discografía, etc.

## Boletín del Conservatorio y Contrapunto

Por aquellas fechas, exactamente en el mes de marzo de 1981, se publicó un número 0 del Boletín del Conservatorio, con 16 páginas de 21,5 x 16 cm. Sólo llegó a publicarse un número posterior,

de igual tamaño pero con 24 páginas, reproducido a ciclostil como el primero. Como responsable de la redacción consta la "Comisión de Actividades Culturales" y en su presentación leemos: "...intenta ser un libro en blanco en cuyas páginas se viertan las sugerencias y opiniones de todos aquellos, profesores y alumnos, que deseen colaborar en él, ofreciendo a cada uno puntual información de las actividades docentes".

No tuvo mucha mejor fortuna Contrapunto, "revista de la Comisión Cultural de Alumnos", cuyo número 0 (único cuya existencia nos conste) apareció en mayo de 1983. A lo largo de sus 15 hojas de 31,5 x 21,5 cm. se suceden temas misceláneos de interés general para los estudiantes de música y algunos específicos del conservatorio madrileño. Anónimas o colectivas en su práctica totalidad, sólo dos colaboraciones llevan firma: las de Leticia Prados y Ana Carpintero.

## La Matraca

Parece como si todos esos fracasados titubeos hubiesen sido el precio a pagar para la preparación del camino de la que, finalmente, sí llegaría a ser una revista de cierta importancia y continuidad.

Se llamó La Matraca y el subtítulo la definía como "Revista de la Asociación de Estudiantes". Comenzó a publicarse en 1984 y llegó a producir 14 números, hasta la primavera de 1987, con un número de páginas variable, entre 16 y 32. Fue también irregular la periodicidad, así como el formato: 31,5 x 21,5 cm. en el nº 1; 21,5 x 16 cm. del nº 2 al 5; 24 x 17 cm. del 6 en adelante. Tanto esta nueva

---

*Tras su fundación, en  
1838, el Conservatorio  
madrileño solía  
redactar un folleto anual  
con un resumen  
del año académico.  
Luego desde 1870 hasta  
nuestros días se vino  
publicando un  
Anuario, que alternaba  
con el nombre de  
Memoria.*

---

Borges, Nuria Ontiveros, entre otros) se contaban entre lo más dinámico del alumnado del centro, y consiguieron con éxito su propósito de dar a conocer a los estudiantes algunos de los problemas y deficiencias del Conservatorio y de la educación musical, con un matiz crítico que no excluía un saludable sentido del humor. Acaso un cierto mesianismo y la decepción de no encontrar finalmente el masivo apoyo esperado se traslucen en la amarga queja que aparece en el último número, donde se anuncia que La Matraca jamás volverá a aparecer. Con todo, supuso un valiosísimo esfuerzo creativo, mantenido a lo largo de tres años y, sin duda, contribuyó muy positivamente en la definición de un talante nuevo en el alumnado.

---

## La Walkiria y el Duende

---

publicación como las anteriores se distribuían gratuitamente entre los estudiantes.

A diferencia de anteriores intentos, de carácter meramente informativo, cada número de La Matraca iba adquiriendo un tono más crítico, estimulado por la mala gestión del Conservatorio y las deficiencias en la política de enseñanza musical. También fue mejorando progresivamente su presentación: el nº 1 se hizo con máquina multicopista, del 2 al 5 por offset, y desde el 6 en la imprenta Musigraf Arabí. Como director de la publicación aparece Manuel Auz y como redactor jefe Ladislao Rodríguez Peña, que desde el nº 3 es sustituido por Antonio López. Tanto ellos como los colaboradores (Víctor Pliego, Luis Gago, Juan Carlos Lores, Isabel Ochando, Joan Miró, Palmerina

Más recientemente, el ejemplo cundió de nuevo, esta vez en el Conservatorio Profesional de Amaniel, con una revista de muy superior presentación y extensión (76 páginas en formato de 30 x 21,5 cm.) que con el título de La Walkiria y el Duende y el subtítulo de "Revista de Música y Artes" iniciaron en el verano de 1989 María José Guevara y Eva de Gregorio, responsables de la Asociación de Alumnos del centro. Aunque dicho Conservatorio tomó cuerpo, igual que otros en la ciudad, como extensión y descarga de las enseñanzas de grado medio y profesional del sobresaturado Real Conservatorio Superior de Música, y estuvieron inicialmente integrados por profesorado y alumnado procedentes de éste, lo cierto

es que constituyen una entidad docente propia y distinta, por lo que no abundaremos más en sus publicaciones.

## Música, en la Barcelona de 1938

Hasta aquí queda dicho lo que concierne a revistas, boletines, memorias y, en suma, publicaciones periódicas directamente vinculadas al Conservatorio de Madrid. Pero volvamos ahora a esta nueva **Música**, cuya filiación con la de hace cuatro décadas ya hemos comentado. Se mencionó de pasada, a la posible relación de aquella revista con otra, también de su mismo nombre y tal vez sea el momento de aclarar la alusión. En efecto, se trata de **Música**, la "Revista del Consejo Central de la Música" establecido en la Barcelona republicana.

En los trágicos días de 1938, de enero a junio, vieron la luz sus cinco números, el último de ellos doble. Su extensión varió, entre 68 y 96 páginas, pero mantuvo fijo el formato de 22 x 16 cm. También la portada permaneció igual: **Música**. Revista Mensual (y el nº en arábigos). Editada por el Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. (Mes, en letra). Barcelona 1938. Todos los números se imprimieron en la Tipografía La Académica, de la barcelonesa calle de Enric Granados, salvo los suplementos musicales que acompañaron a cada número, que fueron impresos en los Talleres de Grabado y Estampación de Música A. Boileau y Bernasconi. La administración mantuvo también su domicilio en la plaza de la Bonanova, 4.

Aunque no constaba el nombre del director en los cuatro primeros números, sí aparece en el siguiente: Rodolfo Halffter. Entre los colaboradores figuran algunos de los más notables músicos y artistas del momento: E. Martínez Torner, M. Villegas López, E. Casal Chapí, J. Bautista, J. Subirá (que también firma con sus seudónimos de Mauricio Puig y Jesús A. Ribó), C. Lozano, F. Galí Fabra, L. Góngora, Arnaud, R. Moragas, A. Ruiz Vilaplana, X. Gols, J. Renau, J. Castro Escudero, O. Mayer y M. Borguñó. Las partituras publicadas contenían música de S. Bacarisse, J. Bautista, E. Casal Chapí, G. Durán y R. Halffter.

Aun teniendo en cuenta (y precisamente por eso) las circunstancias trágicas, bajo los bombardeos, en medio de una guerra fratricida, en que se editó la revista, y aun considerando la evidencia de su postura radical y militante (¿y de qué otro modo tendría que ser?!), el planteamiento, la realización y el tono intelectual de la revista resultan verdaderamente modélicos. No insistiremos en la importancia y menos en la descripción de sus contenidos porque también modélico es el trabajo que, a nuestro requerimiento, preparó María Ester Sala para el I Congreso de Documentación y Bibliografía Musical, que celebramos en el Pazo de Mariñán (La Coruña) en marzo de 1982. Careciendo de los medios económicos para la publicación de las ponencias y comunicaciones allí aportadas, animamos a la autora a darlo a la estampa por otras vías, y así lo hizo para bien de todos en un completísimo artículo<sup>5</sup> donde, tras una descripción bibliográfica minuciosa, se desglosan

---

sendos repertorios de artículos, de música editada y de publicaciones recensionadas, completándose con los -correspondientes- índices onomástico, de entidades y grupos, de materias, de obras musicales y de ilustraciones. Siguiendo el modelo plasmado en nuestras anteriores publicaciones del Instituto de Bibliografía Musical, María Ester lo perfecciona y supera en este trabajo, de consulta tan indispensable como provechosa.

No podía, claro, ni seguramente quería Federico Sopeña exhibir simpatías republicanas en la cruda España oficial de 1952. Pero su honestidad intelectual no encontraba impedimento para admirar el esfuerzo y defender la valía de aquella Música de la otra España, y así me lo confirmó en alguna ocasión, en aquellas añoradas conversaciones en que se comenzaba hablando de cualquier trivial asunto de nuestra música y solíamos acabar polemizando sobre lo divino y lo humano.

Así que, más allá de la novedad de esta **Música** de ahora, bueno es saber que hubo otra Música; y otra más a lo lejos, como acabamos de ver.

## Algunas más

---

Hubo también algunas más, aunque no sería correcto establecer entre éstas y la de hoy más vínculo que el estrictamente onomástico. A ellas nos referiremos a continuación, expresando cuando los conozcamos algunos datos (lugar, periodicidad, fecha de inicio y final, números editados, páginas, tamaño, redacción, imprenta, director, colaboradores, etc.) que, si no precisamente amenos, servirán acaso para paliar algo

la desatención de que han sido objeto. Al menos públicamente, que eso es lo que cuenta; si hay quien se dedica a atesorar informaciones para su exclusivo y particular uso, o el de sus amigos y compinches, allá él; nada hemos de objetar, siempre que no lo haga con dineros públicos y, además, presumiendo de listo. Pero lo que sabemos, lo sabemos entre todos, y sólo si lo trabajamos y lo contrastamos entre todos estaremos realmente aportando algo al conocimiento, sólo así se podrá superar ese patético onanismo que atenaza a buena parte de la moderna musicología española.

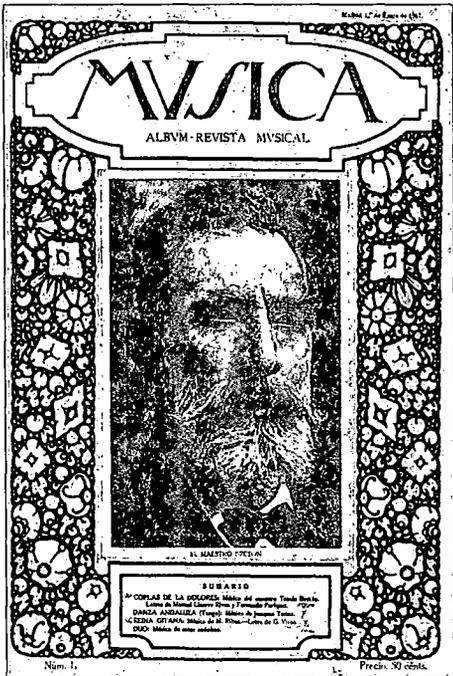
De entre las publicaciones periódicas musicales españolas que llevaron por nombre **Música**, dejando aparte las dos que antes hemos comentado, la más antigua es la que se publicó en Barcelona en 1906. En formato folio y de periodicidad quincenal, sólo tenemos noticia de un ejemplar de ella, conservado en la biblioteca del Orfeo Catalá. Como era común, publicaba partituras y daba noticias de más o menos interés musical: crónica de conciertos, biografías, etc.

También barcelonesa fue la nueva **Música** cuyo primer número apareció el 6 de enero de 1915. Hasta su desaparición, al año siguiente, publicó 38 números de 8 páginas, en formato de 33,5 x 24,5 cm. A partir del número 11 incluyó 4 páginas de música y algunos retratos de compositores y músicos célebres. Se imprimía en "La Moderna" y la administración y redacción estaba domiciliada en la calle de la Diputación, nº 310. El redactor jefe era Concordio Gelabert Alart y los textos y colaboraciones aparecen firmados por T. Ferreras, J. Tormo,

J.M. Varela Silvari, E. Vallés, E.G. Alarón, W. Caton, I. Salvador, Fontanés, J. Borrás de Palau, Searcher, L. Millet, B. Saldoni, Ariel y G. Miró. De contenido misceláneo (y no siempre de elevado interés) alternaba lo específicamente musical con narraciones literarias, anécdotas, chistes y los inevitables refritos de textos antiguos y modernos.

## Album-Revista Musical

Muy poco después salía a la calle una nueva revista con el mismo nombre de *Música*, esta vez en Madrid y con el



Portada del número uno de *MUSICA-Album-Revista Musical*, 1917.

Una de las páginas de *Album-Revista Musical*.

subtítulo de "Album-revista musical". El 1 de enero de 1917 publicaba su primer número y mantuvo la periodicidad quincenal hasta el último, el 24, que corresponde al 15 de diciembre de aquel mismo año. Fue un producto de la Casa Mateu, en cuya sede de la calle de Alcalá, nº 44, y Marqués de Cubas, nº3, tenía la administración y redacción. Publicaba 16 páginas de música y entre 4 y 8 de texto, con un formato amplio, de 33 x 24 cm.

El director de la parte musical era Jesús Aroca, y el de la literaria E. Ramírez Angel. La portada de cada número llevaba la fotografía de un compositor o intérprete destacado (a veces alguna cupletista), y a pesar de su brevedad,

---

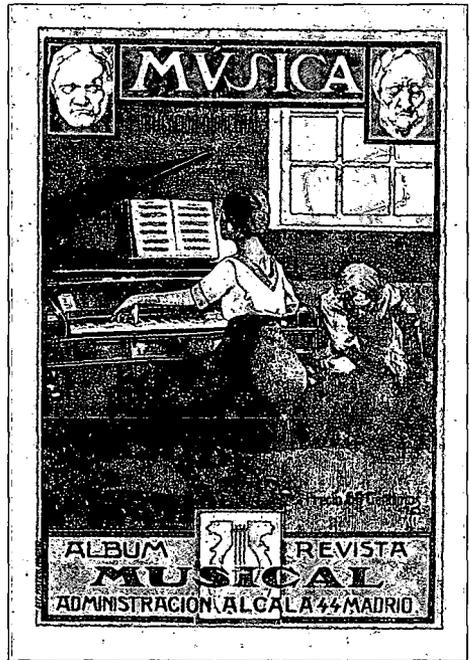
*222 publicaciones  
periódicas españolas  
llevan en su título la  
palabra música o  
algunos de sus afines o  
derivados*

---

por sus páginas desfilaron R. del Villar, B.V. Moreira, J. Ojeda, T. Bretón, B. Pérez Casas, R. Villa, A. Saco, A. Vives, E. Fernández Arbós, C. del Campo, R. Calleja, Arregui, M. de Falla, J. Larregla, Manrique de Lara, J. Rutina, J. Giménez, J. Guridi y J. Gómez. Su propósito era dirigirse a un público aficionado y también a los profesionales en una doble vertiente: ofrecer una extensa colección de partituras, tanto de maestros ya consagrados como de noveles, integrada por danzas, obras de salón, piezas de concierto, canciones folklóricas, couplets de moda, etc. y, por otra parte, artículos y colaboraciones literarias, juicios críticos, comentarios bibliográficos, biografías y crónica de actualidad.

## Ilustración Ibero- Americana

Hubieron de pasar doce años hasta la aparición de la siguiente **Música**. En esta ocasión fue de nuevo en Barcelona y su primer número salió en septiembre de 1929 con el subtítulo de "Ilustración Ibero-Americana", que a partir del número 12 se convirtió en "Revista musical para España y América". De perio-



*Encarte de **MUSICA** Album-Revista, que además de la oferta de suscripción, incluía dos breves partituras de "Aires regionales".*

dicidad mensual, publicó 18 números de entre 24 y 40 páginas, con formato de 29,5 x 20,5 cm. Estaba patrocinada por la Central Catalana de Publicaciones y su redacción tenía sede en la Palma de San Justo, nº 3, imprimiéndose en los talleres de L'Estampa. Justo al cumplir un año desde su inicio, a partir del número 12-13, se opera un importante cambio, transformándose en una publicación menos superficial y más crítica. Desaparece entonces la mención del editor-propietario y aparece, en cambio, el nombre del director: Juan Manén; cambia también la redacción a la Rambla de San José, nº 15, y desde el número

15-16 figura como subdirector Antonio Massana y como redactor-jefe Juan Gols. En la nómina de sus colaboradores hallamos a A. Salazar, J.M. Vázquez, O. Lorenzo, E. López-Chávarri, A. Pinto, J. Turina, L. Bosch y Pagés, C. Lozano, J. Subirá, E. Vallés, J. Nogués, A. Abaitua, A. Leca, J. Artero, J. Lamote, J.M. Alvarez y E. Serrano.

En el número 1, presidido por una gran fotografía de Pedrell, Adolfo Salazar hace una semblanza del maestro catalán. En la presentación de ese primer número se expresa el propósito de convertirse en "la gran revista nacional independiente, ecléctica, universal en el buen sentido de la palabra, continuadora de la amplitud de orientaciones señaladas por Pedrell". Además de las colaboraciones literarias y de carácter histórico, crítico, noticioso, etc. publicaba también un suplemento en cada número con música, en el que se observa un cierto abandono de la música de salón en creciente favor de la de interés histórico, como lo demuestra el hecho de dedicar el primero de estos suplementos a una sonata para piano de Antonio Soler. Aparte de las partituras, la revista entregaba, en fascículos, el "Diccionario de la Música ilustrado", dirigido por Albert Torrellas.

## Publicació setmanal il.lustrada

Ya en pleno período republicano, es también en Barcelona donde se pone en marcha la siguiente revista homónima a la nuestra. La *Música* de aquella ocasión se titulaba "Publicació setmanal il.lustrada" y aparecía los sábados a

partir del 20 de octubre de 1934. Se dejó de editar al año siguiente, tras haber dado a la luz 14 números de 20 páginas, con formato de 21,5 x 14 cm., en catalán y con algunas fotografías que ilustraban el texto. Estaba domiciliada en la calle del Carmen, nº 30, y se imprimía en la calle de Córcega, nº 204. Su director fue Camil Oliveras quien, auxiliado por Joan Salvat y Ferrán Ardévol, pretendió continuar la aventura iniciada dos años antes con la Revista de la Música, cuyo primer número había aparecido el 5 de noviembre de 1932. Tuvo aquel precedente la misma extensión en páginas, pero de tamaño algo mayor, 27 x 19 cm. La redacción estaba sita en la calle de Ripoll, nº 3, si bien cambió desde el tercer número a la calle de Avinyó, nº 27. Se imprimió en los Talleres Gráficos Alfa. Sacó sólo 4 números, con textos también en catalán que pertenecían a F. Forner, E. Morera, A. Vives, J. Pahissa, J. Llongueras, F. Pujol y A. Mestres. Desgraciadamente no pudo ver colmado con éxito su deseo de constituirse en "tribuna lliure a tot criteri de carácter técnic i doctrinal".

## Revista quincenal ilustrada

Siguiendo la evolución cronológica, la siguiente aparición de nuestro nombre en otra nueva revista corresponde a la del Consejo Central de la Música, de 1938, antes reseñada. En el tiempo transcurrido entre ésta y la aparición, en el año 52, de la de los Conservatorios, hallamos todavía otra revista *Música*. Se publicaba en Madrid, aunque en la mancheta figura Madrid-Barcelona, y

---

apareció en diciembre de 1944. Llevaba el subtítulo de "Revista quincenal ilustrada", que cambió en 1946 por el más realista de "Revista mensual", ya que su periodicidad no fue todo lo regular que podía esperarse y, de hecho, en los casi dos años de su existencia publicó en total 27 números, el último de los cuales corresponde a octubre de 1946. Ese mismo año sufrió un cambio de formato: inicialmente de 30 x 21,5 cm., se amplió a 32 x 23,5 cm. También el número de páginas aumentó, llegando a las 40 frente a las 28 de los números menos extensos. La redacción se ubicaba en la madrileña calle de Zorrilla, nº 23, y la imprenta era la del Magisterio Español. Incluía fotografías en el interior y, a veces, partituras musicales en las últimas páginas.

Se debió la publicación de esta revista a una iniciativa de Rodrigo Royo, que figuraba como propietario y director de la misma, con Enrique Azcoaga como encargado de la redacción en Madrid y José del Castillo en Barcelona. Entre los colaboradores hallamos algunos nombres de indudable relevancia en el mundo cultural de la España de los años cuarenta: A. Pombo, V. Gaos, G. García Narezo, E. Llovet, F. Sopena, E. Sáinz de la Maza, J. Gómez, A. Fernández-Cid, G. Diego, A. Mingote, F. Mompou, X. Montsalvatge, C. Suriñach, J. Perucho, C. Muñoz y G. Uscatescu. Incluía secciones de cine, teatro, artes plásticas y radio, y en ocasiones publicaba también fragmentos o extractos de textos literarios o filosóficos (así, en el número 24 encontramos "Música y Plástica" de La decadencia de Occidente, de O.

Spengler). No obstante, durante 1945 había ido adoptando una orientación más específicamente musical.

---

## Música, Musical, Musi...

---

Hasta aquí la relación y comentario de las Músicas que jalonan la nómina de nuestras revistas musicales. Como ya indicamos al principio, nos hemos ceñido exclusivamente a las que llevan ese título nudo y mondo. No será preciso aclarar que, entre más de un millar y tratándose de revistas musicales, sean multitud las que hagan uso para su nombre del adjetivo Musical. Ciento cuarenta y dos, exactamente, que por orden alfabético van desde el Almanaque de la Enciclopedia Musical (Barcelona, 1885) hasta La Voz Musical (Valencia, 1919) y si se prefiere el orden cronológico, podemos empezar a contar nada menos que desde hace siglo y medio, a partir de La Iberia Musical (Madrid, 1842). Tal y como cabe suponer, también el propio vocablo

Música en combinación con otros sirve para dar título a otras tantas revistas más: sesenta y cuatro, con las más diversas variantes, como Música y Pueblo, Música y Tecnología, Música y Canciones, Música y Arte, Música y Educación y un largo etcétera. Y, por último, todas aquellas transformaciones a que puede dar lugar la raíz Musi..., como Musicografía, Musiciana o Musilamol, por no citar sino tres de los dieciséis títulos en que la hallamos.

En total doscientas veintidós publicaciones periódicas musicales españolas que llevan en su nombre la palabra

Música o algunos de sus derivados o afines. Si al llegar a este punto, paciente lector, no sientes ya el agobio de tantos cálculos y combinaciones y, por el contrario, deseas conocer algo más sobre esas revistas y otras setecientas más, hallarás solaz a lo largo de mil páginas en el censo reseñado en la nota 1ª de este artículo.

Y si, además, opinas que a pesar de todo no sabemos gran cosa de la mayoría de ellas y que sería bueno ahondar en su conocimiento, no aguardes a que otros lo hagan: tal vez no lo harán nunca, o nunca te lo dirán si no eres de su peña. Más vale pertrecharse de un bolígrafo, un paquete de fichas y muchísima paciencia. Fiarse del instinto, pero si se necesita, consultar con quienes puedan dar orientación; ponerse a hacer camino y comunicar con otros la experiencia. Es una tarea humilde, independiente, seria y extraordinariamente positiva; enseña, sirve y, de alguna manera, nos lleva a recorrer un camino iniciático: el que nos permite salir del círculo de la insolidaridad y el egoísmo, del juego aniquilador y estéril de los poderes y los contrapoderes, del servilismo y el vasallaje.

No se encuentra el Grial, claro, pero en algún punto del recorrido a veces puede oírse una rara consonancia, una **Música** distinta de las que aquí hemos mencionado, otro modo de no perecedera música que es de todas la primera. □



## NOTAS

1

Torres Mulas, Jacinto.- Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio General. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991. 1016 pág., 21 cm.

Nuevos datos en Realidad artística y trasfondo social en la prensa musical española del siglo XIX, ponencia leída en la Study Session "La vida musical en el siglo XIX; la prensa contemporánea y la historia musical" del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 1992). Planteamientos de conjunto y primer inventario en "La prensa musical española en el siglo XIX. Bases para su estudio". *Periodica Musica. Publication of the RIPM, The University of Maryland at College Park*, VIII, 1990, p. 1-12.

2

Gallego, Antonio.- "Revistas Musicales Españolas (IV). La revista "Música"", *Música y Arte* (Madrid), n. 4, noviembre de 1975, p. 24-27.

3

Sopeña, Federico.- *La Revista Musical de Bilbao* (Para las Bodas de Oro de la Sociedad Filarmónica). Madrid: Comisaría General de la Música, 1946. 32 p.

4

Inicialmente denominado Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, quedó desde 1856 reducido a Real Conservatorio de Música y Declamación, cambiado en 1868 por el de Escuela Nacional de Música y Declamación, que duró hasta 1900. Desde entonces y durante una década se llamó Conservatorio de Música y Declamación y en 1910 antepuso nuevamente el adjetivo Real hasta el advenimiento de la República de 1931 que lo rebautizó como Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Recuperó en 1939 su nombre anterior y, tras la segregación de las disciplinas escénicas, en 1952 quedó como Real Conservatorio de Música. Desde 1963 ostenta el nombre de Real Conservatorio Superior de Música, que mantiene en la actualidad.

5

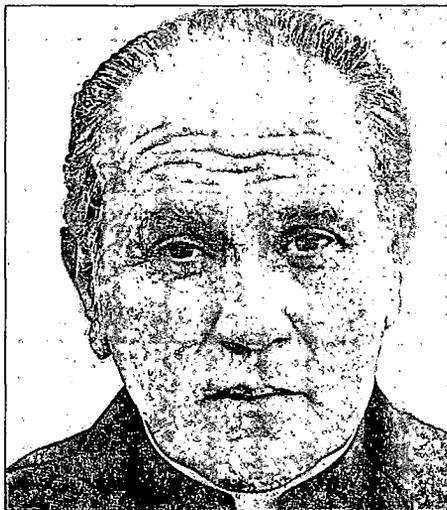
Ester Sala, María.- "La revista Música en la Barcelona de 1938", *Nassarre* (Zaragoza), V/1,

## La última clase de un maestro

Antonio Gallego

*El martes 14 de mayo de 1985, a las diez menos cuarto de la mañana, subió Federico con paso lento las escaleras del Metro de Opera. Echó un vistazo a la plaza de Isabel II y se dijo que luego, al acabar su clase de Historia de la Música en el Conservatorio, echaría un vistazo a las casetas de libros que han colocado a un lado, a mano izquierda según se mira hacia el Teatro Real. Encendió un pitillo, el segundo ya, y respiró profundamente entre el ruido de las máquinas que horadan las entrañas del viejo coliseo. Al llegar en ascensor al segundo piso, aula 10, la encontró vacía y empezó a sospechar. Le salieron al paso algunos profesores y trató de encontrar las palabras normales de los días normales. Al poco rato, una comisión de alumnos vino a buscarle y le llegó, con no se qué excusa idiota, al aula magna.*

Abarrotada hasta los topes, un aplauso interminable acogió la entrada de Federico en el aula, justo a los treinta y tres años de haber dado su primera clase en el centro. Los ojos de muchos se humedecieron. (Pedro León, concertino de la orquesta de la RTVE, recordaba haber asistido a aquella primera clase y farfullaba que cómo pasaba el tiempo). Porque lo que sucedía es que los alumnos de Federico, ante su última clase en el Conservatorio de Música, habían organizado un fin de fiesta entrañable: se formó una pequeña orquesta de



Federico Sopena

cámara que tocó una obertura de Bach, hubo dúos de guitarra y de acordeón, órganos electrónicos, pianistas a mansalva, coros improvisados que habían ensayado su número a las nueve de la mañana. Todos querían ofrecerle algunas de las músicas que, a través de las explicaciones de clase, sabían que eran de su gusto: desde Juan de la Encina hasta los Halffter, pasando por un fox-trot o la parodia de un estudio de piano convertido en jazz. Nunca en la historia del Conservatorio había sucedido nada parecido. Terminar su vida académica en medio de tales muestras de cariño, admiración y respeto, en un ambiente tan cálido y relajado... Jubilarse así es desde ayer meta para quienes nos lla-

---

mamos sus discípulos y tenemos en él un ejemplo.

No es momento ahora de trazar una semblanza de Federico Sopena: ni el tiempo ni el espacio asignados nos lo permiten. Sólo deseo decir en voz alta algo de lo que su magisterio - en la cátedra, en las dos docenas de libros, en los centenares de ensayos, artículos y notas- ha supuesto en la música española de los últimos decenios.

Ha supuesto, en primer lugar, la conexión de la música con el mundo de la cultura, la dignificación del oficio de músico a través de un entronque con un **pasado** humanístico que él nos ha obligado a vivir en **presente**.

Ha sido, y es, una lección permanente contra los excesos de la especialización, la barbarie que amenaza lo mismo al "mecanicismo" de un instrumentista que a la erudición "violetera" de un presunto musicólogo (que, todo lo más, aspira a ser un discreto archivero) o de un acreditado historiador del arte (que, a lo sumo, llega a ser un buen "catalogador").

Esa curiosidad insaciable suya ante todo lo "humano" le ha enriquecido personalmente y nos ha enriquecido a cuantos hemos tenido la fortuna de tenerle como maestro. Esa curiosidad ha hecho de sus clases delicia permanente y de sus escritos incitación constante. Desde los tiempos de Adolfo Salazar -que él fue el primero en recuperar ante sus alumnos en el prólogo de alguno de sus libros- no habíamos

tenido en España auténtico "ensayo musical". Pero quienes no le han tratado pierden quizá lo mejor: la charla despaciosa, preferentemente en viaje a ciudad no cotidiana, a paisaje sin rutina. Allí es donde Federico -paso cansino, respiración fatigada, ojos de perro triste- encandila a sus amigos con la frase oportuna, la anécdota reveladora, el verso propicio o el chisme inenarrable.

Afortunadamente para todos, Federico sigue en activo. Pierde su clase matinal, pero no le faltarán tribunas donde expresarse ni públicos a quien dirigirse. Las propuestas de trabajo que le llegan de algunas instituciones privadas nos han vuelto a demostrar a todos que la sociedad española está mucho más "viva" que sus dirigentes, y actúa con más sensatez. Pero, sobre todo ello, la clase del pasado martes 14 de mayo le ha demostrado a Federico que su trabajo de tantos años, silencioso y humilde, en un aula del Conservatorio ha tenido una respuesta mucho más generosa que la que le van a pasar por el banco mes tras mes a partir de ahora, y que sigue teniendo oídos que le escuchan y caras que le sonríen y brazos que le acogen. □

Publicado en el Diario YA, 16 de mayo de 1985

## GUILLERMO GONZALEZ, PREMIO NACIONAL DE MUSICA 1991

A. G.

Los datos de un curriculum proporcionan, en el mejor de los casos, algunos puntos de referencia para entender una vida. Pero entre ellos puede escaparse lo principal. Es como si contempláramos un tapiz al revés: vemos la trama pero no las riquezas de su composición.

En el caso de Guillermo González, si conociéndole se lee lo anterior, se obtiene una conclusión rápida: esos datos, con ser tan relevantes, no le hacen justicia. Porque su personalidad de músico es incomparablemente más rica.

Catedrático de piano, pianista en activo y muy apreciado, es ante todo un músico que se expresa al piano, no un especialista que contempla la profesión exclusivamente desde un punto de vista concreto: el teclado.

Su repertorio no está circunscrito a una época determinada, por lo que sus intereses musicales son amplios y generosos. Sabe, sin embargo, los límites de su instrumento y no los traspasa fácilmente, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. No es normal oírle en transcripciones; está siempre en su sitio, y todo lo que es pianístico le interesa. Lo demás, también, pero no lo toca.

Lo que sí toca -y enseña- muy bien Guillermo González es la música española. Le oí decir muchas veces a Ernesto Halffter que nadie había logrado desentrañar sus músicas como Guillermo. Y es un placer casi tan grande como escuchar sus interpretaciones de Falla oírle explicar los secretos de las obras.

Estas cosas no se consiguen sin un largo asedio, sin muchas horas de estudio que tienen como resultado lo más difícil: la aplastante lógica de sus versiones. Es el profesor González un pianista serio y concienzudo, pero, cuando le escuchamos, las dificultades han desaparecido como por ensalmo y sólo nos ofrece los resultados.



Leí una vez en Moratín, respecto a un escritor del XVIII, un juicio lapidario y un tanto despectivo: "Valía más su persona que sus escritos". Aun a riesgo de que se malinterprete mi juicio, yo también creo que lo más valioso de Guillermo González es su generosidad con alumnos y colegas, su manera cálida y abierta de vivir la vida, su simpatía (tanto la personal como la que le hace sintonizar con cualquier proyecto que sea noble y eficaz).

De todo lo anterior se deduce fácilmente que el profesor Guillermo González es una de las figuras más importantes de este Conservatorio, tanto en el plano personal como en el profesional. El Premio Nacional de Música ha venido a reconocer oficialmente lo que muchos ya sabíamos: que también lo es en el conjunto de la música española.

### ESTUDIOS Y BECAS

Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife.

Virtuosismo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Perfeccionamiento, durante 6 años, en el Conservatorio Superior de Música de París y Schola Cantorum, bajo la dirección de los Maestros Vlado Perlemuter, Marcelle Heuclin, Jean Paul Sevilla y Suzanne Roche.

**Ayudas:** Ministerio de Educación y Ciencia (España).  
Ministère de L'Éducation National (Francia). Cabildo Insular de Tenerife. Ayuntamiento de La Laguna (Tenerife).  
Fundación Juan March (tres años consecutivos)

### PREMIOS

- PREMIO VIOTTI (VERCELLI, Italia)
- PREMIO POZZOLI (Italia)
- PREMIO JAEN
- PREMIO CASINO de Tenerife
- PREMIO DE LA SCHOLA CANTORUM (Paris, Francia)
- PREMIO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE PARIS (Francia)
- INSIGNA DE ORO Y BRILLANTES "CLUB NAUTICO DE BAJAMAR" (Tenerife)
- PREMIO NACIONAL DE MUSICA 1980.
- PREMIO NACIONAL DE MUSICA 1991.

### ACTIVIDADES DOCENTES

- Profesor Auxiliar de Piano (Numerario) en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1970).  
Catedrático Numerario de Piano en el Conservatorio de Música de Málaga (1972).  
Catedrático Numerario de Piano del Real Conservatorio de Madrid (1977).  
Director hasta 1984, del Conservatorio Profesional de Música de Segovia.  
- Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, doce años y, entre 1973 y 1975, cursos extraordinarios de preparación del profesorado.  
- Segovia. Fundador y Director de los Cursos de Técnica, Interpretación y Formación Musical, durante 10 años.  
- Instituto Francés (Para profesores de Conservatorio franceses).  
- Santander (2 años).  
- Vigo (3 años).  
- Festival Internacional de Granada, Cursos Manuel de Falla, 6 años consecutivos.  
- Universidad de Melbourne (Australia).

### ACTUACIONES

- Recitales y conciertos en Europa, América y Australia.  
Solista con las principales orquestas españolas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, Sinfónica de Madrid, Bilbao, Valencia, Tenerife, Las Palmas...  
Solista de: Orquesta de Cámara de Stuttgart, Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava, Classic Chamber Orchestra New York, Liverpool, etc.

Cabe destacar sus actuaciones en: Fundación Juan March (Madrid). Recital Monográfico sobre la obra de piano de Teobaldo Power. Homenaje a Ernesto Halffter. Estudios de Scriabin, recital monográfico. Falla. Ciclo Schumann. Participación, por especial invitación, en los I, II y III Ciclos de Conferencias-Conciertos organizados desde 1983.

### PUBLICACIONES

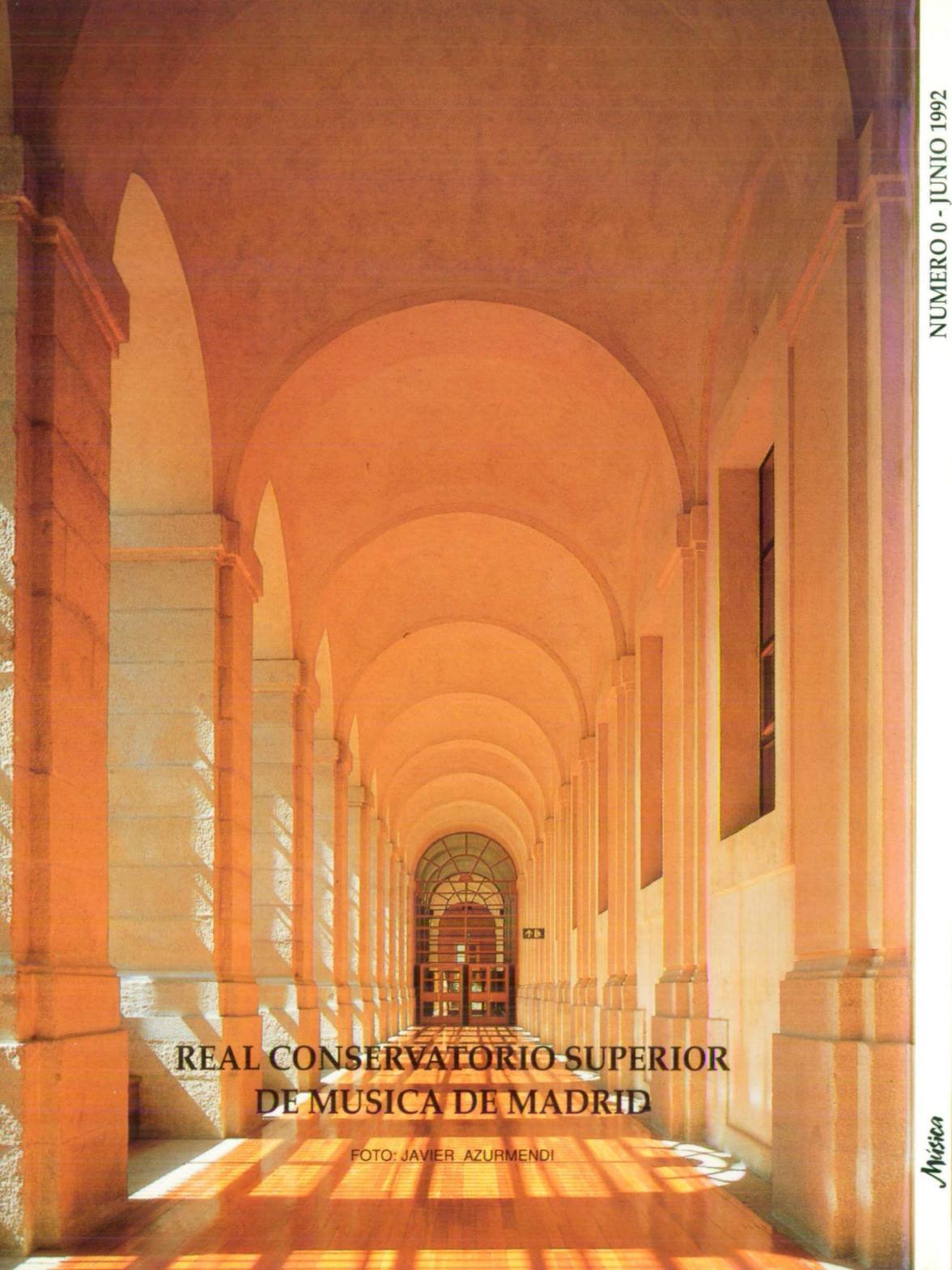
Investigaciones, con hallazgos inéditos sobre la obra para piano de Teobaldo Power, edición y revisión de la misma en tres volúmenes. Revisiones de diversos cuadernos de la literatura pianística. Revisión, traducción, prólogo y presentación de El Arte del Piano, de H. Neuhaus (1985). Colaboraciones periodísticas sobre temas de su especialidad.

### GRABACIONES

- Entre las más recientes, pueden mencionarse.  
- Lunes Musicales de Radio Nacional de España, de 14 de noviembre de 1983.  
- XIII Edición de las Jornadas Culturales de Garachico, Tenerife, de 25 de marzo de 1984.  
- Miércoles Musicales de Radio Nacional de España, de 16 de enero de 1985, en Barcelona.  
- Grabación en la Radio WGMS, Washington, Estados Unidos, en 1978.  
- Grabación en la Radio y Televisión, en Caracas, Venezuela, en 1978, 1982, 1986.  
- Grabación en Radio France Musique, París, Francia, en 1985.  
- Grabación en vídeo de la Rapsodia Portuguesa, de Ernesto Halffter, con la Orquesta Sinfónica de Radio-Televisión Española, dirigida por Antonio Ros Marbá, 1982.  
- Recital "El Pianista y su Isla". Actuación y grabación en directo -Radio Televisión Española en lugar monumental.  
- Grabación en Televisión Estatal de Georgia (URSS) monográfico de Música española, octubre 1988.

### DISCOGRAFICA

- Grabación de la Obra para Piano de Teobaldo Power.
- El Piano de Ernesto Halffter, 1987 - Etnos.
- Estudios de Scriabin, 1988 - Etnos.
- Noches en los Jardines de España, de Falla, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Colomer - Profono.
- Rapsodia Portuguesa - Noches en los Jardines de España / Etcetera / firma Holandesa.



**REAL CONSERVATORIO SUPERIOR  
DE MUSICA DE MADRID**

FOTO: JAVIER AZURMENDI