

Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, N° 1



MADRID, 1994

Música

Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, N° 1



MADRID, 1994

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, n.º 1

Director: Emilio Rey García

Secretario de Redacción: Amando Mayor Ibáñez

Consejo de Redacción: Daniel Vega Cernuda
Antonio Gallego Gallego
Ismael Fernández de la Cuesta
José Sierra Pérez
M.^a Carmen Casas Gras

Secretaría: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - Doctor Mata, 2.
28012 MADRID (España) Tel. (91) 539 29 01 - Fax: 527 58 22

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

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
I.S.S.N.: En trámite
Depósito Legal: M-1832-1995
Fotocomposición: Fotojae, S. A.
Impreso en España por: Notigraf, S. A.

MÚSICA
REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
N.º 1, 1994

Director: EMILIO REY GARCÍA

CONTENIDO

	<u>Págs.</u>
Presentación	7
ROBERT STEVENSON dona su Biblioteca al Real Conservatorio	11
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Robert Stevenson. La sabiduría de la sencillez	12
 1. Primer Centenario de la muerte de los Maestros Emilio Arrieta y Corera (1823-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) .	 15
Breve crónica del Acto Académico	17
Intervención del Director Excmo. Sr. D. Miguel DEL BARCO GALLEGO .	19
D. Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Francisco Asenjo Barbieri y el Real Conservatorio de Madrid en la Restauración del Canto Gregoriano (Lección Magistral)	21
Intervención del Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia D. Gustavo SUÁREZ PERTIERRA	35
Exposición dedicada a los Maestros ARRIETA y BARBIERI y su tiempo ..	39
 2. Artículos	 49
Departamento de MUSICOLOGÍA: La musicología en los Conservatorios	51
Hilario DE MENA, Ignacio OLIVA, Ángeles OLIVA, M.ª José PÉREZ DE RIVERA, Víctor PLIEGO DE ANDRÉS, Sara TORAL BELINCHÓN, Isabel LÓPEZ ALBERT y Lourdes GARCÍA MELERO (coordinados por Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA): Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900	63
Emilio MOLINA: La improvisación: Aportaciones pedagógicas en la enseñanza musical	89
Emilio REY GARCÍA: Últimos vestigios de la flauta de tres agujeros en la Provincia de Palencia	105
José SIERRA PÉREZ: Lectura Primera. Dos documentos sobre la intervención de un coro de Ángeles en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara). 28 de Agosto de 1630	111

	<i>Págs.</i>
3. Lecciones Magistrales	123
Federico SOPEÑA IBÁÑEZ: La Institución Libre de Enseñanza y la Música (Lección Magistral de apertura solemne del curso 1979-1980)	125
4. Biblioteca	147
Necrológica, biografía y obra de D. Pedro ALBÉNIZ	149
Pedro ALBÉNIZ: “Variaciones brillantes sobre el Himno de Riego” ...	153
Pedro ALBÉNIZ: Portada y presentación del “Método Completo de Piano”	172
Nuevas adquisiciones	175
Restauración de libros	176
5. Publicaciones	179
Emilio REY GARCÍA: Servicio de Publicaciones del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	181
6. Legislación	187
Real Decreto 1220/1992 de 2 de octubre por el que se transforman el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio Superior de Salamanca y se crean nuevos Conservatorios Profesionales de Música (B.O.E. 22-10-1992); y Real Decreto 1542/1994 de 8 de julio por el que se establece las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la LOGSE, y los establecidos en dicha Ley	189
7. Noticias del Conservatorio	197
Fallecimientos	199
Jubilaciones	200
Premios	202
Insignia de Oro del Real Conservatorio	202
8. Memoria del Curso 1993-1994	205
Junta Directiva	207
Consejo del Centro	207
Personal docente	208
Personal administrativo, subalterno y personal variado	210
Memoria de actividades culturales	211
Premios	223
Estadística de matriculaciones oficiales y libres	226

PRESENTACIÓN

DOS años y medio después de la aparición el número cero de la Revista *Música* en su nueva etapa, presentamos ahora el número primero con distinto formato, mayor extensión y con planteamientos esquemáticos en parte coincidentes a los inicialmente previstos, pero añadiendo algunas novedades que harán de nuestra revista una publicación en la que las colaboraciones y trabajos científicos convivirán con la noticia y la memoria del Conservatorio correspondiente al curso inmediatamente anterior.

No podía faltar en este número la comunicación de un hecho especialmente importante para el Conservatorio como es la donación por parte del Profesor Hispanista Robert Stevenson de su Biblioteca y archivo personal. El profesor Ismael Fernández de la Cuesta, colega y amigo personal de Stevenson hace breve reseña de su personalidad humana y científica y de la relevancia que tiene para el centro recibir tan importante legado.

Se celebra en el año 1994 el primer centenario de la muerte de dos músicos insignes de nuestro siglo XIX: Emilio Arrieta y Corera y Francisco Asenjo Barbieri, Director del Conservatorio el primero y alumno destacado el segundo. El Conservatorio les ha rendido merecido homenaje con la celebración de un acto académico solemne que estuvo presidido por el Sr. Ministro de Educación y Ciencia y con una exposición de obras cuyo catálogo se reproduce íntegramente.

El peso intelectual y científico de la revista de un centro superior se mide por la cantidad y calidad de sus trabajos de investigación o reflexión sobre algún tema musical. Aparecen en este número varias colaboraciones interesantes debidas a la pluma de algunos profesores y alumnos.

Se ha incluido una sección dedicada a la publicación de lecciones magistrales que algunos profesores del centro han impartido en la inauguración solemne del curso académico. En esta ocasión hemos recuperado la dictada por D. Federico Sopena Ibáñez, Catedrático que fue, y muy meritorio, de Historia y Estética de la Música en su casa de tantos años. El tema es apasionante: *La Institución Libre de Enseñanza y la Música*. Esta lección magistral formó parte, aunque con algo de retraso, de la conmemoración del primer centenario de la fundación de la Institución en los años setenta. El Conservatorio participó con una exposición montada por D. Antonio Gallego que

fue la mejor ilustración musical de la lección-conferencia que aquí se reproduce.

Nuestra Biblioteca es especialmente rica en fondos y documentación de los siglos XVIII, XIX y XX. Siguiendo la norma establecida en el número cero, en la revista aparecerán algunas joyas o curiosidades conservadas en la Biblioteca que estén especialmente relacionadas con la historia del Conservatorio. En esta ocasión reproducimos en facsímil tres “joyas” generosamente prestadas por Antonio Gallego, las tres referidas a D. Pedro Albéniz, uno de los más insignes profesores del centro en el siglo pasado: la necrológica y biografía y obra que publicó la “Gaceta Musical de Madrid” en 1855, la portada e introducción de su famoso *Método de Piano* y las curiosas *Variaciones brillantes sobre el Himno de Riego*.

El Servicio de Publicaciones del Conservatorio cuenta ya con varias obras en catálogo que son brevemente comentadas por el Profesor Emilio Rey García.

En el apartado dedicado a legislación se reproducen dos Reales Decretos de contenido importante para el futuro de las enseñanzas musicales en España: el Real Decreto 1220/1992 de 2 de octubre por el que se transforman el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio Superior de Salamanca y se crean nuevos Conservatorios profesionales de Música (B.O.E. 22-10-1992); y el Real Decreto 1542/1994 de 8 de julio por el que se establece las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la LOGSE, y los establecidos en dicha Ley (B.O.E. 9-8-94). Estos Reales Decretos dan cumplida satisfacción a anhelos largamente esperados y sientan las bases de las enseñanzas musicales con criterios de racionalidad y eficacia.

Un capítulo de la revista está dedicado a dar cuenta de las noticias de variado signo que se producen en nuestro centro: desde los fallecimientos y jubilaciones hasta los premios de nuestros profesores, etc.

La última sección está dedicada a la Memoria del centro correspondiente, como se dice al principio de esta presentación, al curso inmediatamente anterior. Recuperamos así la información que hasta el año 1969 ofrecían los Anuarios. Tienen cabida en la Memoria las múltiples actividades culturales, premios y concursos, estadística de matriculaciones, relación de Catedráticos, Profesores, Personal Administrativo y Subalterno, Junta Directiva, etc. Trabajamos con sentido de la historia, por eso nos guía la intención de dejar huella escrita del discurrir humano y académico del centro de enseñanza musical más importante de España.

Como decía nuestro Director en la presentación del número cero, publicado en junio de 1992, “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". Corroboramos las palabras del Director y ofrecemos las páginas de esta revista a todos los que deseen participar con alguna colaboración. Debe la revista del Conservatorio contar con el apoyo colectivo, conservar su calidad científica e informativa y aspirar a romper el tremendo maleficio de la mayoría de las publicaciones periódicas: la falta de continuidad. No debe ser menos el órgano de expresión de una institución centenaria en la que han sido o son profesores o alumnos la mayoría de los músicos importantes que en España han sido desde su fundación por la Reina María Cristina en 1830.

E. R.

ROBERT STEVENSON DONA SU BIBLIOTECA AL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

EL Profesor Robert Stevenson entregará a nuestro centro su biblioteca personal, compuesta por unos veinte mil volúmenes, y su archivo personal de más de ochenta mil documentos. También hará entrega desinteresada de una parte de sus ahorros que estarán dedicados a la financiación de becas para estudiantes de musicología hispanoamericana que deseen cursar o perfeccionar sus estudios en España.

Robert Stevenson, sabio músico teórico y práctico, curtido por el trabajo de varias décadas dedicadas a la investigación de la música española e hispanoamericana de siglos pasados, ha apostado fuerte entregando tan rico patrimonio cultural y económico al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



R. Stevenson.

Desde estas páginas queremos darle las gracias por su generosidad sin límites y por su amistad sincera. Todos en esta casa estaremos vigilantes para que la confianza que ha puesto en nosotros sea perdurable y para que sus ilusiones se vean siempre cumplidas.

La Revista *Ritmo*, en su núm. 656 de Julio-Agosto 1994, dedicó su portada al Profesor Stevenson y varias páginas interiores en las que incluye una entrevista y dos breves artículos del Profesor Ismael Fernández de la Cuesta dedicados al maestro. Por su interés humano e histórico, reproducimos a continuación, refundidos y adaptados, estos artículos.

ROBERT STEVENSON: LA SABIDURÍA DE LA SENCILLEZ

Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

ROBERT Murrel Stevenson es un “erudito y brillante musicólogo americano, educador, compositor y pianista”. Estas palabras tomadas del *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, en revisión de Nicolás Slonimsky (quien por cierto el 27 del pasado abril ha cumplido cien años en su residencia de Los Angeles) son las que mejor definen a tan insigne maestro. Cuantos desde el ámbito iberoamericano hemos seguido su trayectoria profesional y humana, sabemos apreciar su rica personalidad de hombre entregado a la investigación, conservación y difusión de nuestra música, y al apoyo y promoción de nuestros músicos. Pero quizá dejamos en segundo plano su gran categoría como compositor y pianista. Sus *Preludios peruanos* para orquesta sinfónica, sus *Sonatas para piano o para clarinete y piano*, su *Sand-bury Cantata* para coro o su *Concierto de la Coronación* para órgano ponen bien a las claras su vena como compositor. Sus numerosos conciertos de piano ofrecidos en diversas salas de los Estados Unidos hablan por sí solos de su calidad de intérprete.

Esta doble e inseparable condición de musicólogo músico es, sin embargo, la que se me antoja más atractiva y ejemplar en el mundo que nos está tocando vivir. No es muy frecuente, estimo, que un musicólogo inicie su clase interpretando impecablemente al piano ante los alumnos, por ejemplo, algunos de los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, para realizar seguidamente sobre un motete de Cristóbal de Morales una delicada operación de alta cirugía, y descubrir así su trama compositiva.

El 10 de diciembre del año 1993 en un acto sencillo Robert Stevenson firmó la entrega de su biblioteca y archivo al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dicho acto, emotivo y trascendente, celebrado casi en la intimidad, como le gusta al sabio profesor, ante don Miguel del Barco, director del Centro, es fiel exponente de su ansia profunda de vincular-

se a España, y es, para mí, el penúltimo de tantos y tantos como jalonan su vida dedicada por entero a la música y músicos españoles y latinoamericanos. Como muy bien expuso uno de sus alumnos preferidos, el llorado profesor Samuel Claro Valdés, recientemente fallecido, en la *Revista Música Chilena*, de 1977, nadie como Stevenson ha sabido ahondar en la música iberoamericana, ni nadie como él ha sido su mentor y propagador en el mundo anglosajón.

Hay que escuchar de sus labios las mil anécdotas que cuenta de su juventud, cuando cuajó su personalidad como artista y erudito. Nacido en Melrose (Nuevo México) el 3 de julio de 1916, realizó sus estudios en la Universidad de Texas, en El Paso. Luego estudió piano con Ernest Hutcheson en la Escuela Juilliard de Nueva York. Más tarde lo haría con Schnabel. De allí paso a Yale para estudiar composición con David Stanley Smith, y musicología con Leo Schrade, hasta 1939. Este año, mientras en Europa se desencadenaba la II Guerra Mundial, se dirigió a Cambridge, Massachusets, a la Universidad de Harvard, donde acababa de recalar Stravinsky, después de abandonar París. El compositor ruso llegó a los EE.UU. —suele comentar Stevenson— con mucha fama pero sin un centavo. Stravinsky empezó a ganarse la vida en los EE.UU. dando clases particulares de composición, y allí acudió el joven Stevenson. Por cierto, todavía guarda en su archivo los recibos de los 25 dólares que le cobró Stravinsky por cada una de las 23 clases que recibió de él antes de que se trasladara a Hollywood, en California. Desde aquí recibiría el joven Robert una carta del compositor ruso aconsejándole que se trasladara a aquella ciudad para continuar con él las clases de composición. “Sin duda —reconoce Stevenson alguna que otra vez— el señor Stravinsky era muy famoso, pero con su fama yo no me hubiera ganado la vida”. Así que prefirió conseguir su doctorado en la Eastman School of Music de Rochester (1942). Su servicio en el Ejército Americano, desde 1942 a 1946, no le impidió continuar su carrera como concertista de piano, mientras, por otra parte, iniciaba sus investigaciones sobre la música en México. Desde entonces no ha cesado su actividad como concertista e investigador entregado por entero a la música iberoamericana, en su cátedra de profesor de música en la Universidad de California, los Ángeles (UCLA), y en sus andanzas, muchas veces accidentadas, por los archivos de España y América. Diccionarios como el Grove no aluden siquiera, a su faceta de compositor. Tiene, que yo sepa, tres preludios sinfónicos peruanos, estrenados en 1962, y otras obras para orquesta, más varias *Sonatas para piano*, una de ellas para clarinete y piano, conciertos para órgano y alguna cantata para coro.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha querido tomar ejemplo de la figura de Stevenson y de su generosidad, para fomentar el intercambio musical de España con Hispanoamérica en materia educativa, artística y científica. El profesor Stevenson se lamenta muchas veces del tiem-

po que pierden y del dinero que gastan los alumnos latinoamericanos que van a estudiar música a los EE.UU. Por eso su biblioteca y archivo quedarán, dentro del Real Conservatorio Superior de Música, integrados en una cátedra “Robert Stevenson” para la promoción de actividades especialmente relacionadas con la formación de alumnos latinoamericanos. El director del Real Conservatorio, don Miguel del Barco, con su natural sentido para captar la realidad musical del país, ha sabido plasmar los ideales de Stevenson en un proyecto de tan hondo calado. El apoyo que para este proyecto se recibió, desde un primer momento, por parte del director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, don Delfí Colomé, quien no en vano es excelente músico, fue sucesivamente refrendado con entusiasmo por los ministros de Educación y Ciencia, don Alfredo Pérez Rubalcaba y don Gustavo Suárez Pertierra. Sin aparato ni ostentación, como es propio de todo cuanto concierne al profesor Stevenson, pronto será una realidad. Los músicos tenemos a veces la impresión de que las Autoridades académicas se ocupan poco, y siempre en tono menor, de los asuntos musicales. Mi experiencia personal al tratar con los dos ministros y con la administradora más inmediata que es la directora general de Centros, doña Carmen Maestro, el proyecto de la cátedra “Robert Stevenson”, desmiente categóricamente esta primera impresión.

Nunca como en este viaje a Madrid, los días 6 al 14 de diciembre pasado, he visto al profesor Stevenson tan expansivo y radiante. Y es que una de las ilusiones comenzaban a cumplirse: ayudar eficazmente a la formación de músicos estudiantes latinoamericanos en España. La Cátedra “Robert Stevenson” será el complemento necesario de otra institución muy querida para él: el Centro Latino Americano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de Washington, dirigido por la insigne profesora Emma Garmendia.

Robert Stevenson volvió contento a California. Tras un corto viaje a México, se dedicaría de lleno a preparar el homenaje a su amigo, Nicolas Slonimsky, que el día 17 de abril celebró el centenario de su nacimiento (San Petersburgo, 1894). A la casa de este gran compositor, director y musicólogo ruso-americano, en Los Ángeles, acudirá ahora con más frecuencia para recordar viejos tiempos y para jugar con la preciosa gata que le hace compañía.

Después de todo esto, habrá que decir que Robert Stevenson, como musicólogo, educador, compositor y pianista, se ha puesto aún más cerca de nosotros para que sigamos sus pasos. Y habrá que recordar el proverbio que el Cerone aplicaba a un Diego Ortiz guiado por el ejemplo del gran Morales: “Iuxta Lydiam currum cucurrit”, esto es, junto al velocísimo curso del ligero carro de Lydia, el nuestro correrá solo.

1. PRIMER CENTENARIO
DE LA MUERTE DE LOS MAESTROS
EMILIO ARRIETA Y CORERA
(1823-1894) Y FRANCISCO ASENJO
BARBIERI (1823-1894)

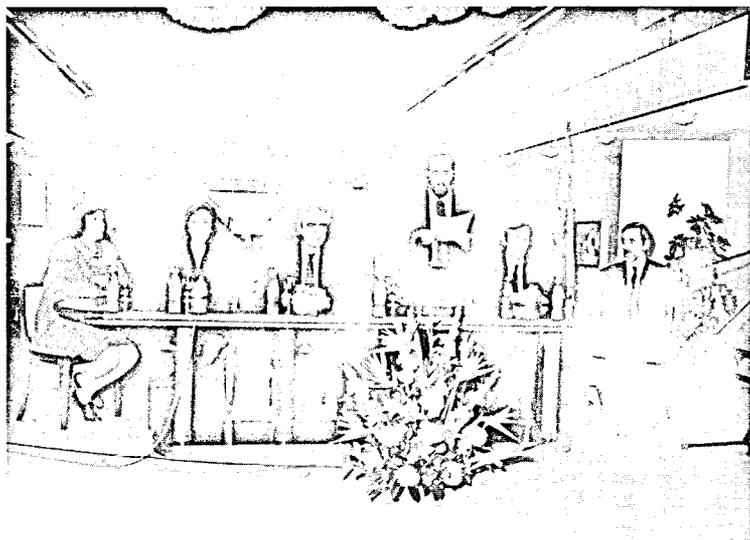
BREVE CRÓNICA DEL ACTO ACADÉMICO SOLEMNE CELEBRADO EN EL REAL CONSERVATORIO EL DÍA 10 DE NOVIEMBRE DE 1994

EL día 10 de noviembre de 1994 se celebró en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid un acto académico solemne organizado para conmemorar el primer centenario de la muerte de los Maestros Arrieta y Barbieri, Director de nuestro centro el primero y alumno destacado el segundo. El acto estuvo presidido por el Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia D. Gustavo Suárez Pertierra y contó con la asistencia, entre otras personalidades, de Dña. Carmen Maestro, Directora General de Centros, y de D. Alfredo Pelayo, Subdirector General de Enseñanzas Artísticas.

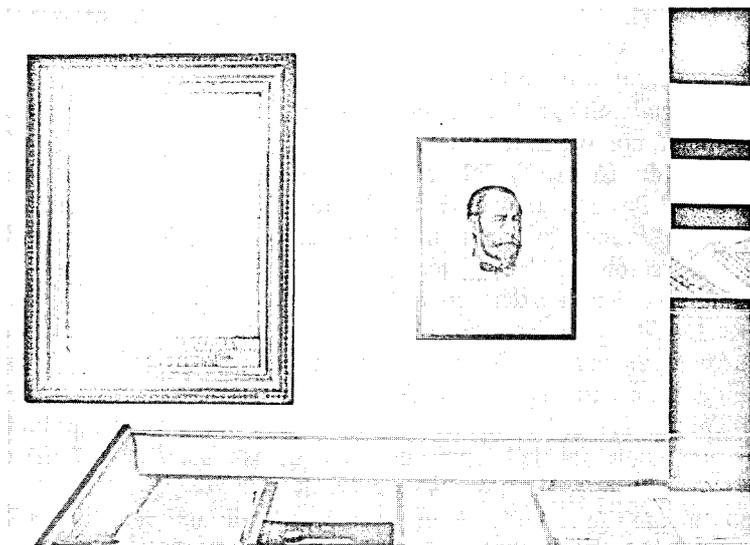
El Acto académico, celebrado en el Auditorio Manuel de Falla a las doce de la mañana, contó con las intervenciones de D. Miguel del Barco Gallejo, Director del Centro, y del Sr. Ministro. La Lección Magistral fue impartida por el Profesor Ismael Fernández de la Cuesta, que disertó con brillantez sobre "Francisco Asenjo Barbieri y el Real Conservatorio de Madrid en la Restauración del Canto Gregoriano".

Concluido el acto académico, el Sr. Ministro inauguró la Exposición de obras de los Maestros Arrieta y Barbieri que se conservan en nuestra Biblioteca y visitó las magníficas instalaciones del centro. La Exposición, excelentemente preparada por las profesoras de la Biblioteca Dña. Carmen Casas Gras, Dña. Isabel López Albert y Dña. Ana Sancho fue ampliada con obras y libros curiosos de la época de los insignes músicos españoles del siglo XIX.

A continuación se reproducen íntegramente las intervenciones del Sr. Director, del Sr. Ministro y la Lección Magistral del Profesor Ismael Fernández de la Cuesta. También se reproduce el catálogo de la exposición dedicada a Arrieta y Barbieri y su tiempo.



De izquierda a derecha: Dña. Encarnación López de Arenosa (Inspectora Técnica de Conservatorios), Dña. Carmen Maestro (Directora General de Centros), D. Gustavo Suñer Perterra (Ministro de Educación y Ciencia), D. Miguel del Barco Gallego (Director de Real Conservatorio), D. Alfredo Pelayo (Subdirector General de Enseñanzas Artísticas) y Ismael Fernández de la Cuesta (Catedrático de Canto Gregoriano).



D. Emilio Arrieta y Corera (izquierda) y D. Francisco Asenjo Barbieri (derecha). Retratos expuestos que se conservan en el Museo del Real Conservatorio.

INTERVENCIÓN DEL DIRECTOR EXCMO. SR. D. MIGUEL DEL BARCO GALLEGO

EXCMO. Sr. Ministro, Excma. Sra. Directora General de Centros, Ilmo. Sr. Subdirector General de Enseñanzas Artísticas, Sres. Profesores, Alumnos, Sras. y Sres.:

Barbieri y Arrieta, coincidentes en el tiempo —nacen ambos en 1823 y mueren en 1894—, son figuras antagónicas: Emilio Arrieta representa el triunfo del italianismo en la enseñanza musical y en el teatro; Francisco Asenjo Barbieri es defensor acérrimo de la música autóctona y uno de los más genuinos representantes del casticismo español.

La relación de Barbieri con el Conservatorio cesa prácticamente al concluir sus estudios; la de Arrieta abarca una larga y fructífera etapa que va desde 1857, fecha en la que obtiene la cátedra de composición del Conservatorio, hasta su muerte. Barbieri estudia en el Conservatorio de Madrid; Arrieta en el Conservatorio de Milán, hecho éste que va a marcar profundas diferencias entre ambos. Destaca en Arrieta su indiscutible vena melódica, entrega y constante preocupación por la enseñanza. Sobresale Barbieri por su gracia zarzuelística y por su inequívoca vocación científica.

Emilio Arrieta —nacido en la localidad navarra de Puente de la Reina— escribe óperas como “La conquista de Granada” o “Isabel la Católica” y, no obstante su italianismo, zarzuelas como “El dominó azul”, “El grumete” y, sobre todo, su popularísima “Marina”, convertida posteriormente en ópera (1871).

A Francisco Asenjo Barbieri —madrileño de nacimiento— que resucita la zarzuela grande, le debemos “Los diamantes de la Corona”, “Pan y toros”, “Jugar con fuego”, “El barberillo de Lavapiés” y otras zarzuelas menos conocidas que suman un total de 77. Como investigador, Barbieri descubre y publica en 1890 los tesoros folklóricos españoles de los siglos XV y XVI contenidos en el famoso “Cancionero de Palacio”. Barbieri fue fundador en 1866 de la Sociedad de Conciertos y autor de numerosos estudios: “Reseña histórica de la zarzuela” (1964), “Obras de Juan del Encina”, “Don Lazarillo Vizcardi de Eximeno” (1872), “Los últimos amores de Lope de Vega”, “La música religiosa”.

Durante cuarenta años consecutivos, Emilio Arrieta ejerce la docencia en nuestro Conservatorio, del que fue director desde 1868 hasta 1894, es decir, veintiséis años. Su gestión directiva fue brillante y eficaz. Durante su man-

dato, el Conservatorio gana en presencia oficial y también, en base a su personal prestigio, en proyección social. Arrieta fue maestro de canto de Isabel II y amigo íntimo de Adelardo López de Ayala, político y dramaturgo autor de la famosa proclama que sirvió de programa a la revolución que derribó a Isabel II. Adelardo López de Ayala fue además Director del Conservatorio desde 1865 a 1866. Emilio Arrieta fue, según palabras de Federico Sopena en su “Historia crítica del conservatorio de Madrid”, un pintoresco ejemplo de “Flexibilidad política... disculpable por la siempre menesterosa situación de nuestra música”.

Francisco Asenjo Barbieri —el mejor músico español de teatro del siglo XIX— estudió con los maestros Saldoni (solfeo), Pedro Albéniz (piano) y Ramón Carnicer (composición), profesores que formaban parte del claustro del Conservatorio desde su fundación.

Discípulos de Arrieta fueron, entre otros, Tomás Bretón y Ruperto Chapí. Tomás Bretón fue Comisario Regio, Profesor y Director del Conservatorio. ¿Quién no conoce una obra de tanto éxito como su “Verbena de La Paloma”? Ruperto Chapí, fundador de la Sociedad de Autores, fue autor de zarzuelas de gran popularidad: “La Revoltosa”, “El Rey que rabió” o “El tambor de Granaderos”.

Estos son, a grandes rasgos, en apretada síntesis, los hechos más notables de los maestros Barbieri y Arrieta. Estos son los personajes cuyos centenarios conmemoramos y a los que el Conservatorio dedica hoy, agradecido, el más emocionado recuerdo. Es de justicia, porque la obra de Barbieri y Arrieta ha enriquecido y engrandecido, hasta límites insospechados, nuestro ya rico acervo artístico y cultural.

Señor Ministro: Yo deseo que V.E., cuya presencia realza este solemne acto académico, considere plenamente justificadas estas horas de convivencia con nosotros y que, al marcharse, se lleve la mejor impresión y el mejor recuerdo de su visita a esta noble y centenaria institución que desea seguir gozando, por parte de V.E., del trato y de la distinción que por sus especiales características y por su generosa contribución al esplendor de la música española, merece.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha sido, desde su Fundación en 1830 y por encima de cualquiera adversa circunstancia, el más firme soporte de la enseñanza musical en España. En sus aulas han enseñado y se han formado las más relevantes figuras de la música española.

Nuestro deseo es, y no escatimamos esfuerzos para ello, seguir el rumbo que con tanta abnegación, con tanta firmeza y con tanta claridad, nos trazaron nuestros mayores. Es posible que no podamos o no debamos imitar sus vidas, pero sí podemos contemplar y admirar sus obras. Con ellas han escrito las páginas más bellas y espléndidas de nuestro brillante pasado musical.

Muchas gracias, Sr. Ministro, por honrarnos con su presencia. Muchas gracias a todos los presentes.

FRANCISCO ASENJO BARBIERI Y EL REAL
CONSERVATORIO DE MADRID EN LA
RESTAURACIÓN DEL CANTO GREGORIANO
(Lección Magistral)

Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

(Lección Magistral pronunciada por *Ismael Fernández de la Cuesta*)

EXCMO. Señor Ministro, Excelentísimo Señor Director, Señoras y Señores Profesores y amigos:

Las palabras del Excelentísimo Señor Director de este Real Conservatorio que acabamos de escuchar han dibujado muy bien la silueta personal y artística de los dos insignes Maestros cuyo Centenario conmemoramos en este acto.

El estudio comparativo de la vida y obra de Emilio Arrieta y de Francisco Asenjo Barbieri, en el paralelismo cronológico que les tocó vivir, es sumamente esclarecedor para la historia de la música en la España de la segunda mitad del siglo XIX, y explica algunos de los fenómenos que nos toca vivir en la España de hoy: una España invertebrada, también en el terreno musical, que sin embargo es capaz de producir grandes creadores y grandes intérpretes.

La ironía del destino que hizo nacer y morir el mismo año a Emilio Arrieta y a Francisco Asenjo Barbieri les une hoy en justo homenaje en este Real Conservatorio que fue tropiezo y causa del desdichado rompimiento de su larga amistad justamente un año antes de su muerte. (Véase en el apéndice, que publico al final, una muestra del cambio de tono en la correspondencia entre ambos durante el último año). La magnífica y gloriosa historia oficial de este Real Conservatorio tiene otra historia paralela, quizá no tan gloriosa y magnífica, pero en cualquier caso llena de humanidad, en las personas que han protagonizado la actividad académica y cultural de este Centro. Y

es esta historia la que emerge en las Conmemoraciones, y adquiere inmenso valor en la distancia. Arrieta y Barbieri, dos grandes maestros, con una personalidad tan rica como opuesta, nos han legado una obra que es en sí misma el vivo reflejo de una España musical asimismo tan rica como contradictoria.

Pero no voy a tratar este tema tan apasionante, sino otro mucho más sencillo, curioso y quizá significativo para enjuiciar históricamente a uno de los dos personajes cuyo centenario nos reúne aquí. Me refiero a la participación del Conservatorio de Madrid, y también de Francisco Asenjo Barbieri, en la restauración del canto gregoriano en España, dentro de un proceso de dignificación de la música sacra en general. El planteamiento del tema es, sin duda, en sí mismo chocante: pues la imagen que tenemos de este personaje como músico castizo, eximio compositor de zarzuelas, hombre inconformista que mantiene, no pocas veces, una pose mundana y frívola, y que nos ha dejado más de un centenar de poemas eróticos de tono realmente muy subido, no se acerca para nada al mundo religioso del nacional catolicismo que domina en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Barbieri tuvo, en efecto, una activa participación en la reforma de la música sagrada en España tal como se estaba llevando a cabo por entonces en otros países de Europa. Esta actividad que desarrolló brevemente en los últimos años de su vida y nos revela una rara faceta de su rica personalidad, le sitúa en la fuerte corriente musicológica que circulaba por toda Europa y había penetrado muy pronto en España por el Real Conservatorio de Madrid, cuando Barbieri era alumno del mismo.

MÚSICA SACRA Y MUSICOLOGÍA EN EL REAL CONSERVATORIO

La musicología como ciencia positiva surge en pleno romanticismo y trata de dar una respuesta a la necesidad de recuperar la música del pasado. Son dos los intereses que subyacen en esta recuperación: uno es realizar el ideal romántico de revivir épocas de la historia de la humanidad que se consideran más auténticas, y otro, consecuencia del anterior, dignificar la práctica tradicional de la música allí donde ésta debía cumplir una determinada función, caso de la música sacra. Los grandes musicólogos del siglo XIX, Haberl en Alemania, Fétis, Coussemaker y Gevaert en Francia y en Bélgica, por citar algunos de los más representativos, participaron activamente en la edición de libros de canto gregoriano según los manuscritos o tradiciones que les parecen originales.

El Real Conservatorio de Madrid se sumó muy pronto al movimiento en favor de la reforma de la música sacra según los modelos más representativos de la antigua tradición. A partir del año 1852 un grupo de profesores de este Centro capitaneados por su Director, Don Hilarión Eslava, iniciaban la

publicación de la *Lira Sacro-Hispana*. Se trataba de un ambicioso proyecto editorial que intentaba poner a disposición de los músicos profesionales y de los coros eclesiásticos obras de los más excelsos compositores españoles, arrumbadas en los archivos de las catedrales. Hilarión Eslava justificaría así este esfuerzo editorial en su *Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España*, pocos años después de iniciarse aquella publicación, 1860: “El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales, y el descuido y abandono de sus archivos musicales, hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria”. Eslava no nombra expresamente al canto llano pero hace de él el mayor elogio: “La primera forma y la más propia del templo es la música a voces solas. El efecto de una gran masa de solas voces es tan magnífico, sublime y religioso, que ninguna otra forma es a ella comparable”.

La realización de este importante proyecto editorial alentado por el Conservatorio de Madrid es uno de los frutos que produjo el Concordato firmado en 1851 entre el Estado Español y la Santa Sede. En él se regulaban, sobre una base contractual, sus mutuas relaciones, tras el clima tenso creado por las medidas desamortizadoras de los gobiernos españoles desde 1836. El Concordato, en su artículo 1, hacía de España un Estado confesional católico, del que se excluía expresamente otras confesiones y cultos.

Pasaron unos años y España parecía estar durante este tiempo bastante alejada de las acaloradas disputas en las que estaban enzarzados algunos de los más destacados musicólogos europeos, especialmente aquéllas que afectaban a la restitución de la auténtica forma del canto llano. Éste se había cantado en mil versiones, según los tiempos y lugares. Desde el nacimiento de la imprenta, cada diócesis, cada orden religiosa, y a veces cada monasterio e iglesia, se había procurado los libros musicales necesarios para atender al servicio litúrgico. (En este mismo número de la revista del Conservatorio podrán ver Ustedes la larga lista de libros relativos al canto llano en España que ha elaborado nuestro Departamento, después de una concienzuda búsqueda).

En este panorama los eclesiásticos buscaban ante todo la uniformidad en el canto, los musicólogos la autenticidad, y casi todos la autenticidad en la uniformidad. Este era un propósito poco menos que inalcanzable, pero se hicieron grandes esfuerzos por conseguirlo desde ángulos diametralmente opuestos.

FRUSTRADOS INTENTOS DE UNA VERSIÓN UNIFORME DEL CANTO LLANO

Ya en el siglo XVI había habido un serio intento de unificación musical del repertorio de canto llano. En 1577 el Papa Gregorio XIII había encomendado a Palestrina y a Annibale Zoilo (Roma 1537-Loreto 1592) una edición de canto. El proyecto no pudo llevarse a efecto, porque se opuso a ello el Maes-

tro de Capilla de Felipe II, Fernando de las Infantas, alegando que los músicos romanos habían corregido las melodías de manera arbitraria, sin atender a la verdadera tradición. Unos cuarenta años más tarde, en 1614, la imprenta Medicea de Roma publicó, no obstante, los libros de canto llano, por mandato expreso del Papa Paulo V, después de haberlo intentado Raimondi en 1594. La edición, llamada medicea por la imprenta donde se llevó a cabo, tuvo máxima actualidad en el siglo XIX. En plena efervescencia de la discusión entre los musicólogos del siglo XIX sobre la autenticidad de las diversas versiones en uso del canto llano, el Papa y su dicasterio correspondiente, esto es su órgano de gobierno en materia litúrgica, la pusieron como modelo de futuras ediciones. La autoridad romana no sólo tomó esta decisión, sino que en 1871 firmó con el impresor Federico Pustet de Ratisbona un contrato de edición exclusiva por treinta años. La resolución papal desoía la opinión de los monjes benedictinos de la Abadía de Solesmes, quienes de acuerdo con musicólogos francófonos Fétis, Lambillote, Coussemaker y otros, habían decidido restituir la versión del canto llano según los manuscritos medievales, por ser, según ellos, fiel reflejo del antifonario que había mandado componer San Gregorio Magno. Así, pues, los benedictinos franceses, sin dejar de reconocer la autoridad papal en la materia, no aceptaron una decisión partidaria que veían teñida de conveniencia política. En efecto, el mismo año de la firma del contrato entre Roma y el editor de Ratisbona se resolvía la guerra franco-prusiana en favor de Alemania.

Los músicos y eclesiásticos españoles estuvieron ausentes de estas disputas durante algún tiempo. Aunque tardíamente, la controversia llegó por fin a España, y en ella es donde encontramos tomando partido a Francisco Asenjo Barbieri.

BARBIERI Y EL CANTO GREGORIANO

Nada más llegar al pontificado, en 1878, el Papa León XIII impulsó la presencia de los católicos en la sociedad civil. Movidos por este impulso, los obispos de los principales países europeos convocaron Congresos católicos nacionales. El I Congreso Católico Nacional Español se celebró en Madrid, en la Iglesia de los Jerónimos, durante los meses de abril y mayo de 1889, siguiendo punto por punto un programa minuciosamente preparado. Cada uno de los puntos del programa debía ser desarrollado y puesto a discusión por la máxima autoridad en la materia, ya fuese clérigo o seglar. Para tratar el punto quinto de la sección séptima se llamó a Francisco Asenjo Barbieri. Su designación como conferenciante fue sugerida, sin duda, por la Real Academia de San Fernando. El referido punto del programa rezaba así: “Qué se entiende por música religiosa y exponer el estado de decadencia o prosperidad en que actualmente se halla en España”.

Barbieri pronunció un discurso muy erudito y bien elaborado. Podemos leer su texto completo en la Crónica del Congreso publicada el mismo año de su celebración. En él se advierte que su autor está perfectamente informado de las últimas investigaciones sobre la música religiosa y muy particularmente sobre el canto gregoriano. El discurso debió ser escuchado con suma atención, pero no suscitó demasiado entusiasmo. La mayor parte de los discursos, según la Crónica, fueron interrumpidos con calurosos aplausos y el público enfervorizado pidió algunas veces a los conferenciantes la repetición de determinado párrafo en el que se pedía mano dura para reprimir la inmoralidad y el pensamiento libertario. Ni un sólo aplauso de los conspicuos asistentes al acto jalonó la serena exposición de Barbieri. En este ambiente el músico académico confesó el profundo amor que sentía para con su "Santa Madre la Iglesia" y su devoción hacia su "Beatísimo Padre el Papa León XIII". Pero fue muy crítico con la práctica musical de las iglesias en España. Barbieri describe un panorama desolador: veintitrés catedrales sin maestro de capilla y ni una sola colegiata con la plaza de músico cubierta. La causa fundamental era que el Concordato firmado con la Santa Sede establecía que tales plazas debían ser ocupadas por eclesiásticos. Barbieri propone que sea modificada la cláusula concordataria correspondiente, para que jóvenes compositores, de los que salen del Conservatorio, puedan cumplir con dignidad la función de músico en las catedrales y colegiatas.

Pero lo que suscitó posterior polémica fueron sus opiniones sobre el canto gregoriano. Barbieri toma de uno de los creadores del movimiento cecilianista en Italia, Giuseppe Baini (1775-1844), algunas de las características del canto gregoriano antiguo, que, según él, en nada se parecían a las del canto llano en uso. "La ejecución del canto gregoriano —insiste— era de una indecible delicadeza. En varios autores antiguos se lee que se usaba comúnmente el piano, el forte, el subir y bajar la voz, los trinos, los grupettos, los mordentes; ya se aceleraba el canto, ya se hacía más pausado, se disminuía la voz poco a poco hasta el pianissimo, se aumentaba hasta el fortissimo, se usaba del portamento, etcétera." En este discurso y en las destacadas intervenciones que tuvo tras la ponencia del Padre agustino del Escorial Eustoquio de Uriarte, el ilustre académico y compositor venía a decir que el canto del antifonario de San Gregorio Magno y cuyas copias con neumas sin líneas se encontraban en diversos archivos de Europa era infinitamente más rico que el canto llano transmitido por tradición en la iglesia católica, pero que aquellos neumas eran indescifrables, y, por tanto, jamás podríamos llegar a conocer la música real de aquellos cantos. Barbieri se situaba así en la corriente de los defensores del canto llano que abanderaba el editor de Ratisbona Federico Pustet, frente a la tesis de los monjes de Solesmes que defendían la posibilidad de leer los neumas y recuperar así las viejas melodias del canto de san Gregorio.

La sección quinta del Congreso se clausuró con la aprobación de cinco

conclusiones referidas todas ellas al canto llano: “Debe sustituirse —proclama la primera— el canto llano que hoy está en uso por el canto gregoriano en relación con los adelantos modernos”. Siguen luego otras que declaran la necesidad de acompañar el gregoriano respetando su modalidad y termina encareciendo que se cumpla lo acordado por el Consejo de Instrucción Pública respecto a la enseñanza de canto llano en el Conservatorio de Madrid, entonces Escuela Nacional de Música.

El Congreso, por lo que se ve, no había seguido la opinión manifestada por Barbieri en su discurso, sino la del ilustre agustino del Escorial el Padre Eustoquio Uriarte, quien defendió en su discurso la tesis de los benedictinos de Solesmes. Así queda reflejado en la respetuosa réplica que el agustino escurialense le hace en *La Ilustración Musical*, dirigida por Felipe Pedrell en Barcelona, no sin antes avisarle por carta de tal publicación. Uriarte insiste en la posibilidad de conocer la verdadera sustancia musical del canto gregoriano según los antiguos códices, y pone como argumento de autoridad las palabras pronunciadas por Dom Antonin Schmitt, benedictino de Solesmes, en el Congreso de Arezzo celebrado en 1883.

No tengo noticia de que Barbieri entrara en polémica después de la publicación del Padre Uriarte. Pero la tesis del ilustre compositor fue sostenida en lo sucesivo por insignes musicólogos hasta nuestros días. A decir verdad aun entre los mismos monjes de Solesmes se había instalado el cisma. La discusión no era ya sobre la forma melódica de los cantos, sino sobre su ritmo: mientras el creador de la escuela solesmense, Dom José Pothier, defendía el ritmo prosódico, Dom André Mocquereau, su discípulo y sucesor cuando aquél fue promovido para ser Abad de Saint-Wandrille, se lanzó a proclamar un ritmo musical libre.

En la actualidad la tesis de Barbieri y de algunos grandes musicólogos del siglo XIX parece tener continuidad. La referencia al mundo oriental que hace Barbieri para comprender bien el canto de san Gregorio es aceptada por algunos intérpretes actuales, quienes ven en los viejos neumas indicaciones sobre un movimiento de la voz que no puede encorsetarse en nuestras escalas tradicionales.

* * *

Estas anécdotas no dejan de ser una nimiedad en la biografía de uno de los personajes más singulares de la historia de la música del siglo XIX en España. Pero son significativas de la personalidad abierta de este hombre, intérprete, compositor y musicólogo. Nuestro querido maestro Robert Stevenson, desde su atalaya de la Universidad de California, definió muy bien a Barbieri como representante nato de la musicología española, la única del mundo, según él, que puede vanagloriarse de tener musicólogos músicos y no meros eruditos de despacho y archivo.

En el asunto del gregoriano quizá tuvo también Barbieri el callado presentimiento de su recuperación, algún día, por el mundo civil gracias a unas versiones distintas de las que defendían los clérigos y musicólogos de su tiempo. Lo que ha pasado con esta música, que ha roto los esquemas del mercado discográfico en el mundo durante este año del Centenario de su muerte, es un hecho que a mí al menos, como persona directamente implicada, me ha llenado de desconcierto. Pero también he de decir que esta realidad social me coloca en la tesitura de mirar la música del pasado con la perspectiva de Eslava, de Barbieri y de los musicólogos músicos del siglo XIX, a saber, como sustancia y fermento de una creatividad nueva y poderosa.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*. Legado Barbieri. Edición a cargo de E. Casares, 2 vols., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988. Aquí se transcribe parte de la correspondencia entre Arrieta y Barbieri. Las cartas relativas a la intervención de Barbieri en el I Congreso Católico Nacional Español aparecen en su correspondencia con Felipe Pedrell publicada por M. C. Gómez Elegido en *Recerca Musicològica*, vol. IV, 1984, antes de que lo fuera en el vol. II de la edición arriba señalada.

ID.: "Discurso leído por Don Francisco Asenjo Barbieri en la sesión séptima del Congreso Católico Nacional el día 2 de mayo de 1889", en *Crónica del primer Congreso Católico Nacional Español*. Discursos pronunciados en las sesiones públicas de dicha Asamblea celebradas en la iglesia de San Jerónimo de Madrid. Abril y mayo de 1889, tomo I. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, Juan Bravo, núm. 5, 1889, págs. 569-587.

ASENSIO, Juan Carlos: "El P. Eustoquio de Uriarte y la restauración del canto gregoriano en España" en *La música en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium 1-4.IX. 1992 celebrado en El Escorial. San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, 1993, págs. 751-763: en esta comunicación no se alude a la información que ofrecí en el III Congreso Nacional de Musicología, Granada 1990, sobre "La restauración del canto gregoriano en la España del Siglo XIX", dado que sus Actas publicadas en el vol. XIV, 1991, *Revista de Musicología*, no llegaron al autor al tiempo de redactar su trabajo.

COMBE, Pierre: *Histoire de la Restauration de Chant Grégorien d'après des Documents inédites*. Abbaye de Solesmes, 1989. Este volumen recoge, con algunas pequeñas aportaciones nuevas, cinco largos trabajos publicados en el anuario *Études grégoriennes*, vols. VI (1963) págs. 185-234, VII (1967) págs. 63-145, VIII (1967) págs. 137-198 y IX (1968) págs. 47-100. La investigación muy documentada del Padre Combe se refiere sobre todo a la intervención de Solesmes en la reforma gregoriana y su relación con Roma especialmente en lo que se refiere a la edición vaticana de los libros de canto gregoriano.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "La restauración del canto gregoriano en la España del Siglo XIX" comunicación leída en el III Congreso Nacional de Musicología, Granada 1990, *Revista de Musicología*, XIV, 1991, págs. 481-488.

- RUBIO, Samuel: "Eslava musicólogo. Lira sacro-Hispana" en Monografía de Hilarion Eslava. Pamplona. Institución Príncipe de Viana, 1978, págs. 151-175
- URIARTE, Eustoquio de: "La música en el Congreso Católico. Carta al Sr. D. Felipe Pedrell" en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, Nr. 33, 21 de mayo de 1889, págs 74-78: esta crónica en forma de carta fue publicada también en *La ciudad de Dios*, (1989) págs. 241-247.
- ID.: "La restauración del canto gregoriano. El canto gregoriano y el Congreso de Arezzo", en el mismo número de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, págs. 78-79.

APÉNDICE

Breve muestra de la correspondencia entre Arrieta y Barbieri un par años antes de morir ambos maestros:

10 de mayo de 1892

Queridísimo Barbieri:

Mil gracias por tu cariñosa carta; responde generosamente a la fraternal amistad que nos hemos tenido.

Además de apreciar en alto grado tus bellas y simpáticas prendas de carácter, he sido siempre entusiasta admirador de tus cualidades extraordinarias de artista y de hombre ilustrado que tanto enaltecen las glorias patrias.

Hazme el favor de transmitir gratitud a tu bondadosa señora y sobrina. Dios te dé lo que yo te deseo.

Emilio Arrieta

P.D.: Te escribo con la mano todavía convaleciente.

13 de febrero de 1893. Escuela de Música y Declamación

Querido Barbieri:

Ya sé que anda muy ocupada nuestra sección de la Academia con el proyecto *regeneración* del Conservatorio, de Peña y Goñi. No necesito ponderarte la nobleza del autor, de acometer la empresa a espaldas de un compañero que es director del establecimiento y se halla enfermo. Tú, que tienes talento y eres caballero, lo comprenderás perfectamente.

¿Estamos entre zulús o en una sociedad ilustrada?

Te diría muchas cosas, pero me cuesta mucho trabajo escribir.

Adiós. Afectuosos recuerdos. Salud. Tuyo.

Emilio Arrieta.

14 de febrero de 1893

Excmo Sr. D. Emilio Arrieta

Querido Emilio:

Contestando a tu extraña carta de ayer, empezaré por decirte que ya debes saber que cuando Peña y Goñi presentó a la Academia su moción relativa a la reforma de la *Escuela Nacional de Música y Declamación*, sin embargo de que en ella *deja a salvo y aún defiende su personalidad*, yo rogué a la Academia que se suspendiera su curso, porque estando tú enfermo no me parecía oportuno tratar del asunto. No obstante, la Academia en pleno tomó en consideración el escrito de Peña y Goñi...

Así van las cosas, aunque yo intencionadamente he ido dando largas al asunto, al fin no hemos podido dejar de pasar más tiempo sin tratar de él en la Junta de la Sección del viernes pasado, junta para la cual se te dio aviso en la creencia que podrías asistir a ella, así como asistes al Conservatorio, al Consejo de Instrucción Pública y a los conciertos... Desengáñate, amigo Arrieta: en el asunto en cuestión tiene mucha culpa el Gobierno, pero a tí era al que tocaba proponer los remedios oportunos, en vez de seguir con tu habitual debilidad, dejando que ruede la bola y el establecimiento, llamado impropriamente nacional, llegue al deplorable estado en que se encuentra, siendo generalmente censurado y dando motivo a que unos por un lado y otros por otro te roan los zancajos y procuren reemplazarte...

Perdóname ahora el mal rato que te doy, y cree en la sinceridad y buen deseo de tu antiguo amigo y compañero.

F. A. Barbieri.

15 de febrero de 1893

Querido Paco:

He visto con pena, por lo que me dices en tu carta de ayer que la Academia no quiso aprobar tu culta y oportuna idea de suspender el curso de la moción de Peña y Goñi por causa de mi enfermedad.

¡Extraña resolución en Corporación tan Ilustrada!

El estado de mi salud no me permite en absoluto salir de la casa por las

noches y aun de día hay muchas veces en que tampoco puedo hacerlo. El viernes pasado estuve malo.

No sé por qué me atribuyes una *habitual debilidad y que dejo correr la bola*: siempre que se ha necesitado, he dicho la verdad entera con dignidad y energía en actos públicos y solemnes a los mismos ministros.

Dices que me roen los zancajos porque me juzgan causante de un estado deplorable en que, según opinión del vulgo, se halla la Escuela Nacional de Música y Declamación: ¡en buen país vivimos y a buena clase pertenecemos para librarnos de los dardos de la maledicencia!...

Yo sé mejor que nadie lo que se necesita hacer en la Escuela de Música para su buena marcha. Lo que falta para conseguirlo es que se atienda a mis peticiones...

Tendría que decir mucho sobre la cuestión pero hoy doy punto, creo que se me presentará la ocasión oportuna de referir mi historia como director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, que, dicho sea sin modestia y mal que les pese a algunos, tendrá sus páginas honrosas.

Afectuosos recuerdos, y que te cuides mucho y mejores tus opiniones respecto a tu antiguo amigo.

Emilio Arrieta.

15 de febrero de 1893

Amigo Emilio:

Natural que salgas en defensa del Conservatorio: pero en esto te sucede lo que al jugador de ajedrez, que no ve el jaque mate, y lo ve claro el que observa el juego.

No son pues las voces de la envidia ni de la maledicencia las que critican la marcha de aquel establecimiento, sino la de los que vemos que en él no se atiende como debiera a lo que más importa para la conservación y desarrollo del género lírico dramático español....

No es ahora la ocasión de discutir ampliamente sobre el particular; pero ten entendido que si bien los que somos de fuera de tu escuela sabemos apreciar lo bueno que en ella se hace, especialmente en las clases de instrumental, sabemos también los muchos y muy inveterados vicios que hay en ella, nacidos de lo imperfecto del reglamento, de los abusos que algunos profesores cometen y de la lenidad del director en corregirlos...

Después de lo indicado, sólo me basta decirte que puesto que no puedes salir de casa por las noches, procuraré que las Juntas de la Sección de Música se celebren de día, a fin de que, si gustas de ello, puedas asistir a la discusión de la moción de Peña y Goñi.

Sin más por hoy, se repite tuyo afmo amigo y compañero.

A.F. Barbieri.

18 de febrero de 1893

Querido Paco:

Quedo perfectamente convencido de que ignoras en absoluto lo que pasa en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Tú sabes muchas cosas que pasan en otras y lejanas partes, pero estás a oscuras de lo que sucede a la puerta de tu casa.

Para contestar a tu primera con calma, me tuve que violentar lo que Dios sabe, y ahora me hago cargo de lo del *estado deplorable de la Escuela*, a que haces en ella referencia, para protestar con todas mis fuerzas, y considerarlo torpemente calumnioso.

Sabes que me apresuro a delatar públicamente a quien delinque en lo más mínimo, y dices que yo autorizo o consiento las faltas.

¡Señor académico de la Española...!

No pienso asistir a las Juntas de la Sección para tratar de la *cosa*: quiero tener independencia. Nos veremos las caras.

Expresiones.

Tus cartas han alterado mi salud.

Emilio Arrieta.

18 de febrero de 1893

Amigo Emilio:

Cuando te escribí mis cartas anteriores, lo hice en la creencia de que tenías regular salud; pero en tu descompuesta carta de hoy veo que me he equivocado y que te hallas en un estado más *deplorable* que tu Conservatorio.

Perdóname, pues, que te haya molestado; pero ten bien entendido que a mí personalmente nada me va ni me viene en el asunto que se debate, y que, por lo mismo, no tendremos que vernos las caras (según dices), sino que allá te la verás con tu propia conciencia, o con quien hayas de entenderte, para dar cuenta de tus actos como director.

Por lo demás, me alegraré de que recobres tu salud y calma, según lo desea tu antiguo amigo y compañero.

F.A. Barbieri.

9 de marzo 1893

Querido Paco:

La tristísima noticia de la muerte de tu pobre madre me ha hecho derramar lágrimas. ¡Pobre Doña Petra!

Te acompaña en el sentimiento tu amigo.

Emilio Arrieta.

2 de mayo de 1893

“Secundo San Matteo nel suo Vangelo:/ quando il promisso tuo non aradritto,/ Da buon fratel, con carita, con zelo/ Ammoniscilo ben del suo delitto,/ non in publico già, ma a per tu’/ Acció si emendi, e non lo faccia piu”.

Enmiéndate, pues, ¡Oh Arrieta! de esa manía senil de hacernos creer que la ya famosa Escuela Nacional de Música y Declamación es el mirlo blanco del arte: y si crees que mis opiniones acerca de ella son disparatadas, déjame en paz con ellas y no te canses en enviarme observaciones impertinentes, ni programas como el último, que no es sino una especie de función de fuegos artificiales, a beneficio de tu permanencia en la Academia. De ésta ruego a Santa Cecilia que goces por luengos y felices años, en compañía de los profesores sobrantes, con primeros premios hasta para las madres de los discípulos inútiles y, sobre todo, en un estado de salud y juicio menos valedunario que en el que hoy te encuentras.

(Fdo.): El Maestro Seguidillas

3 de mayo de 1893

Aunque te cubran de medallas académicas, siempre serás el hombre calificado por ti mismo de un modo admirable: “El Maestro Seguidillas”. Eres, en efecto, de naturaleza rudamente plebeya.

La plegaria y cuanto dices referente a mi estado físico es digno de la nobleza y delicados sentimientos que te distinguen como a eminente maestro seguidillas.

Más que desprecio, por proceder tan bajo, mereces lástima.

¡Tanta medalla y tan escaso juicio!

¡Oh sabio malogrado!

Tu admirador

Emilio Arrieta.

3 de mayo de 1893

Aunque no conoces la naturaleza de la seguidilla, y yo conozco muy bien la tuya, no quiero contestar a tu carta de hoy como lo merecieras. Sólo por contestar, te haré recordar que en toda nuestra polémica tú has sido siempre el primero en acometer.

Ahora desahoga tu atrabilis como te diere la gana, en el bien entendido que no he de hacer de ello el mínimo caso.

El Maestro Seguidilla.

INTERVENCIÓN DEL EXCMO. SR. MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA D. GUSTAVO SUÁREZ PERTIERRA

Excmo. Sr. Director, Autoridades, Profesores, amigas y amigos todos:

Es para mi una grata obligación estar presente en la inauguración de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de dos compositores tan ilustres como los maestros Arrieta y Barbieri y, además de una satisfactoria obligación, es un honor compartir este acto con todos Ustedes, siendo la música eje y motivo fundamental de este encuentro.

Desearía aprovechar este acto para compartir unas breves reflexiones sobre los pasos ya dados en la reforma de las enseñanzas musicales. Para que siendo conscientes de la meta que deseamos alcanzar, la experiencia acumulada, nos permita recorrer el camino que nos queda con mayor garantía y seguridad. Volver momentáneamente la vista atrás nos permitirá, a su vez, ver el camino recorrido, con sus luces y sus sombras, para manifestar nuestra satisfacción por lo conseguido y también reconocer lo equivocado cuando así se considere.

Y es bajo esa óptica como es preciso afrontar el futuro, conscientes de la importancia que para las enseñanzas musicales tiene el momento actual, en que las mismas están siendo sometidas a una honda transformación que acabará por situarlas a la altura de las que son impartidas en los países de nuestro entorno. Como Vs. saben, la reforma de las enseñanzas de música en el marco de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo se halla en estos momentos en plena fase de desarrollo normativo.

En un rápido resumen de dicho proceso podemos ver que los pasos dados comprenden un conjunto de disposiciones legales ya publicadas, referidas, entre otros, a aspectos tan importantes como, en primer lugar, las equivalencias entre los títulos anteriores a la Ley y los establecidos en la misma, que subsana el agravio padecido hasta la fecha por los titulados superiores en música, haciendo extensiva la consideración de rango de Licenciatura Universitaria, a todos los efectos, a los estudios superiores de música anteriores a la nueva ordenación. En segundo lugar, la definición de los cen-

tros de enseñanza musical en cuanto a sus grados, especialidades, número de alumnos por profesor y espacios. En tercer lugar, el calendario de aplicación de las nuevas enseñanzas y extinción de las antiguas. En cuarto lugar, el establecimiento del currículo de los grados elemental y medio; y en quinto lugar la creación de un marco propio para el desarrollo de la enseñanza no profesional de la música, con la regulación de las Escuelas de Música, como un modelo de centro nuevo en nuestro sistema, pero de arraigada tradición en el resto de Europa, todo ello sin precedente en nuestro sistema educativo.

Dentro de este capítulo de disposiciones legales, quedan por desarrollar las normas relativas al acceso al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, al régimen de contratación de profesores especialistas, a la regulación de la figura de profesor emérito, al reglamento orgánico de los conservatorios superiores de música, y al desarrollo de los convenios con Universidades para llevar a cabo los estudios de tercer ciclo.

Intencionadamente he omitido, con el fin de resaltarlos ahora, dos pasos normativos de especial importancia para esta Institución. Uno de ellos ha sido ya llevado a cabo: el referido a la separación de los grados que tenía atribuidos el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; el otro, relativo al currículo del grado superior de las enseñanzas de música, se encuentra en estos momentos en tramitación en lo referente a su primera etapa de establecimiento de los aspectos básicos del currículo de dicho grado, comunes a todo el Estado. Tras su aprobación, el Ministerio de Educación y Ciencia procederá a elaborar el plan de estudios definitivo para su ámbito de gestión.

Con la primera de dichas disposiciones, se dio el primer paso encaminado a que este centro pudiera ir encontrando unas señas de identidad propias como centro superior, de las que había carecido desde su creación al haberse visto obligado a que la docencia correspondiente al tramo superior de las enseñanzas de música de los diferentes planes de estudios que se han ido sucediendo se desarrollara junto a la de los grados elemental y medio. Las consecuencias de esas condiciones estructurales para el desarrollo de las enseñanzas, que no sólo afectaron a este Real Conservatorio, sino a los restantes Conservatorios Superiores del Estado, se dejaron sentir en todos los órdenes sociales y académicos, y muy especialmente en lo referente a los planes de estudios, cuyo grado superior nunca pudo desarrollarse plenamente.

Por el contrario, el nuevo grado superior, aunque todavía no cerrado en lo referente a su reglamentación curricular, está definido, en el marco de la nueva ordenación, con la consideración de unos estudios superiores, lo que le confiere un desarrollo propio y le garantiza el lugar que le corresponde. De un sólo ciclo de duración, sus límites se sitúan entre una prueba específica de acceso y un título superior en la especialidad correspondiente, equivalente a todos los efectos al de Licenciado Universitario, con la posibili-

dad ulterior de cursar estudios de tercer ciclo que conduzcan al título de Doctor.

En ese doble marco, legal y estructural, que representa una tierra de promisión larga e intensamente deseada por todos y en el que, por añadidura, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cuenta con una infraestructura de primer orden, en ese doble marco, repito, es donde cabe hacerse en estos momentos, cercanos ya al final del siglo y, con ello, al del milenio, la reflexión y el obligado balance sobre nuestra situación actual, y su relación con lo que se espera de nosotros. El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tiene sobre sus hombros una responsabilidad que va más allá del simple cumplimiento de la normativa: su prestigio pasado así se lo exige. De sus Catedráticos y Profesores, nuestra sociedad espera no ya una enseñanza cuya calidad no desmerezca a la del resto del mundo, sino más bien un entusiasmo por la trascendencia de sumisión docente, que en unos años de difícil transición debe contribuir a cambiar por completo el panorama español actual, obligado a recabar del exterior lo que las condiciones de desarrollo de la docencia han impedido que se produjera entre nosotros: profesionales cualificados, en número suficiente para nutrir las exigencias de la vida musical del país.

Ese objetivo último debe ir acompañado de otras consecuciones relacionadas tanto con los aspectos más actuales de la creación musical, como con lo referente a todas aquellas actividades concertísticas, investigadoras, publicaciones, intercambios con centros superiores del extranjero, organización y convocatoria de cursos y actividades de ámbito nacional e internacional, etc., que integren al Real Conservatorio Superior de Música en la vida social y cultural madrileña, y que, a su vez, permitan que esta Institución sirva de modelo para los restantes conservatorios superiores del país, y de referencia permanente para los conservatorios profesionales, cuyo sentido último es el de sentar las bases técnicas y artísticas que permitan el acceso a los estudios superiores.

A Vs. corresponde, como especialistas responsables, valorar el estado de la cuestión, ponderar los logros, evaluar los fallos, y medir la distancia que nos separa de la meta que queremos y debemos alcanzar, aplicando las medidas correctoras que el proceso exija en su desarrollo. Por mi parte, reciban el sincero compromiso del Ministerio de Educación y Ciencia para contribuir a la consecución de dichos objetivos, de manera que el espíritu de la reforma impregne ya la vida académica y enriquezca la calidad de la enseñanza, con el fin de que el nuevo grado superior se implante en las mejores condiciones. Porque en último extremo, y en la seguridad de que todos Vs. sabrán interpretar en su justa medida el alcance de mis palabras, poco podemos esperar de una ley, por recta y equilibrada que sea, sin el esfuerzo común y solidario de todos los interesados en el cumplimiento de sus objetivos.

Muchas gracias.

EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA
DEL CENTENARIO DE LA MUERTE
DE LOS MAESTROS
EMILIO ARRIETA Y CORERA (1823-1894)
Y FRANCISCO ASENJO BARBIERI (1823-1894)

EMILIO Arrieta y Corera (Puente la Reina, Navarra, 21-10-1823 - Madrid, 11-2-1894), comienza sus estudios musicales en Madrid con el maestro Castillo, continuándolos en Italia con los maestros Perelli y Mandacini. Ingresa posteriormente en el Conservatorio de Milán, donde estudia composición con Vaccai, estrenando allí, *Ildegonda*, su primera ópera, en 1845. Regresa a España en 1846 y es nombrado maestro de canto de la reina Isabel II. Su ópera *Ildegonda* se representa en el teatro del Palacio Real en 1849 y posteriormente y en el mismo escenario *La conquista de Granada*, su segunda ópera. En 1857 ingresa como profesor de Composición en el Real Conservatorio de Madrid, contándose entre sus alumnos compositores tan notables como Chapí, Bretón, Marqués, Espino, Serrano y muchos otros. En 1868 pasa a ocupar la dirección de esta Institución, puesto que ocupó hasta su muerte. Bajo su Dirección, el Conservatorio alcanzó gran relieve social, consiguiendo importantes mejoras en las dotaciones de las enseñanzas que entonces se impartían. Realizó durante esta época varios viajes al extranjero, para conocer la situación de la enseñanza musical en otros países europeos. Sus méritos lograron el reconocimiento oficial, estando en posesión de diferentes distinciones como la Gran Cruz de Isabel la Católica y figurando como académico de Bellas Artes de San Fernando.

Entre sus obras encontramos óperas italianas como las ya citadas *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, gran cantidad de zarzuelas, como *El Dominó azul*, *La dama del Rey*, *El planeta Venus*, *La Cacería Real* o *Un sarao y una soirée*, siendo seguramente la más popular *Marina*, que él mismo transformó en ópera posteriormente, así como el drama lírico *San Franco de Sena*, además de numerosos himnos, cantatas para conmemorar diferentes efemérides, lecciones de solfeo, siendo autor también de diversos escritos sobre música.

Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 3/8/1823 - Madrid, 17/2/1894) inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid en 1837, siendo sus profesores Pedro Albéniz, Brocá, Saldoni y Carnicer. Durante su juventud subsistió gracias a diferentes ocupaciones que van desde pianista de café, clarinete en bandas militares y orquestas teatrales, a maestro de coros o apunador de una compañía de ópera, lo que le llevó a recorrer España en varias ocasiones. Hacia 1846 se instala ya en Madrid y se dedica principalmente a la composición. De 1847 es su primera ópera, en estilo italiano, *Il buon-tempone*, que no se llegó a representar. Ese mismo año es nombrado secretario de la Sociedad que regenta el Teatro de la Zarzuela. En 1850 estrena con éxito *Gloria y peluca*, enfocando ya su producción a la zarzuela. Entre ellas *Jugar con fuego*, sobre textos de Ventura de la Vega, que se estrenó en 1851, es considerada como la consagración de la zarzuela grande, de carácter netamente español y una de sus mejores obras junto con *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*, entre su gran producción, dedicada principalmente a la música escénica. En 1866 funda la Sociedad de Conciertos. Fue académico de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando. Fue autor de varios trabajos literarios como el titulado *El teatro Real y el teatro de la Zarzuela*, numerosos artículos en periódicos y revistas y fundador de *La España Musical*, recibió el reconocimiento a sus trabajos con numerosas distinciones españolas y extranjeras.

Paralelamente a su dedicación como compositor, realiza una gran labor de investigación musicológica, cuya cota máxima es la edición y transcripción del *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*. Llega a reunir una biblioteca musical de incalculable valor y la innumerable cantidad de documentos sobre la música y los músicos españoles que forman el Legado Barbieri, que a su muerte pasa a la Biblioteca Nacional.

DOCUMENTOS EXPUESTOS

De entre los muchos documentos conservados en esta Biblioteca, de estos dos autores, que guardan un curioso paralelismo cronológico, hemos seleccionado para esta exposición los que citamos a continuación:

REFERENTES A D. EMILIO ARRIETA Y CORERA:

- *Homenaje a SS.MM. D. Alfonso XII y D Mercedes con motivo de los regios esponsales*. Cantata. Canto y piano. Impreso. (Signatura 1/2305).
- *Homenaje a SS.MM. los reyes de España D. Alfonso XII y D Mercedes, con motivo de los regios esponsales*. Cantata. Canto y piano. Ms. autógrafo. (Signatura 1/8194).

- *San Franco de Sena* Drama lírico. Reducción para canto y piano. Libreto y música. Impreso. (Signatura S/301).
- *Un sarao y una soirée*. Zarzuela. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura 1/7040 (66)).
- *Solfeos autografiados*, con acompañamiento de piano, 1º. año. Impreso. (Signatura 1/12327).
- *Discurso inauguración Curso 1873-1874*, en la Escuela Nacional de Música. Folleto. Impreso. (Signatura 1/15987).
- *La España del Siglo XIX* Conferencia. Folleto. Impreso. (Signatura 1/9380).
- *Brindis*, para canto y piano. Ms. autógrafo y firmado. (Signatura 4/4278).
- *Ildegonda* Op. 1. Impreso. (Signatura S/965).
- *Ayes del pueblo*. Melodía para tiple o tenor con coro de mujeres y acompañamiento de piano. MS. (Signatura 1/6137).
- *Ayes del pueblo*. Melodía para tiple o tenor con coro de mujeres y acompañamiento de piano. Impreso. (Signatura 1/7040 (71)).
- *La Cacería Real*. Zarzuela. Ms. incompleto, copia. (Signatura 1/16729).
- *La gloria del Arte*. Cantata. Partitura. Ms. autógrafo y firmado. (Signatura 1/2342).
- *Capricho para orquesta* con música del S. XVII, sacada de las obras de G. Sanz. Partitura. Ms. autógrafo y firmado. (Signatura 1/8279).
- *Himno a la Patria* Material de coro, copia manuscrita. (Signatura 1/6135).
- *Himno a Lope de Vega* Canto y piano. Copia manuscrita. (Signatura 1/6136).

REFERENTES A D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI:

- *Los Fusileros*. Zarzuela. Fragmento. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura 1/2552).
- *El Diablo Cojuelo*. Fragmento. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura 1/2611).
- *Los diamantes de la corona* Zarzuela. Fragmentos. Reducción para canto y piano Ms. copia. (Signatura 3/1793).
- *El marqués de Caravaca*. Parte de apuntar. Ms., copia. (Signatura 1/7040 (184)).
- *Chorizos y Polacos*. Zarzuela. Fragmento. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura 1/2553).
- *La Bordadora*, polka original para piano. Impreso. (Signatura RODA-897).
- *Artistas para La Habana*, Op. 65. Fragmento. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura 1/2590).
- *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 10 de mayo de 1874*. Folleto encuadrado con otros. Impreso. (Signatura S (P)-1810).
- *El tributo de las cien doncellas*. Zarzuela. Reducción para canto y piano. Ms. Autógrafo. (Signatura S/1927).
- *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por F. A. Barbieri. Impreso. Madrid: R.A. de Bellas Artes de San Fernando. (Signatura 5/654)
- *Juan de Urbina*, Op. 58. Zarzuela. Partitura. Ms. autógrafo. (Signatura 1/3924).
- *El barberillo de Lavapiés*, Op. 56. Zarzuela. Partitura. Ms. autógrafo. (Signatura 3/1101).

- *Pan y toros*. Zarzuela. Partitura. Ms. autógrafo. (Signatura S/861).
- *Jugar con fuego*. Zarzuela. Reducción para canto-y piano. Impreso. (Signatura 1/5048).
- *Contestación al maestro D. Rafael Hernando* por su escrito *Proyecto de memoria para la creación de una Academia de Música*, por F. A. Barbieri. Impreso. (Signatura 4/5016).
- *Las castañuelas*, estudio jocoso dedicado a todos los Boleros y Danzantes, por “Uno de tantos” (Barbieri), Impreso. (Signatura RODA-Leg. 142-1382).

OBRAS DE LA ÉPOCA DE ARRIETA Y BARBIERI

Vitrina n.º 1

- Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*. Da comienzo el 5 de septiembre de 1838. Manuscrito (S/S).
- Reglamento interior, aprobado por S. M. el Rey, para el gobierno del Real Conservatorio de María Cristina, año 1831*. Impreso. (Signatura 3/536).
- Actas de las Oposiciones a Cátedra, 1849 a 1851*. Manuscrito (S/S).
- BRETÓN, Tomás. *Memoria de los años 1883 a 1884, último de su pensión*. Manuscrito firmado y fechado en 1884.
- Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina. Año 1 (desde 20 de febrero de 1830)*. Manuscrito (S/S).

Vitrina n.º 2

- CORDELAS, Alonso. *Almas y Flores*, romanza para canto y piano. Manuscrito. Encuadernación delicada. (Signatura 1/678).
- SOLLER, A. *L'Etoile d'Espagne*, vals para piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/1990).
- LÖTI, J. *Miva, canción de un marinero del sur de Francia*, para voz solista, coro y orquesta. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/2992).
- GIANETTI, G. *Lezione d'amore*, comedia musical de G. Pagliara. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14227).
- SANTAMARINA, Clemente. *Rondó brillante*, para piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14232).

Vitrina n.º 3

- HARING, Ch. Cuatro obras dedicadas a S. M. la reina María Cristina (*Aveux du Soir, Kermesse, Joie du Coeur y Los Toros*), para piano. Impreso. Dedicatoria autógrafo. Encuadernación delicada. (Signatura 1/659).
- ROKITANSKY, Vittorio de. *Al Ballo!*, vals para una voz con acompañamiento de piano. Op. 20. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/1989).

- PEREA, Antonio. *A los toros*. Álbum de acuarelas. Contiene además, la *Marcha de la Manolería*, de la zarzuela *Pan y Toros* del maestro Barbieri. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14237).
- SCHULTZ, J. E. *Erzherzogin-Elisabeth-Marsch*, marcha para piano, dedicada a la archiduquesa Isabel. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura E.D.).
- JONÁS, Alberto. *Senda de flores*, polka-mazurka para piano, Op. 2. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura Infanta-426).

Vitrina n.º 4

- SCHMID, Franz. *Christine gavotte*, para piano. Manuscrito autógrafo. Encuadernación delicada. (Signatura D-2/5/2).
- GONZÁLEZ, Ramón B. *Linda*, para voz y orquesta. Manuscrito autógrafo, firmado y fechado. Encuadernación delicada. (Signatura 3/410).
- Canciones de los Abruzzos, Lombardía, Nápoles y Sicilia*, para canto y piano o piano solo. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/2283).
- STRAUSS, Eduard. *Freudensalven*, vals para orquesta. Manuscrito. Encuadernación delicada. (Signatura D-2/5/5).
- ALGÉRREGA, Félix M. *Ave María*, para canto y piano. Manuscrito autógrafo, fechado y firmado. Encuadernación delicada. (Signatura D-2/5/4).

Vitrina n.º 5

- ACHLEITER, Rudolf. *María Cristina*, gavota dedicada a la reina regente María Cristina. Contiene además las marchas *Archiduque Ferdinand-Carl* y *Archiduque Otto*. Para piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/1994).
- PONCHIELLI, Amilcare. *La Gioconda*. Ópera. Reducción para canto y piano. Acto primero. Impreso. Dedicatoria autógrafa de Hélène Theodorini a la reina Cristina. Encuadernación delicada. (Signatura S/2880-1).
- HUSLA, Víctor. *Tres Rapsodias sobre motivos populares portugueses*, para piano, dedicadas a S. M. el rey D. Carlos. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/2015).
- PONCHIELLI, Amilcare. *La Gioconda*. Ópera. Reducción para canto y piano. Acto segundo. Impreso. Dedicatoria autógrafa de Hélène Theodorini a la reina Cristina. Encuadernación delicada. (Signatura S/2880-2).
- CHUECA, Federico. *Alfonso XIII*, pasodoble para piano, dedicado a S. M. el Rey. Manuscrito. Este pasodoble fue utilizado posteriormente en la zarzuela *Agua, Azucarillos y Aguardiente*. Encuadernación delicada. (Signatura 1/657).

Vitrina n.º 6

- NIEDERBERGER, M. B. *Habanera pour violoncelle avec accompagnement de piano*, Op. 20. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura D-2/5/13).
- Violetas para la Reina*. Colección de piezas de música con títulos de Violetas formada exclusivamente para S. M. la reina regente de España Dña. María Cristina

de Habsburgo-Lorena. Impreso. Dedicatoria autógrafa del compilador. Encuadernación delicada. (Signatura S/1867).

Colección facticia de música para piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14241).

LAMOTHE, Georges. *Marche Royale*, pour le piano. Manuscrito. Encuadernación delicada. (Signatura D2/5/15).

Colección facticia de varias obras de autores italianos. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura S/2012).

Vitrina n.º 7

LEHAR, Franz. *Marcha Reina Cristina*, para piano. Manuscrito. Dedicada a la Reina de España. Encuadernación delicada. (Signatura D-2/5/3).

STAGNO, R. A. *Il Sogno*. Melodía para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a la infanta Isabel de Borbón. Encuadernación delicada. (Signatura Infanta-428).

El testamento de una madre. Para canto y piano. Manuscrito. Encuadernación delicada. (Signatura 4/164).

BOITO, Arrigo. *Mefistofele*. Ópera. Reducción para canto y piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14226).

OLLETA, Domingo. *Miserere a cinco voces y orquesta*. Manuscrito. Dedicatoria de los sobrinos del autor a la Infanta Isabel Francisca de Borbón. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14224).

OLLETA, Domingo. *Misa Valeriana*, para coro, orquesta y órgano. Manuscrito. Dedicatoria de los sobrinos del autor a la Infanta Isabel Francisca de Borbón. Encuadernación delicada. (Signatura 1/14223).

Colección facticia de obras para piano de varios autores (Espadero, Gottschalk, Villate e I. Cervantes). Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura Infanta-481).

Vitrina n.º 8

MORALES, Melesio. *Marcha triunfal*, para cuatro pianos a dieciséis manos, coro y grande orquesta. Impreso. Dedicatoria autógrafa. Encuadernación delicada. (Signatura 3/661).

DEN DRIES, Jan van. *Ave Maris Stella*. Himno para tenor y bajo solistas, coro, cuatro violoncellos, contrabajo y órgano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura 1/662).

GUNKEL, Adolf. *Serenata Española*, arreglada de melodías nacionales andaluzas. Para violín, violoncello y piano. Manuscrito. Encuadernación delicada. (Signatura 1/660).

HANSE, A. *Cantata*, para canto y piano. Impreso. Encuadernación delicada. (Signatura E.D.).

Armario n.º 1

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método de Guitarra*. Impreso. (Signatura S/1452).

- ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete*. Impreso. (Signatura 1/248).
- MOLINO, Francisco. *Método Completo para aprender a tocar la Guitarra*. Impreso. (Signatura Roda-861).
- PIERMARINI, Francesco. *Six grandes vocalises pour voix de soprano*. Impreso. (Signatura 1/16340).
- SORIANO FUERTES, Indalecio. *Tratado de Armonía*. Impreso. (Signatura Roda-760).
- VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de. *La Geneufonía o generación de la bien-sonancia música*. Impreso. (Signatura 1/386).
- ESLAVA, Hilarión. *Escuela de Armonía y Composición*. Impreso. (Signatura D-1317).
- SALDONI, Baltasar. *Método de Solfeo y de Canto*. Impreso. (Signatura 1/336).
- LÓPEZ ALMAGRO, Antonio. *Método Completo Teórico-Práctico de harmonium*. Impreso. (Signatura 1/6830).
- ARANGUREN, José. *Método completo de piano*. Impreso. (Signatura 1/6857).

Armario n.º 2

- INZENGA, Ángel. *Stabat Mater*. Impreso. (Signatura 1/388).
- HERNANDO, Rafael. *Album Histórico Musical dedicado a Alfonso XII*. Impreso. (Signatura 1/385).
- CARNICER, Ramón. *Himno a cinco voces y a gran orquesta para ejecutarse en presencia de SS.MM. por los alumnos del Real Conservatorio el día de la repartición de premios del año 1831*. Manuscrito. (Signatura 1/3470).
- BRETÓN, Tomás. *Plus Ultra*, con letra de S.A.R. la infanta Doña Paz de Borbón. Manuscrito autógrafo firmado, Madrid, 1902. (Signatura 1/6650).
- CARNICER, Ramón. *Per quelle lagrimette*. Dueto. Manuscrito. (Signatura 3/1782).
- BRETÓN, Tomás. *Cantata a la mayoría de S. M. D. Alfonso XIII*, para tiple, tenor, coro y orquesta. Manuscrito autógrafo, firmado y fechado en Madrid, 1902. (Signatura S/1764).
- BRETÓN, Tomás. *Sinfonía*. Manuscrito autógrafo, firmado y fechado en Viena, 1883. (S/259).
- CHAPÍ, Ruperto. *Los gnomos de la Alhambra*. Manuscrito. (Signatura Infante-2439).
- CHAPÍ, Ruperto. *Los Ángeles*. Oratorio. Manuscrito firmado y fechado en Madrid, 1879. (Signatura S/46).
- CHAPÍ, Ruperto. *El fonógrafo ambulante*. Zarzuela. Coro de segadores. Reducción para canto y piano. Impreso. (Signatura Roda V-402).
- BRETÓN, Tomás. *La verbena de la Paloma*. Sainete lírico en un acto. Impreso. Reducción para canto y piano. (Signatura Casal-Chapí-645).
- BRETÓN, Tomás. *Himno a Santa Cecilia*. Coral a cuatro voces. Impreso. (Signatura 4/3901).
- CHUECA, Federico, y VALVERDE, Joaquín. *Cádiz*, episodio nacional cómico-lírico-dramático para orquesta. Impreso. (Signatura 1/16656).

Armario n.º 3

- RODRÍGUEZ Y MINAYA, Manuel. *Memoria que presenta en la oposición a la clase de*

- Fagot del Real Conservatorio de Madrid*. Manuscrito autógrafo firmado. (1/15182).
- Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*. Impreso. (12/2297).
- MIRECKI, Víctor de. *Memoria sobre la enseñanza del violoncello, presentada al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Manuscrito autógrafo, fechado 1974 y firmado. (1/15180).
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Cristina Nilsson*. Discurso biográfico. Impreso. (1/9385).
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *De buen humor*. Impreso. Dedicatoria autógrafa a D. Valentín Arín. (S/3782).
- PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la trilogía (tres cuadros y un prólogo *Los Pirineos*, poema de D. Víctor Balaguer. Impreso. Dedicatoria autógrafa a D. Valentín Arín. (S/3158).
- MORETTI, Federico. *Gramática Razonada Musical, compuesta en forma de diálogos para los principiantes*. Impreso. Dedicatoria manuscrita de José Flores Laguna a la Biblioteca del Conservatorio de Música y Declamación, con fecha 1879 (S/3143).
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix. *Principios de literatura acomodados a la declamación...* Impreso (1/16011).
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix. *Los enredos de un curioso*, melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina... (música de Camicer, Piermarini, Saldoni y Albéniz). Impreso. (3/1387).
- SORIANO FUERTES, Mariano. *España Artística e Industrial en la Exposición Universal de 1867*. Impreso. Dedicatoria autógrafa. (1/1052).
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Impreso. Dedicatoria autógrafa a D. Francisco Fernández de Casamayor. (Taltavull 428).
- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el 10 de marzo de 1895*. Impreso. Dedicatoria autógrafa a D. Valentín Arín. (S-P/1811).
- CHAPÍ, Ruperto. *Carceleras* para canto y piano o piano solo, cantadas en la zarzuela *El País del Abanico*, letra de F. Serrano de la Pedrosa, n.º 1 y 5. Impreso. (1/16655).
- BRETÓN, Tomás. *El Guardia de Corps*, tradición madrileña lírico fantástica, letra de los Sres. Vela y Servet. Reducción para canto y piano. N.º 2. Impreso. (4/1774).
- BRETÓN, Tomás. *Marcha fúnebre para piano, a la memoria del Rey D. Alfonso XII*. Dedicatoria autógrafa a la Condesa de Morphy. (4/860).
- CHAPÍ, Ruperto. *El Tambor de Granaderos*, zarzuela en un acto, letra de E. Sánchez Pastor. Reducción para canto y piano. Impreso. (Casal Chapí 982).

Armario n.º 4

- MARQUÉS, Pedro Miguel. *Quinta Sinfonía en Do menor*. Manuscrito. (ASC-443).
- HERNANDO, Rafael. *Fantasia sinfónica dedicada al Rey D. Alfonso XII*. Impreso. Firma autógrafa. (Casal Chapí 248).

- MONASTERIO, Jesús de. *Sierra Morena*, serenata andaluza para violín dedicada a S.A.R. la Infanta. Impreso. Firma y fecha autógrafa, en Madrid 1897. (Infante 55).
- PUCCINI, Giacomo. *Madama Butterfly*, ópera. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a la Reina María Cristina, fechada en Milán, 1907. (3/526).
- GOUNOD, Charles. *Romeo et Juliette*, ópera. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a S.M. la Reina de España, fechada en 1884. (S/2249).
- VERDI, Giuseppe. *Requiem*. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a la duquesa de Edimburgo, fechada en Londres, 1873. (1/14225).
- BRETÓN, Tomás. *Eructavit cor meum*, Salmo XLIV, para coro. Impreso. Dedicatoria autógrafa a la condesa de Morphy. (4/3900).
- BRETÓN, Tomás. *Gli amanti di Teruel*. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a los condes de Morphy, fechada en 1890. (4/3349).
- SERRANO, Emilio. *La Maja de rumbo*. Comedia musical en tres actos. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicatoria autógrafa a los príncipes de Baviera, fechada en Madrid, 1904. (Infante 1878).
- MORPHY, G. *La novia del cautivo*, romance viejo español, para canto y piano. Manuscrito. Dedicado a Rosario Zapater y firmado en París. 1869. (4/3482).
- CHAPÍ, Ruperto. *Las Bravías*, sainete lírico en un acto. N.^{os} 1 a 6. Reducción para canto y piano. Impreso. (1/13494).
- CHAPÍ, Ruperto. *La Bruja*. Ópera cómica en tres actos. Reducción para canto y piano. Impreso. Dedicado a Valentín Arín, fechado en 1898. (S/689).
- CHAPÍ, Ruperto. *El Señor Corregidor*, zarzuela en un acto. Reducción para canto y piano. Impreso. (1/13498).

Armario n.º 5

- MOLINER DE ALBA, José. *Himno a la Natación e Higiene*. Himno de la Escuela Modelo de Natación dedicado a S.A.R. la Infanta D.^a Isabel de Borbón. Manuscrito. (3/649).
- Muestras de algunos libros e instrumentos de música existentes en la biblioteca del Excmo. Señor Don Francisco Asenjo Barbieri*. Fotografías. (S/S).
- FONT Y FERRER, Juan Bautista. *Marcha fúnebre a la memoria de S.M. el Rey Don Alfonso XII Q.E.G.E.* Manuscrito. (1/656).
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *La Tauromaquia*. Grabados. Madrid. Círculo de Bellas Artes. (S/S).
- VELA, Melchor. *Plegaria para canto con acompañamiento de cuarteto de cuerda*. Palabras de Leopoldo de Alba Salcedo. Arreglo para piano solo por el autor. Manuscrito autógrafo y fechado y firmado en Shanghai (China), 1884. (1/14233).
- Colección facticia de curiosidades musicales*. Impresos y manuscritos del S. XIX. (Roda 355).
- CASTAÑEDA, Isidoro de. *Principios de Música y de Fortepiano*. Manuscrito autógrafo. (Roda V. 2412).
- Homenaje a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*. 25 Aniversario Real Musical. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Director, Enrique García Asensio. Madrid, 1994. RTVE Música 65041, OS y C-006. Dedicatoria autógrafa de E. García Asensio a la Biblioteca.

SCHMID, Franz. *Königin Christine Gavotte*, para piano, Op. 60. Impreso. (S/2014).
Colección de Himnos y Piezas regionales de las provincias y de las antiguas posesiones españolas. Impreso, con acuarelas de banderas y escudos. (1/13541).

2. ARTÍCULOS

LA MUSICOLOGÍA EN LOS CONSERVATORIOS

Departamento de MUSICOLOGÍA

UNA de las más duras batallas libradas últimamente en el campo de la pedagogía musical en su nivel superior ha tenido como punto de referencia la enseñanza de la Musicología. En algunos ambientes universitarios españoles se ha defendido, y se defiende aún, la anexión de esta disciplina y su lógica desaparición de la Musicología en los Conservatorios, desgajando así a unos músicos (puesto que el musicólogo debe ser, antes que nada, músico) de los restantes compañeros de otras especialidades. En los Conservatorios se ha defendido la idea contraria, basándose tanto en razones de tipo histórico como funcionales y prácticas. Estas notas resumen la posición del Departamento de Musicología y de todo el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La transmisión del oficio musical en Europa, desde la Edad Media hasta comienzos del XIX, se realizó en las capillas musicales de Catedrales, Monasterios, Colegiatas, e incluso en la de la Corte... Algunos de estos Colegios de Niños Cantorcitos han sobrevivido con éxito hasta nuestros días, como el del Monasterio de Montserrat.

Mientras esto sucedía de manera generalizada, en algunas Universidades europeas (la de Salamanca en España), hubo cátedras de música especulativa ligadas al sistema del Trivium y el Quadrivium medieval, junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía.

Ninguno de estos hechos tiene nada que ver con la Musicología, ciencia de la música que surgirá en el siglo XIX, aunque, lógicamente, se constituirán en materias a investigar y, como tantas otras, en objetos de estudio musicológico. Pero contemplados sin apasionamientos, la desproporción entre los frutos obtenidos en los Colegios de Niños Cantores y en las pocas cáte-

dras universitarias es abrumadora. La mayor parte de los compositores se formaron en aquellos, no en éstas. Ni siquiera desde el punto de vista de la teoría musical histórica puede competir la Universidad, en sus escasas cátedras aisladas, con el resto de los centros musicales esparcidos por todo el territorio. Por poner un sólo ejemplo español, frente a los pocos tratados surgidos de las aulas universitarias (el de Francisco Salinas) hubo cientos nacidos en los otros focos.

Tras las guerras napoleónicas, a finales del reinado de Fernando VII ocurrieron dos hechos dignos de tenerse en cuenta:

a) La ruina económica de la Iglesia, luego incrementada con la desamortización de Mendizábal, hizo languidecer o desaparecer en muchos casos los Colegios de Niños Cantores, por lo que el Estado abordó por vez primera la creación de un Conservatorio en 1830: El Real Conservatorio de María Cristina, antecesor directo del hoy Conservatorio Superior de Música de Madrid. Luego años después, irían naciendo otros.

b) Al mismo tiempo, y como consecuencia de torpes reformas, desapareció la cátedra de música salmantina, ese tenue hilo que en España ligó música y universidad durante siglos sin excesivos frutos prácticos.

Es lógico, pues, que el nacimiento y posterior desarrollo de la ciencia musicológica española estuviera, como en resto de las disciplinas musicales, totalmente alejado de la Universidad hasta tiempos muy recientes.

LOS COMIENZOS DE LA MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA

Como consecuencia del positivismo, el historicismo y los nacionalismos decimonónicos surgió un nuevo concepto de estudio del pasado basado en un estudio riguroso de las fuentes históricas. Cuando estas nuevas herramientas se aplicaron a la música surgió la Musicología, la “Musikwissenschaft”, la ciencia de la música. En algunos países, especialmente en Alemania, uno de los focos donde se define el método musicológico —no el único— fue efectivamente en la Universidad. En otros, como en España, *toda* la labor musicológica que se hace a lo largo del XIX y en la primera mitad del siglo XX surge bien en ambientes eclesiásticos o —lógicamente— en los Conservatorios, y especialmente en el único centro estatal dedicado a la música: El Conservatorio de Madrid, luego Escuela Nacional de Música. Repasemos algunos de sus hitos:

— Hilarión Eslava, ilustre profesor del centro (Composición) y de la Real Capilla, editó su monumental *Lira Sacro Hispana*, la mejor antología aún de la música religiosa española, definiendo así en nuestro país una Musicología de índole crítico-textual: Restablecimiento de las fuentes.

— Baltasar Saldoni, también Profesor del Conservatorio (Canto), editó su magno *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos*

españoles (1860-1861), primer y fructífero ejemplo de Musicología erudita, biográfica e histórica.

— José Inzenga, profesor del centro (Canto), con sus *Ecós de España* (hacia 1872) y luego sus entregas de *Cantos y bailes populares de España* en la década siguiente, comenzó a popularizar las investigaciones sobre el folklore musical.

— Francisco Asenjo Barbieri, alumno primero y luego profesor honorario del Conservatorio madrileño, recopiló pacientemente multitud de datos, escritos y partituras tanto impresas como manuscritas, hoy joya de la Biblioteca Nacional (los famosos “papeles Barbieri”, fue editor del Eximeno y del celeberrimo *Cancionero de Palacio*).

— Felipe Pedrell, no menos ilustre profesor del Conservatorio madrileño, el padre de nuestra música nacionalista moderna, el mentor de Falla, fue también el editor de la primera ópera omnia de un compositor español (Victoria), de nuestros organistas (Antología), y de nuestro folklore. A través de Higinio Anglés, es el padre también de nuestra musicología moderna.

No fueron los únicos, por supuesto, pero sí los principales. Resaltemos de nuevo algunos datos comunes a los antes citados:

a) Frente al silencio obligado de la Universidad española, todos ellos fueron profesores del Conservatorio de Madrid.

b) Frente al musicólogo de mesa y papeles que hoy se nos quiere imponer, todos ellos fueron compositores en activo, es decir, *músicos*; y, como consecuencia de su amor al patrimonio musical español, eruditos, investigadores, musicólogos. Esta es, precisamente, una de las cualidades más apreciadas de estos pioneros de la musicología española, como han sabido resaltar los musicólogos extranjeros. El norteamericano Robert Stevenson ha llegado a lamentarse, en el prólogo a la edición del *Legado Barbieri* realizada con excesivos descuidos por Emilio Casares: “Lo difícil que es en el extranjero que se reconozca como musicólogo destacado a una persona que dentro de su época, género y lugar haya cosechado éxitos equiparables a los de un Offenbach o un Arthur Sullivan, se debe al hecho de que ningún musicólogo de primera línea haya obtenido jamás en Inglaterra, Francia, Alemania o los Estados Unidos un éxito resonante como compositor, Friedrich Chrysanter, Robert Eitner, Frank Xavier Haberl, Philip Spitta y Hugo Riemann, pertenecientes todos a la misma época que Barbieri, son ejemplos de musicólogos que no tuvieron nunca fama de compositores”.

Hubiera sido, pues, un sarcasmo que la condición de músico (e incluso de compositor), signo de gloria y de reconocimiento de la calidad de un musicólogo —como reconoce el ilustre profesor de la Universidad de California respecto a Barbieri y es transvasable a otros investigadores del Conservatorio— hubiera sido un estigma capaz de llevar a la Administración española a retirar de los Conservatorios el título de Musicología.

No es, pues, nada extraño y sí en cambio denota una gran coherencia que

fuese precisamente en los Conservatorios donde por vez primera se planteara la Administración la especialidad de Musicología.

LA MUSICOLOGÍA, CARRERA DEL CONSERVATORIO

La inserción de la Musicología, ciencia sobre la música, en el diseño académico de la carrera musical de los Conservatorios se remonta al año 1942 y se desarrolla en el Reglamento de 1966. Su ubicación en los Conservatorios fue impulsada por el gran compositor y musicólogo Nemesio Otaño, a la sazón Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Académico de las Bellas Artes de San Fernando.

En la contestación al discurso de ingreso en dicha Real Academia pronunciado por Higinio Anglés, Nemesio Otaño reclamó para la Musicología su reconocimiento como especialidad aparte en la carrera musical.

Precisamente, argumenta Otaño, Anglés era el más cualificado para llevar a efecto esta aventura como discípulo y heredero de los padres de la musicología española, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell, ilustres profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Desgraciadamente para España, Anglés realizaría la mayor parte de su labor docente en centros extranjeros, en especial el Instituto Pontificio de Música Sacra.

A partir de 1966 la Musicología aparece en la estructura académica de los Conservatorios Superiores de Música como una especialidad de rango superior mediante la cual el músico práctico accede a unos conocimientos técnicos, teóricos y humanísticos que le permiten comprender, interpretar y dar a conocer la música del pasado en cuanto eslabón indispensable de la música del presente. En lo que respecta al Conservatorio de Madrid, si en la primera etapa había sobresalido la labor del profesor Manuel García Matos, nuestro máximo folklorista, en la puesta a punto de la nueva especialidad fue decisiva la aportación del P. Samuel Rubio, discípulo de Anglés en Roma, máximo experto en polifonía clásica y fundador de lo que el profesor Federico Sopena denominó muy pronto "Escuela Madrileña de Musicología".

JUSTIFICACIÓN: MÁXIMA EFICACIA Y ECONOMÍA DE MEDIOS

En las afirmaciones de Otaño y en el texto de los legisladores de 1940 y 1966 subyace una filosofía clara: conseguir el mayor rendimiento con la mayor economía de medios, materiales y humanos. He aquí, muy resumido, el desarrollo argumental de su tesis:

a) Para abordar los estudios musicológicos se requiere, en primer lugar, unos profundos conocimientos técnicos (lectura musical, aprendizaje de un

instrumento polifónico, armonía, contrapunto, formas musicales, técnicas compositivas, etc.), además de la historia y la estética musical, historia del arte..., y, por supuesto, la formación básica de todo alumno superior, es decir, el bachillerato superior. Pero sin estos conocimientos técnicos, la musicología podría ser una ciencia histórica de la periferia de la música, pero nunca una ciencia musical propiamente dicha.

b) Dichos conocimientos sólo se conseguían, y se siguen obteniendo de manera oficial, en los Conservatorios de Música, por lo que no hacía falta un esfuerzo suplementario previo, ni rígidos controles sobre los niveles de conocimiento, para que el alumno acceda directamente a la especialidad. A mayor abundamiento, el alumno tiene en el Conservatorio un ambiente musical idóneo, que en todo momento facilitará sus estudios.

c) Por último, dado el bagaje musical con que el alumno aborda la especialidad, no eran necesarios muchos recursos humanos nuevos, sobre los ya existentes en la plantilla de los Conservatorios Superiores, para impartir las asignaturas específicas de la musicología.

LA MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD

Por estos mismos años de la posguerra española, mientras en los Conservatorios Superiores comenzaba a andar tímidamente una musicología académica, en algunas Universidades españolas se crearon cátedras de música, pero con una finalidad diferente. Eran "cátedras" al margen del diseño curricular de cualquier carrera, generalmente ubicadas en las Facultades de Filosofía y Letras y con una doble finalidad:

a) Dar cultura musical a los lingüistas, historiadores, filósofos... que carecían de conocimientos técnicos musicales, pero a quienes vendrían bien algunas nociones de historia y estética musical.

b) Organizar actos musicales en la Universidad: extensión cultural y divulgación musical para universitarios.

Se trataba de asignaturas no obligatorias (incluso cuando, ya en los años sesenta, se creó la especialidad de Historia del Arte) y se encargaron en muchos casos a músicos de prestigio: el Maestro Joaquín Rodrigo en la Complutense, por ejemplo. No pretendían ocupar, ni en la mente del legislador ni en la práctica, el espacio profesional, que estaba en los Conservatorios.

El momento de plena integración de la Música profesional en la Universidad estuvo previsto en la Ley General de Educación de Villar Palasí, en 1970, en la que se dispuso (transitoria quinta) que los Conservatorios Superiores y las Escuelas de Bellas Artes se integrarían en la Universidad. Las Escuelas de Bellas Artes pasaron, los Conservatorios, no. Ahora no es el momento de analizar las causas, origen de muchos malentendidos posteriores. Y aunque luego los títulos superiores de Conservatorio vieron reconocida

su equivalencia a la licenciatura (por eso nuestros alumnos han podido ser Catedráticos de Instituto) e incluso el doctorado (por eso pueden ser Catedráticos de Escuelas Universitarias e incluso de Facultades), los títulos de Conservatorio siguieron en la práctica minusvalorados y las conquistas que se lograron en lo relativo al doctorado fueron acciones individuales ganadas a la Administración mediante sentencias judiciales.

Al no conseguirse la plena integración, y mientras el propio Ministerio de Educación titubeaba respecto a nuestros títulos y a su función social, algunas Universidades pensaron —quizá de buena fe— que allí tenían un campo a cubrir. Y surgió, tímidamente en Oviedo, en otros tres sitios después (Salamanca, Granada, Valladolid), un intento de alternativa que nunca sintió un diálogo con los Conservatorios, a pesar de nuestros reiterados intentos por lograrlo. Una alternativa, en todo caso, insuficiente, por cuanto se refería exclusivamente a la Musicología; y falsa, pues suponía como mínimo *una doble vía* para alcanzar un mismo título final de musicólogo, con lo que todo ello conlleva de *despilfarro* del dinero público y de *desorientación* ante los posibles alumnos y ante la sociedad en general. Antes de entrar en el detalle del plan propuesto por la Universidad, creemos necesaria una aclaración más.

DISEÑO PROGRESISTA DENTRO DE LA LEGISLACIÓN COMPARADA

El estudio comparado del diseño académico de la Musicología en los restantes países de nuestro ámbito cultural revela un diseño progresista en la legislación española, por situar la Musicología dentro de la carrera musical, sea ésta universitaria o no.

La legislación comparada sobre la Musicología en los países occidentales de Europa, especialmente en Alemania y Francia (que han sido los más influyentes), puede llevar a la falsa conclusión de que España inició un camino en solitario al situarla en los Conservatorios y no en las Universidades.

Hay que decir, sin embargo, que el camino emprendido en España era progresista —probablemente sin pretenderlo— y sumamente eficaz para la consecución de los fines académicos, por cuanto establecía *la unidad de la carrera musical*, que tantos frutos ha dado en los países del Este de Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica.

En efecto, España no inició un camino en solitario, sino con todos los demás países que buscaban la eficacia, al apostar por la unidad de la carrera musical. En estos países (anglosajones, europeos del Este y muchos latinoamericanos) *todos los estudios superiores musicales*, incluida la Musicología, *son universitarios*. Estando así unificada la carrera musical, se evita la redundancia que produce la dicotomía entre unos estudios universitarios de

Musicología y otros no universitarios de Música. En España, al haberse excluido de la Universidad a los Conservatorios, era natural, por las razones de economía y eficacia antes aludidas, que todos los estudios musicales, incluida la Musicología, estuvieran concentrados en ellos. Pero es que ahora, con la LOGSE, los nuevos titulados de Conservatorios Superiores, incluidos los musicólogos, serán licenciados *a todos los efectos*.

LA MUSICOLOGÍA FUERA DE LA CARRERA MUSICAL

La unidad de las carreras musicales ha sido muchas veces deseada en Alemania y Francia para superar las disfunciones en los *currícula* y en el perfil de los titulados en busca de un puesto en el mercado de trabajo. El hecho de que en Alemania y Francia la Musicología se curse en la Universidad fuera del conjunto de las carreras musicales obedece a unas circunstancias históricas y sociales muy concretas.

En Alemania, las ingenierías y las carreras técnicas, entre ellas la música, tenían y tienen un status especial no universitario y se cursan desde antiguo en las prestigiosas *Hochschule*. En estas Escuelas se estudia también la música desde el punto de vista diacrónico, tanto con vistas a iluminar y dar rigor a la interpretación de partituras más o menos antiguas, como para dar profundidad y perspectiva a la composición moderna. Estando situada pues la música, como las ingenierías y restantes carreras técnicas, en Escuelas no universitarias, surgió en la Universidad una Musicología (*Musikwissenschaft*) complementaria como pequeña rama de la Historia de la Filología, sin llegar a tener nunca la importancia de éstas. *Los profesores* que ocupan puestos en los seminarios de Musicología (que nunca son departamentos grandes) *son músicos, y para cursar estudios musicológicos los pretendientes deben someterse a unos exámenes muy rigurosos*, en los que deben mostrar un alto nivel de conocimientos musicales. El sistema alemán tiene una gran lógica, además, porque se apoya en el perfecto funcionamiento de la enseñanza musical no profesional dentro de las enseñanzas generales. No es, pues, fácilmente transportable.

El modelo francés es similar al alemán, salvo que el nivel de conocimientos musicales necesarios para cursar los estudios musicológicos, es, de hecho, sumamente bajo: Como en todo país latino, la música no funciona bien en el régimen de enseñanzas normales, y no pueden, pues, exigir esfuerzos heroicos a los alumnos. En ambos casos, la licenciatura cuesta no menos de cuatro años, que en la práctica son algunos más.

Este es, precisamente, el deteriorado modelo que ha pretendido ser incluido en las nuevas titulaciones universitarias españolas, pero rebajando aún más el nivel. En efecto, el plan ensayado hasta ahora supone que puedan acceder a la especialidad de Musicología

a) alumnos que terminan el primer ciclo en una especialidad humanística, sin ningún control de hecho sobre sus conocimientos musicales;

b) para hacer una carrera de dos años en la que, camufladas con nombres diversos, deben empezar repasando los rudimentos de la técnica musical;

c) y se licencian sin saber de música lo que en un Conservatorio se exige para terminar el grado elemental. Bien es verdad que, hasta ahora al menos, su licenciatura no es de música, sino de alguna especialidad humanística no musical, añadiéndose entre paréntesis “especialidad de Musicología”. Aparentemente, y con este sistema, no se engaña a nadie, pero en la práctica se está produciendo en el mercado de trabajo una terrible confusión que en nada favorece los esfuerzos de muchas personas e instituciones por dignificar en nuestro país la profesión musical.

Si en Francia e Italia hay críticas fortísimas a estos musicólogos no músicos, incapaces pues de enfrentarse con solvencia ante el documento primario por excelencia que es la partitura musical, podemos imaginar lo que será —está ya siendo— el caso español. Dicho sea sin dejar de reconocer las excepciones a la regla, que se darán siempre, como antes de 1942, haya o no haya Musicología como carrera.

EL FALSO MODELO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Suele aducirse en favor de la separación entre músicos y musicólogos la habitual separación entre los estudios de bellas artes (de artista) y los de investigadores artísticos. Pero ese modelo no puede funcionar en lo que a la música concierne porque se trata de diferentes artes que se desarrollan, respectivamente, en el espacio y en el tiempo.

El objeto artístico espacial sale ya definido de las manos del creador y así se mantiene. “El tiempo también pinta”, dicen que decía Goya, pero eso que llamamos pátina no suele ser sino un conjunto de circunstancias que dan trabajo a los restauradores. Para estudiar un objeto artístico que está quieto en el espacio sólo hay que saber mirar.

El objeto artístico temporal no existe sino cuando suena o se mueve. No existe sino en sucesión, en devenir: sólo existirá, más tarde, en nuestra memoria. Ni siquiera en la partitura, porque la constituyen signos gráficos, no sonidos. Para que podamos estudiar una obra musical hemos de hacerla sonar, y de ahí la ineludible necesidad de sólidos conocimientos de la gramática, la sintaxis, las técnicas del lenguaje musical, sin las cuales no es posible más que un acarreo de datos externos, importantes, sí, pero periféricos al hecho musical.

Un historiador del arte no tiene necesariamente que saber pintar, ni un musicólogo componer; pero éste sí ha de saber música suficiente para imaginar sonoridades leyendo los signos musicales porque, si no, la mera es-

cucha de una obra de cierta dimensión será insuficiente para el estudio y el análisis. Sería como un historiador del arte ciego, o un filólogo que desconociera el idioma del escrito que pretende reconstruir o analizar.

UNA SOLA MUSICOLOGÍA

También ha sido manejado, tanto dentro como fuera del Ministerio de Educación, un argumento tan falaz como peligroso: Los Conservatorios podrían dedicarse a un tipo de musicología que “exige saber mucha música”, mientras que las Universidades se dedicarían a un tipo de musicología especulativa y literaria que no exigiría excesivos conocimientos de técnica musical. Los musicólogos de Conservatorio tendrían en la transcripción y edición de partituras su principal trabajo, mientras que en las Universidades se dedicarían a clasificarlas y ubicarlas en el lugar histórico que les correspondiera. Unos serían los “filólogos” musicales y otros los analistas e historiadores.

Hay, en efecto, muchos tipos de musicología, escuelas diferentes, clasificaciones que arrancan de la misma prehistoria de nuestra disciplina: Musicología histórica, musicología sistemática... *Pero hay un sólo método musicológico*. Sería como poner puertas al campo intentar un deslinde de funciones para contentar a todos: los Conservatorios, por ejemplo, dedicados a la puesta a punto de las fuentes primarias: al *texto*; las Universidades dedicadas al *contexto*, al *subtexto*, al *pretexto*. Ambas instituciones, si se pudiera imaginar una labor así acotada, harían entonces mala musicología, una musicología incompleta.

PERFIL VERSÁTIL DEL MUSICÓLOGO-MÚSICO

El objetivo a alcanzar cuando se diseña una nueva carrera es la capacidad de la misma para crear profesionales útiles, perfectamente ubicados en la trama social del país: Profesionales que la sociedad demanda. De nada sirve sacar titulados si no van a ser capaces de responder a las exigencias concretas de la sociedad que financia sus estudios.

Una carrera de Musicología montada sobre bases técnicas poco sólidas y con sólo dos años de duración —como, al parecer, se sigue proponiendo desde círculos universitarios— propiciará inevitablemente la salida de un número tan elevado como innecesario de titulados, precipitándolos hacia un reciclaje inmediato para realizar otros cometidos distintos a los inicialmente buscados. (El famoso teórico musical Bartolomé Cairasco fue irónicamente definido por Lope de Vega como “el que con su saber profundo llenó de esdrújulas el mundo”).

El alto nivel de preparación técnica que se exige al alumno de Musicología en los Conservatorios Superiores permite crear un perfil profesional versátil, fácilmente adaptable a los previsibles movimientos del mercado de trabajo gracias a la armonización de sus estudios técnicos con los humanísticos.

Es, por definición, conservador de nuestro patrimonio musical, uno de los más ricos del mundo y uno de los peor investigados hasta ahora. Hace falta catalogar, transcribir, editar y, por supuesto, hacer sonar, puesto que si todo lo anterior se queda en el papel sólo habremos cambiado, al decir del Dr. Miguel Querol, “el muerto de caja”.

También es una salida natural para el instrumentista que no quiere limitarse a una interpretación descontextualizada, y en especial si se quiere especializar en la música del pasado. Una de las innovaciones más llamativas de nuestra época, la de la interpretación historicista con instrumentos y sonoridades originales, sólo ha podido hacerse desde lo que ha sido denominada “musicología en acción”, es decir, el musicólogo que es al mismo tiempo intérprete, o viceversa.

El musicólogo-músico es, en todo el mundo, un profesional altamente apreciado en instituciones musicales como Teatros líricos, Orquestas Sinfónicas, Bibliotecas y Archivos musicales, Revistas musicales especializadas o no, prensa periódica, servicios de documentación, Radio y Televisión, Editoriales musicales o generales...

Al margen de la carrera académica en las disciplinas de su especialidad, puede ser un buen profesor-animador en centros educativos generales, tanto musicales como generales, un gestor competente en el mercado de la música (organización y gestión de conciertos, de discos, de vídeos), un buen crítico musical, comentarista, divulgador...

En fin, el profesional que surge con este perfil será capaz de romper el terrible cerco de la endogamia que atenaza la libre expansión de la ciencia y la cultura hacia la sociedad, endogamia que será inevitable si se plantea la carrera de Musicología al margen del resto de las disciplinas musicales. Se volvería así a la nefasta separación entre teóricos y prácticos, aquellos alejados de los problemas diarios de la profesión y haciendo “erudición a la violeta”, éstos desprovistos de la necesaria reflexión crítica, meros mecanismos virtuosísimos abocados solamente al espectáculo y al entretenimiento de masas.

CONCLUSIONES FINALES

1. La Musicología debe enseñarse y estudiarse donde se enseñan y se estudian las restantes disciplinas musicales. Así se hace en la mayor parte de los países y, desde luego, en los que hacen hoy la mejor investigación mu-

sical y obtienen a la vez los mejores músicos prácticos... Y eso es independiente de que todos los estudios musicales superiores estén dentro o fuera de la Universidad. Las excepciones a la regla, como la musicología alemana, no hacen más que confirmarla.

2. Si la Universidad española, como otras muchas en todo el mundo aunque con más retraso, ha descubierto en los últimos años que no puede renunciar a “pensar sobre la música hoy” (parodiando un célebre ensayo de Pierre Boulez), no tiene más alternativa que tomar el todo (toda la música) o dejarlo. O Facultades de Música, o Conservatorios Superiores de Música con plena equiparación a los títulos universitarios.

3. Los Conservatorios Superiores han obtenido una titulación superior equiparada a la licenciatura universitaria “a todos los efectos”, y están en condiciones de conseguir la aprobación de los nuevos diseños curriculares en breve plazo: diseños normalizados, por cierto, de cinco cursos de duración, y no el claramente insuficiente de dos. Como es probablemente ilegal y desde luego insensato y carísimo que puedan obtenerse dos titulaciones similares por dos vías diferentes (sería, eso sí, un caso único en todo el mundo), la conclusión se cae por su propio peso.

4. Pero eso no debe significar que la Música no encuentre un papel importante en la Universidad española, al margen de (mejor sería en colaboración con) los Conservatorios. Sería nefasto, y nadie lo pretende.

¿Qué papel puede entonces tener la música en la Universidad? Creemos que puede tener una doble función, muy honrosa y eficaz por cierto:

a) La que ya tuvo en las primeras cátedras de música en la posguerra, pero ahora en serio: su presencia en los diseños curriculares de las especialidades humanísticas como parte indispensable que la música es de nuestra cultura y nuestra ciencia. Así, en las carreras de Filología (las letras para cantar, desde el romancero y el villancico a la zarzuela y la ópera), de Historia, Historia del Arte, Filosofía, Institutos de Bibliografía, Documentación, Archivística, Traducción... Y sin olvidar las Universidades Politécnicas: Acústica para físicos, arquitectos, etc.... Al margen de las labores de animación cultural, como la organización de conciertos, etc.

b) Su presencia en el *Doctorado de Música*, que está aún por definir, y que se presenta como un campo futuro muy fructífero de posible y necesaria colaboración entre los *licenciados a todos los efectos* de Conservatorios (centros no universitarios, y por tanto, necesitados de un convenio con una universidad para estudios de tercer ciclo) y los profesores y alumnos universitarios de esas cátedras incluidas en departamentos no musicales (y en donde, por cierto, nadie va a prohibir, ni podría hacerse aunque se quisiera, que se investigue y se haga buena musicología). Ojalá. Porque la tarea que nos espera es tan inmensa que todos somos necesarios.

Para ello habría que eliminar de los próximos debates algunas tonterías que se oyen sobre futuros “Doctores en trompa, en bombardino o fliscor-

no"... Porque los estudiantes de música de tercer ciclo se doctorarán *en Música*, y nadie osará impedir que un tañedor de trompa investigue, si lo desea, sobre la historia de su instrumento, sus constructores, sus características organológicas, su literatura musical... ¿O acaso no es tema musicológico la investigación sobre los Conciertos de Mozart para trompa y orquesta, o sobre la función de la trompa en la música contemporánea, por ejemplo? ¿Y no será mucho mejor que, quien ésto se proponga, tenga algunos sólidos conocimientos de trompa, o de piano si de los Conciertos para piano y orquesta de Beethoven se trata, o de técnica vocal si lo que se estudia es la figura de Gayarre?

5. Se impone, pues, la sensatez. Hemos perdido demasiado tiempo en discusiones bizantinas sobre si eran galgos o podencos. No se trata, o no debería tratarse, de resolver casos y cuestiones personales, sino de encontrar la solución más eficaz, práctica y posible para la Musicología española aquí y ahora. Todos nos necesitamos para que la música, por tanto, la cultura española, alcance los niveles de exigencia profesional que nuestro tiempo nos demanda.

LIBROS DE MÚSICA LITÚRGICA IMPRESOS EN ESPAÑA ANTES DE 1900

Hilario DE MENA, Ignacio OLIVA, Ángeles OLIVA, M.^a José PÉREZ DE RIVERA, Víctor PLIEGO DE ANDRÉS, Sara TORAL BELINCHÓN, Isabel LÓPEZ ALBERT, Lourdes GARCÍA MELERO.
Dirección: Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Noticia y localización de 238 obras, de las cuales 52 están en paradero desconocido. Procesionarios (52), misales (48), pasionarios (24) y manuales (24), los más editados.

Un grupo de investidores del Real Conservatorio de Música de Madrid, dirigidos por el profesor del Departamento de Musicología, Ismael Fernández de la Cuesta, ha elaborado un inventario provisional de 238 libros de música litúrgica impresos en España anteriores a 1900. Una segunda etapa de actualización y confirmación de los datos obtenidos conducirá, según sus propósitos, al estudio de la música que contienen.

Los libros litúrgicos presentan una gran variedad, sus nombres muchas veces son confusos y hasta su contenido es muy vario y complejo. Según los investigadores, los más importantes y solemnes siguen escribiéndose ilustrados a mano hasta el siglo XVIII y dejan de aparecer ediciones, prácticamente del todo, a lo largo del siglo XIX.

Los primeros impresos ven la luz quince años después de la llegada de la imprenta y casi todos están localizados en ciudades de la mitad norte de la Península.

Atendiendo a la cantidad de las ediciones se puede deducir la importancia relativa y la proyección de cada una. Cincuenta y dos de los libros inventariados se hallan en paradero desconocido.

I. OBJETIVO Y JUSTIFICACIÓN

ESTE trabajo tiene por objeto la búsqueda e inventario de los libros litúrgicos impresos con música. Por impresos hispanos entendemos aquellos que lo fueron en España, o fuera de ella por encargo y para uso de instituciones, catedrales u órdenes religiosas de este país. Quedan excluidos los libros técnicos y de escuela, como son los tratados, aunque éstos se refieran al canto llano.

Las investigaciones llevadas a efecto hasta hoy sobre la música litúrgica no han prestado demasiada atención a los impresos. Se ha preferido acudir a los manuscritos, por ser considerados fuentes más directas y de mayor antigüedad. No obstante, los impresos tienen un valor documental destacable, ya que, a veces, contienen música que no se encuentra en los manuscritos, y además, dan testimonio de la música local, propia de una ciudad, diócesis, orden religiosa, etcétera.

El trabajo presentado ahora no es más que el resultado de una vasta búsqueda de libros impresos musicales. En esta fase hemos utilizado únicamente la bibliografía y fuentes secundarias con vistas a obtener una primera lista provisional. Para conseguirla hemos debido dar crédito a dichas fuentes, si bien somos conscientes de que, tocante a la localización actual de los ejemplares y otros detalles, los datos proporcionados por algunas de ellas han cambiado como consecuencia de la desaparición de algunas de las bibliotecas mencionadas y dispersión de sus fondos. Hemos querido, no obstante, reproducir celosamente el dato, para ayudar a la investigación en una inevitable segunda fase. Ésta llevará a efecto la actualización y confirmación de la referida lista antes de abordar la última y definitiva, que consistirá en el estudio sobre la música contenida en los libros impresos.

II. OBSERVACIONES SOBRE LOS LIBROS LITÚRGICO-MUSICALES

1. Los libros litúrgicos de tipo musical presentan una gran variedad. Los hay que bajo un título parecido pueden contener un repertorio muy distinto. Esta situación es en realidad uno de los principales aspectos que este trabajo se propone aclarar dentro de lo posible.

2. En cambio, sí es un inconveniente el hecho de que muchos libros han desaparecido y no han llegado a nuestros días. Ocurre, además, que son precisamente los libros más usados los que peor han sobrevivido, mientras que los libros raros, menos usados y, por tanto, menos significativos, se han conservado mejor.

3. Por supuesto, no son éstas las únicas razones de la desaparición de al-

gunos libros. La Contrarreforma supuso la destrucción de muchos libros antiguos.

4. Los libros eran objetos extraordinarios. El repertorio más habitual y conocido, el que más arraigado estaba en la memoria, era el más raro en los libros, que solían estar dedicados a oficios y ritos especiales.

5. Los libros se imprimían por razones de economía, así que los más importantes y solemnes siguieron escribiéndose ilustrados a mano hasta el siglo XVIII. Entre los impresos, algunos ejemplares especiales se imprimían en vitela o pergamino. Hay que tener en cuenta que los libros no eran sólo documentos, sino también objetos litúrgicos.

6. Los libros impresos fueron muy importantes para las comunidades religiosas y en muchos casos estuvieron estrechamente ligados a sus costumbres y forma de vida. Hay que considerar la importancia de estos libros frente a los que se imprimieron por encargo de los cabildos catedrales.

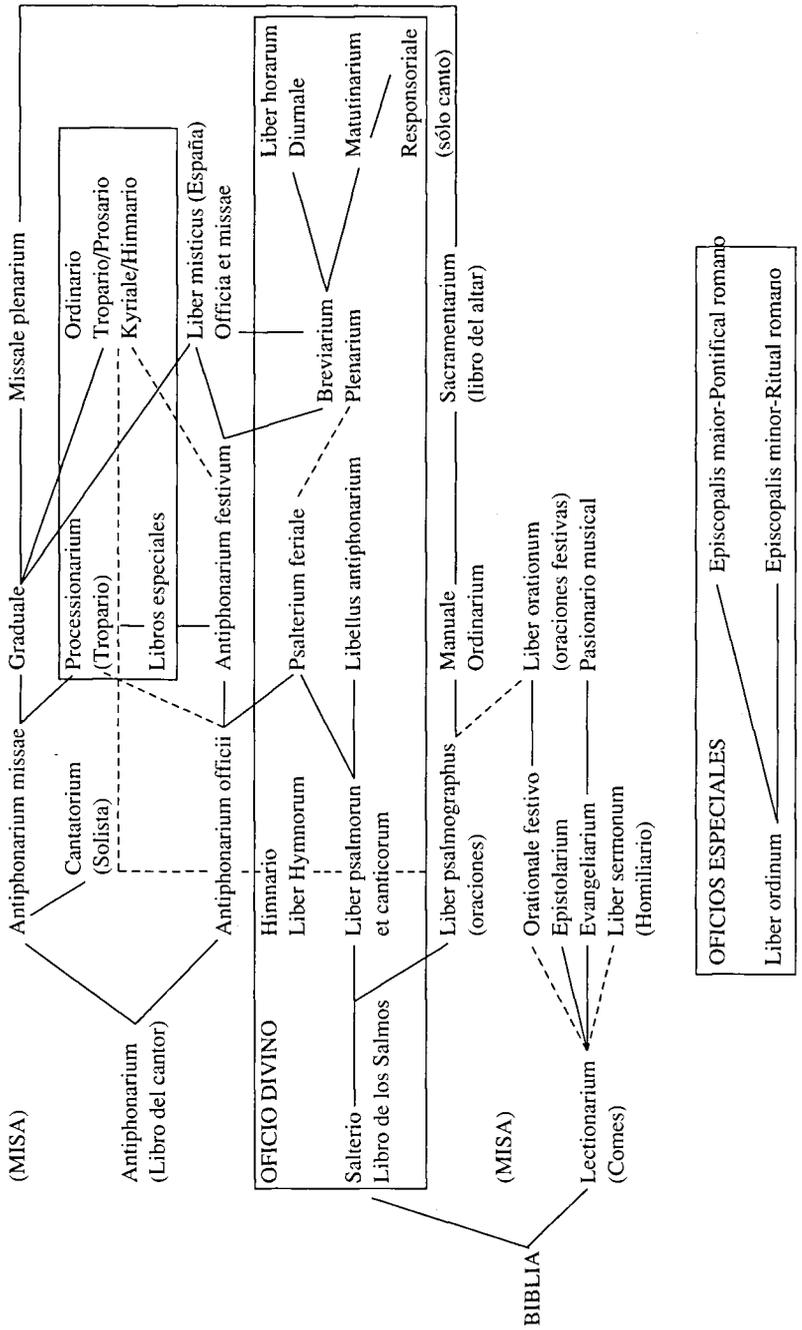
7. La presencia de la música en los libros litúrgicos es muy variable. Mientras que los libros del cantor o del coro contienen siempre y casi con total certeza abundante música, en otros libros la música puede eventualmente aparecer o no, en mayor o menor medida. Por ello, puede haber una diferencia cualitativa sustancial entre unos libros y otros, en lo que a la música se refiere.

8. Los nombres de los libros muchas veces son confusos y hay que distinguir con claridad entre los nombres facticios, bibliográficos o de la época, los nombres genéricos de los códices y los nombres propios, enunciados en los mismos títulos. Algunos libros facticios no son objetos independientes, sino que son libros que aparecen formando parte de otros: a veces se asocian y a veces se separan, pueden estar emparentados y tener partes comunes, pueden ser variantes o el resultado de la evolución de libros anteriores o más antiguos. Todas estas complicadas situaciones requieren ser esclarecidas.

III. CLASIFICACIÓN DE LOS LIBROS LITÚRGICOS

Como primera aproximación al problema de la definición, denominación e interrelación de los libros litúrgicos, se ha elaborado el gráfico siguiente. Es un cuadro orientativo que sirve de guía al trabajo y que incluye todos los libros importantes de la misa, del oficio divino y de otros oficios especiales, indicando las relaciones entre uno y otros. El cuadro recoge los libros tanto musicales como no musicales, sus nombres facticios, reales y genéricos.

CLASIFICACIÓN DE LOS LIBROS LITÚRGICOS



IV. ÍNDICE DE NOMBRES DE LOS LIBROS LITÚRGICO-MUSICALES

Este índice pretende ser lo más completo posible, y se ha hecho para guiar y facilitar la tarea de búsqueda de los libros litúrgicos que tienen música, en todo caso o circunstancialmente, en catálogos alfabéticos y de títulos. Una vez se haya estudiado el contenido de los libros, se podrá realizar un análisis semántico de los nombres.

Índice de libros impresos litúrgico-musicales

- ANTIPHONARIUM
- Breviarium
- CANTORAL
 - Ceremonial
 - Collectionarium
- CONSUETA
- COSTUMBRARIO
- DIRECTORIUM CHORI
- DIRECTORIUM PROCESSIONARIUM
 - Diurnale
 - Epistolarium
- EVANGELIARIUM
- GRADUALE
- HYMNARIUM
- INTONARIO
- KYRIALE
 - Lectionarium
- LIBER CANTICORUM
 - Liber comicus
 - Liber mixtus
 - Liber officii festivi
 - Liber omnium offerentium
 - Liber orationum
 - Liber ordinum
- LIBER PROCESSIONUM seu PROCESSIONARIUM
 - Liber psalmodum
 - Manuale breviarium
- MANUALE CHORI
 - Manuale missae
- MANUALE PAROCHORUM
 - Manuale sacramentorum
 - Missale

- Officia
- Oficio de...
- Ordinarium
- PASSIONARIUM
- Pontifical Romano
- PROCESSIONARIUM
- Prosario
- PSALTERIUM
- REGLAS DEL CORO
- Tropario

V. BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- ALDEA, MARÍN y VIVES: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 4 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972. Véase Odriozola, "Libros litúrgicos impresos", vol. 2, pp. 1326 y ss.
- ANGLÉS, Higinio, y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, Tomo II, Impresos litúrgicos y teóricos musicales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1949.
- ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro Hispana*, Madrid, 1869 ss.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "A propósito de un *Manuale Chori* de 1539", en *Homenaje a José López-Calo* (inédito).
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la Música Española, I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Alianza Editorial, 1982, véase "Los libros gregorianos", pp. 235 a 239.
- GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: *Die Tradition des Passionsvortrags in Spanien*, Tesis Doctoral, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1974, 270 pp.
- HERGUETA, N.: *Notas diplomáticas de Felipe II acerca del canto llano, misales y demás libros litúrgicos*.
- NORTON, F. J.: *Printing in Spain*, Cambridge, 1966.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*, Libería Palau, Barcelona, 2.ª ed., 1948 a 1977.
- PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona, 1894.
- PINELL, Jordi: "Textos de la antigua liturgia hispana", en F. Rivera, *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, Toledo, 1969, pp. 105-187.
- RISM: *Einzeldrucke vor 1800*, Kassel, 1972.
- SÁNCHEZ, J. M.: *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1913.
- SAN VICENTE, Ángel: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, 84 pp.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de: *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila*; Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1989.
- VINDEL, F.: *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispano-americano*, Madrid, 1931.

VI. LISTA PROVISIONAL DE IMPRESOS

La lista que publicamos está ordenada cronológicamente según el año de impresión. Aparecen en primer lugar, antes de iniciarse cada siglo, los que carecen de año.

En la primera columna se pone el tipo de libro, tomado del propio título. A continuación se señala el rito, esto es el rito romano según las diversas diócesis u órdenes religiosas. Sigue la ciudad donde se imprime, el año, el nombre del impresor y, por fin, el lugar, biblioteca o archivo donde se conserva algún ejemplar. Cuando no se sabe dónde existen ejemplares del libro se pone NL, eso es "No Localizado".

Abreviaturas de archivos donde se localizan libros litúrgicos con música, incluidos los hoy desaparecidos

- ALB Albarracín, Biblioteca Capitular de la Catedral.
- Asa Ávila, Biblioteca del Monasterio de Santa Ana.
- Bbc Barcelona, Biblioteca Central.
- Bbd Barcelona, Biblioteca de la Diputación.
- Bbe Barcelona, Biblioteca del Dr. Elze.
- Bc Barcelona, Biblioteca de Cataluña.
- Bca Barcelona, Archivo de la Catedral.
- BM Museo Británico.
- brp Biblioteca Roque Pidal.
- BRp Braga (Portugal), Biblioteca Pública.
- Bu Barcelona, Biblioteca Universitaria.
- CAR Cariñena.
- CÑ Cardeña, Biblioteca Benedictina.
- Csb California, Archivo de PP Franciscanos en S. Bárbara.
- Css Calatayud, Iglesia de Santo Sepulcro.
- E El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio.
- Ebp Evora (Portugal), Biblioteca Pública.
- GCs Gran Canaria, Biblioteca de Lothar Siemens.
- LEl Lérida, Biblioteca de Lorenzo Corominas.
- Mah Madrid, Real Academia de Historia.
- MED Medina.
- Mn Madrid, Biblioteca Nacional.
- MO Montserrat, Biblioteca del Monasterio de S. María.
- Mp Madrid, Biblioteca del Palacio Real.
- Mpa Madrid, Archivo del Palacio Real.
- Mu Madrid, Biblioteca Universitaria.
- Mxn Méjico, Biblioteca Nacional.

NL	No Localizado.
Obu	Oviedo, Biblioteca Universitaria.
Opv	Olot, Biblioteca del Reverendo Pablo Valls de Olot.
PAL	Palencia, Archivo de la Catedral.
Pn	París, Biblioteca Nacional.
SAu	Salamanca, Biblioteca Universitaria.
Sdd	Salamanca, Convento de las Dueñas Dominicanas.
SE	Segovia, Archivo de la Catedral.
SEG	Segorbe, Archivo musical de la Catedral.
sha	Sociedad Hispánica de América. Hispanic Society (N. Y.)
Sse	Salamanca, Convento de San Esteban.
TAp	Tarragona, Biblioteca Pública.
Tbc	Toledo, Biblioteca del Cabildo.
Tc	Toledo, Archivo de la Catedral.
TO	Tortosa, Archivo de la Catedral.
Tp	Toledo, Biblioteca Provincial.
TZ	Tarazona, Archivo de la Catedral.
TZm	Tarazona, Archivo Musical de la Catedral.
VAc	Valencia, Archivo de la Catedral.
VAu	Valencia, Biblioteca Universitaria.
VI	Vich, Museo Episcopal.
Vs	Valladolid, Biblioteca del Seminario.
Zac	Zaragoza, Archivo de la Catedral.
Zmc	Zaragoza, Monasterio de Cogolludo.
Zs	Zaragoza, Biblioteca Capitular de la Seo.
Zu	Zaragoza, Biblioteca Universitaria.

Clasificación cronológica

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Antifonario	Seo Urgel	—	—	—	Bc
Breviario	—	Avila (?)	—	—	PAL
Diurnal	—	Palencia	—	—	PAL
Ordinario	Seo Urgel	—	—	—	Bc
Pontifical	—	—	—	—	Mn
Pasionario	—	—	14...	—	Mn
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1485	Hurus P.	Zs
Diurnal	Barcelonés	Barcelona	1487	Gherling J.	NL
Misal	Toledano	Toledo(?)	1488	Alfonso V.	Tc
Misal	Oscense	Zaragoza	1488	Hurus P.	NL
Diurnal	Vicense	Barcelona	1489	Gherling J.	NL

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Antifonario	Jerónimo	Sevilla	1491	Alemanes	Pn
Procesionario	Dominicano	Sevilla	1494	Meyer	Mn Pn BM
Pasionario		Barcelona	1498	Posa P.	Bc
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1498	Hurus P.	NL
Diurnal	Tarragona	Tarragona	1499	Rosembach J.	NL
Misal	Tarazona	—	15...	—	Mp
Misal	Toledano	—	15...	—	Mn
Manual	Toledano	Alcalá (?)	15...	—	Mn
Pasionario	—	—	15...	—	ALB
Ritual	—	—	15...	—	Bca
Antifonario	—	Montserrat	1500	Luschner J.	BM
Procesionario	Benito	Montserrat	1500	Luschner J.	BM Bu CÑ
Pasionario	—	Zaragoza	1502	—	Zs
Procesionario	Dominicano	Zaragoza	1502	Coci J.	Zs
Misal	Oscense	Zaragoza	1504	Coci J.	NL
Pasionario	—	Zaragoza	1504	Coci J.	ALB
Himnario	Valenciano	Valencia	1505	Hutz L.	Opv
Manual Coro	Franciscano	Salamanca	1506	Porras J.	NL
Misal	Valenciano	Valencia	1509	Monte M.	Mn
Pasionario	—	Zaragoza	1510	Coci J.	TZ Bbe
Misal	Romano	Zaragoza	1511	Coci J.	Mn BM
Salterio	Palentino	Logroño	1512	Brocario A.	NL
Misal	Toledano	Burgos	1512	Brocario A.	Tc Tp
Procesionario	Ilerdense	Zaragoza	1513	Coci J.	LEI
Salterio	Toledano	Alcalá	1513	Brocario A.	sha
Procesionario	Císter	Zaragoza	1514	Coci J.	BRp
Intonario	Toledano	Alcalá	1515	Brocario A.	Mn
Misal	Oscense	Zaragoza	1515	Coci J.	NL
Ordinario	Mallorca	Valencia	1516	Jofre J.	Mn
Pasionario	Toledano	Alcalá	1516	Brocario A.	Mn TZm
Libro horas	—	Zaragoza	1516	Coci J.	NL
Diurnal	Benito	Montserrat	1518	—	MO
Procesionario	Dominicano	Sevilla	1519	Cromberger J.	Mn
Diurnal	Toledano	Alcalá	1519	Brocario A.	Mn
Procesionario	Barcelonés	Lyon	1522	Myt J.	Bc
Antifonario	—	Barcelona	1522	—	Bc
Procesionario	—	Barcelona	1522	Rosembach J.	Bc
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1522	Coci J.	NL
Ordinario	Tortosa	Barcelona	1524	Rosembach J.	TO
Misal	Ilerdense	—	1524	—	NL
Procesionario	Jerónimo	Alcalá	1526	Eguía M.	E Ebp
Salterio	Segoviano	Valladolid	1526	Thyeri N.	SE
Manual	Medina	Burgos	1527	Junta T.	Mn
Procesionario	Seo Urgel	Barcelona	1527	Rosembach J.	Bc VI
Manual	Cuenca	Cuanca	1528	Gallici C.	Mn
Misal	M. Sijena	—	1528	—	NL

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Valenciano	Zaragoza	1528	Coci J.	V Au
Misal	Tarazona	—	1529	—	NL
Pasionario	—	Zaragoza	1529	Coci J.	NL
Misal	Romano	Zaragoza	1531	Coci J.	Mn Bu
Misal	Romano	Zaragoza	1532	Coci J.	Mn
Manual	Salmantino	Salamanca	1532	Junta J.	Mn
Manual	—	Valladolid	1533	—	NL
Misal	Toledano	Alcalá	1534	Eguía M.	Tc SE Mu
Manual	Burgalés	Alcalá	1534	Eguía M.	Mn
Misal	Burgalés	Alcalá	1535	Eguía M.	Mn
Procesionario	—	Zaragoza	1535	Coci J.	NL
Misal	Palentino	Palencia	1536	Córdova D.	PAL
Misal	Seo Urgel	Zaragoza	1536	—	NL
Pasionario	—	Palencia	1536	Córdova D.	Mn PAL
Pasionario	—	Zaragoza	1538	Coci J.	Bc Bbc
Misal	Toledano	Alcalá	1539	Brocarío J.	Tc SE Mah
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1540	Coci J.	NL
Intonario	—	Zaragoza	1541	Coci J.	NL
Manual	Granadino	Granada (?)	1542	—	Mn
Intonario	Zaragozano	Zaragoza	1542	Bernúz P.	NL
Misal	Romano	Zaragoza	1543	Coci J.	Mn
Procesionario	Benito	Valladolid	1543	Córdova D.	sha
Breviario	—	Zaragoza	1544	Bernúz P.	NL
Manual	Cartaginés	Granada	1545	—	Mn
Intonario	General	Zaragoza	1548	Bernúz P.	Mn
Ordinario	Gerundense	Barcelona	1550	Gordiole J.	NL
Procesionario	Císter	Zaragoza	1550	Nágera B.	Mn BM
Misal	Toledano	Alcalá	1550	Brocarío J.	Tbc Mn
Procesionario	Císter	Zaragoza	1550	Bernúz P.	Bc
Misal	Tarragona	Lyon	1550	Dauder R.	Bc TAp
Misal	Agustino	Zaragoza	1552	Bernúz P.	Mn
Misal	Zaragozano	Zaragoza	1552	Bernúz P.	NL
Pasionario	—	Zaragoza	1552	Nágera B.	BM TZ
Salterio	—	—	1553	—	NL
Procesionario	Granadino	Granada	1553	Sánchez	Mn GCs
Procesionario	Dominicano	Alcalá	1553	Brocarío J.	Sdd
Manual	Toledano	Granada	1553	—	Mn
—	—	Zaragoza	1553	Nágera B.	Bc
Dominical	—	Zaragoza	1554	Bernúz P.	NL
Santoral	—	Zaragoza	1555	Bernúz P.	NL
Breviario	—	Zaragoza	1556	Bernúz P.	NL

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Manual Coro	Romano	Salamanca	1557	Cánova J.	Mn
Misal	Bracarense	Lyon	1558	Fadrín P.	NL
Misal	M. Aragón	Zaragoza	1559	Berúz P.	Mn
Manual Coro	Dominicano	Salamanca	1560	Gastius M.	Mn
Misal	Osmense	B. Osma	1561	Córdova D.	Mn
Procesionario	Toledano	Toledo	1562	Ayala J.	NL
Pasionario	Osmense	B. Osma	1562	Córdova D.	Mn
Misal	Palentino	Palencia	1563	Martínez S.	PAL
Ceremonial	—	Palencia	1563	Martínez S.	PAL
Pasionario	—	Zaragoza	1563	Nágera B.	Zmc
Procesionario	Dominicano	Salamanca	1563	Gastius M.	Mn GCs
Procesionario	Toledano	Toledo	1563	Ayala J.	Bbd
Intonario	General	Zaragoza	1564	Bernúz P.	NL
Manual Coro	Romano	Salamanca	1564	Cánova J.	Mn Bc
Pasionario	Toledano	Toledo	1567	Plaza J.	NL
Misal	Palentino	Palencia	1567	Martínez S.	Mn PAL
Misal	Palentino	Palencia	1568	Martínez S.	PAL
Procesionario	Tarragona	Barcelona	1568	Bornatius C.	Bc
Procesionario	Tarragona	—	1568	Bornatius C.	NL
Procesionario	Jerónimo	Alcalá	1569	Angulo A.	Mn E
Procesionario	Dominicano	Salamanca	1569	Cánova A.	Sse
Procesionario	Císter	Salamanca	1569	Terranova J.	Mn Asa
Ordinario	Barcelonés	Barcelona	1569	Bernat C.	Bca
Pasionario	Dominicano	Salamanca	1570	—	Mn
Manual Coro	Romano	Salamanca	1571	Cánova A.	NL
Procesionario	Benito	Salamanca	1571	Gastius M.	Mn
Procesionario	Romano	Alcalá	1573	Angulo A.	Mn SAu
Misal	Romano	Zaragoza	1575	Sánchez P.	NL
Pasionario	Tridentino	Toledo	1576	Plaza J.	Mn
Gradual	Tridentino	Méjico	1576	Espinosa A.	Mxn
Misal	Toledano	Lyon	1578	Rovilio G.	Bca
Procesionario	Valenciano	Valencia	1578	Huete P.	Mn Bc
Pasionario	—	Salamanca	1582	Gastius M.	NL
Misal	Romano	Lyon	1583	—	Bca
Salterio	—	Méjico	1584	Ocharte P.	NL
Manual	—	Salamanca	1588	Foquel G.	Mn
Antifonario	—	Méjico	1589	Ocharte P.	MED
Manual Coro	Agustino	Salamanca	1591	Foquel G.	NL
Evangelario	—	Madrid	1594	Junta T.	SE
Procesionario	Dertusense	Valencia	1595	Patricio P.	Bc TO

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Romano	Madrid	1595	Junta T.	Mn
Ceremonial	Romano	Madrid	1595	Junta T.	Mn
Manual Coro	—	Madrid	1595	Junta T.	NL
Antifonario	Zaragozano	Zaragoza	1596	Pérez P.	GCs
Ordinario	Vicense	Barcelona	1596	Cormelles S.	NL
Antifonario	Zaragozano	Zaragoza	1598	Pérez P.	Obn
Ceremonial	Benito	Valladolid	1599	Merchán A.	Mn
Gradual	Romano	—	16...	—	Mn
Manual	Zaragozano	—	1600	Robles L.	NL
Manual	San Miguel	Mallorca	1601	Guasp G.	Mn
Pasionario	—	Sevilla	1603	Pablo	NL
Manual Coro	—	Mallorca	1605	—	Bc
Pasionario	—	Salamanca	1606	Navarro F.	Csb
Procesionario	Dominicano	Madrid	1609	Flamenco J.	Mn Bc
Pasionario	—	—	1609	Sánchez P.	CAR
Procesionario	Dominicano	Madrid	1609	Tip. Regia	Mn GCs
Procesionario	Franciscano	Salamanca	1611	Cea F.	Mn PAL
Manual	Romano	Amberes	1612	Tip. Plantin.	Bca
Pasionario	—	Zaragoza	1612	Lanaja	Zac TZm VAc ALB
Procesionario	Franciscano	Salamanca	1612	Cea F.	Mn GCs
Evangeliario	Tridentino	Madrid	1614	Junta T.	Mn
Procesionario	Carmelita	Sevilla	1615	Pérez D.	NL
Oficio SS	Toledano	Madrid	1616	Tip. Regia	Mn
Oficio SS	Carmelita	Sevilla	1616	Pérez D.	Mn
Manual	Cordobés	—	1617	—	Mn
Ordinario	Barcelonés	Barcelona	1620	Cormelles S.	NL
Manual	Romano	Madrid	1626	Tip. Regia	Mn
Pontifical	Císter	Valladolid	1629	Córdoba F.	Vs
Ceremonial	Benito	Salamanca	1635	Taberner J.	Mn
Manual Coro	Cuenca	Cuenca	1641	Viader S.	Mn
Misal	Hispano	Venecia	1648	—	Bca
Procesionario	Císter	Madrid	1649	Tip. Regia	Mn
Procesionario	Jerónimo	Madrid	1651	Tip. Regia	Mn
Pontifical	—	Palencia	1651	—	PAL
Pontifical	Romano	Amberes	1663	Moreti B.	Bca
Manual Coro	Agustino	Madrid	1667	Tip. Regia	Mn
Manual Coro	Sevillano	Sevilla	1668	Gómez J.	Mn

<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Misal	Romano	Barcelona	1672	Lacavallería	Bca
Procesionario	Jerónimo	Madrid	1682	—	NL
Antifonario	Romano	Nápoles	1685	Caballi H.	Mn
Ceremonial	Dominicano	Madrid	1694	Nieto V.	Mn
Evangelionario	—	—	17...	—	Bca
Pasionario	—	Zaragoza	1701	—	Css
Pasionario	Franciscano	—	1711	—	Mn
Manual	Franciscano	—	1712	Santa Cruz	Mn
Manual Coro	—	Madrid	1714	—	GCs
Procesionario	Franciscano	Madrid	1715	García V.	GCs
Misal	Tridentino	Amberes	1728	Tip. Plantin.	Bca
Procesionario	Jerónimo	Madrid	1729	García V.	Mn GCs
Evangelionario	Romano	Madrid	1731	García H.	Bca
Leccionario	Romano	Madrid	1731	García H.	Bca
Procesionario	Ag. Recol.	Lisboa	1733	Tip. Agus.	Mn
Ritual	Agustino	Madrid	1735	García H.	Mn
Procesionario	Benito	Madrid	1736	García H.	Mn
Ritual	Zaragozano	Zaragoza	1740	Moreno F.	Mn
Ritual	Barcelonés	Barcelona	1743	Piferrer J.	Mn
Manual Coro	Romano	Barcelona	1743	Piferrer J.	Bc
Ritual	Mercedario	Sevilla	1750	Puerta J.	Mn
Evangelionario	Romano	Madrid	1751	Marín A.	NL
Procesionario	Císter	Madrid	1752	Orga J.	Mn
Ritual	Mínimos	Madrid	1755	Orga J.	Mn
Manual Coro	Sevillano	Sevilla (?)	1760	Codina R.	Mn
Procesionario	Jerónimo	Madrid	1762	Ibarra J.	Mn
Procesionario	Sevillano	Sevilla	1764	Castilla J.	NL
Misal	Tridentino	Madrid	1765	Mena F.	Bca
Manual	Franciscano	Mallorca	1768	Guasp A.	Mn
Procesionario	Trin. Desc.	Madrid	1769	Ibarra J.	Mn
Ritual	Mercedario	Madrid	1770	Ibarra J.	Mn
Manual	Vicense	Barcelona	1771	Generas F.	Mn
Misal	Romano	Valencia	1773	Fauli S.	Bca
Procesionario	Franciscano	Madrid	1774	Ibarra J.	GCs

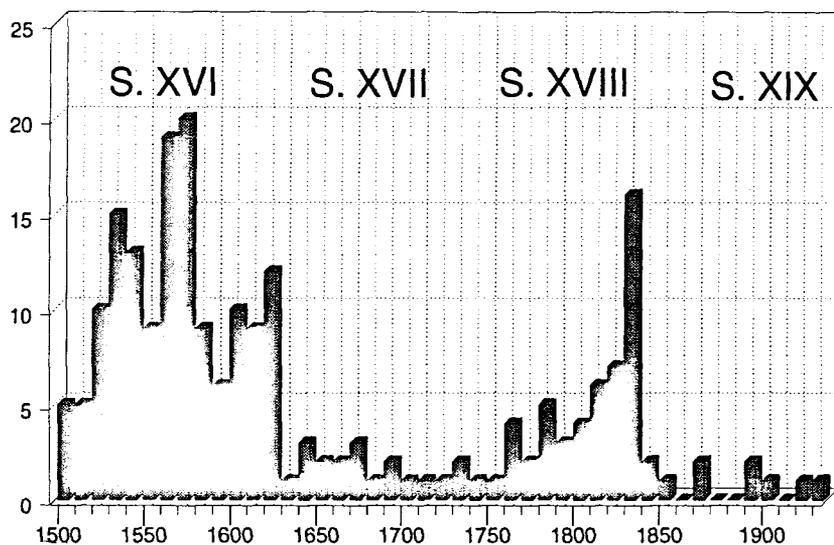
<i>Título</i>	<i>Rito</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Año</i>	<i>Impresor</i>	<i>Localización</i>
Ceremonial	Benito	Madrid	1774	Marín P.	Mn
Procesionario	Jerónimo	Madrid	1775	Ibarra J.	Mn
Procesionario	Franciscano	Madrid	1777	Martín E.	Mn
Procesionario	Trinitario	Madrid	1780	Ibarra J.	Mn
Ceremonial	ROC Gracia	Madrid	1783	Sancha A.	Mn
Misal	Tridentino	Madrid	1784	Sancha A.	Bca
Ceremonial	Agustino	Madrid	1784	Ibarra J.	Mn
Manual	Agustino	Madrid	1785	Doblado J.	Mn
Pontifical	Romano	Madrid	1785	Ibarra J.	Mn
Misal	Tridentino	Madrid	1786	Marín P.	Bca
Diurnal	Císter	Valladolid	1787	Santander V.	NL
Pasionario	Toledano	Madrid	1788	Cano B.	Mn
Oficio	Benito	Madrid	1788	Ibarra J.	Mn
Procesionario	SJ Dios	Madrid	1788	Ibarra V.	Mn
Ritual	Carmelita	Madrid	1788	Doblado J.	Mn
Procesionario	Fran. Desc.	Madrid	1789	Ibarra V.	Mn
Ceremonial	Episcopal	Madrid	1789	Pérez A.	Bca
Manual	Mercedario	Madrid	1789	Ibarra V.	Mn
Procesionario	Sevillano	Sevilla	1792	—	Mn
Vario (Cantada)	—	Valencia	1795	—	NL
Antifonario	Cartujo	—	18...	—	Mn
Oficio	Cartujo	Barcelona	1804	Tejero E.	NL
Misal	Tridentino	Madrid	1822	Sigüenza J.	Bca
Evangelario	—	Madrid	1829	Sigüenza J.	NL
Misal	Romano	Madrid	1854	Avrial A.	Bca
Evangelario	Azteca	Milán	1858	—	NL
Procesionario	Burgalés	Burgos	1862	Villanueva S.	Mn
Himnario	—	Barcelona	1882	Berdós V.	Bc
Diurnal	Palentino	Palencia	1892	Menéndez A.	PAL

VII. DISTRIBUCIÓN DIACRÓNICA DE LOS LIBROS LITÚRGICO-MUSICALES EN ESPAÑA

El gráfico siguiente expresa claramente la enorme importancia que tuvo desde el punto de vista editorial el siglo XVI, la gran crisis del siglo XVII y

el leve, pero frustrado resurgir del siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad. A lo largo del siglo XIX las ediciones dejan de aparecer casi del todo.

NÚMERO DE LIBROS EDITADOS (CADA DÉCADA)



Es necesario realizar estudios puntuales que expliquen el perfil de este gráfico. En el resurgir editorial de finales del siglo XVIII, la villa de Madrid juega un papel muy importante, y en especial la actividad desarrollada por la imprenta de Ibarra. Durante el siglo XVII la actividad editorial se debe principalmente a la Tipografía Regia, también en Madrid.

Las primeras impresiones musicales aparecen quince años después de la llegada de la imprenta a España.

VIII. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS LIBROS E IMPRENTAS

En la tabla y en los planos que ocupan las páginas siguientes podemos hacer varias observaciones respecto a la distribución geográfica de libros e imprentas.

En primer lugar, podemos hacer una relación de ciudades, según su importancia editorial:

1. Madrid (49 libros).
2. Zaragoza (45 libros).
3. Barcelona y Salamanca (18 libros).
4. Alcalá (14 libros).
5. Sevilla (11 libros).
6. Palencia (9 libros).
7. Valencia (7 libros).
8. Valladolid (6 libros).
9. Toledo y Lyon (5 libros).
10. Granada (4 libros).
11. Burgos, Amberes, Mallorca, México y Montserrat (3 libros).
12. Cuenca y Burgo de Osma (2 libros).
13. Avila, Lisboa, Logroño, Milán, Nápoles, Tarragona y Venecia (1 libro).

Observaciones

1. Llama la atención que sea Madrid la ciudad que encabeza la lista en cuanto a número de ediciones, siendo una de las últimas en incorporarse a la actividad editorial. Deberá su importancia a las actividades de la Tipografía Regia, durante el siglo XVII, y de la imprenta de Ibarra, durante el siglo XVIII.

2. Gran parte de las ciudades iniciaron su actividad durante el siglo XVI, y casi todas ellas están en la mitad norte de la Península.

3. Enlazando sobre el mapa de la Península Ibérica las ciudades más importantes, podemos establecer varios ejes de importancia, que seguramente corresponden a las vías de comunicación y de movimientos comerciales. Está muy claro el eje que va desde Barcelona a Sevilla, pasando por Zaragoza, Alcalá y Madrid. Salamanca, que también es un centro editorial importante, queda al margen, y seguramente debe su importancia a su actividad intelectual antes que comercial.

4. Algunos impresores se destacan por su labor en los principales centros editoriales. (Señalamos entre paréntesis los años que trabajaron.) En el siguiente listado se puede comprobar que los impresores más importantes son:

Coci (1502-1543), con 19 libros en Zaragoza.

Bernúz (1542-1564), con 11 libros en Zaragoza.

Ibarra (1762-1789), con 9 libros y 3 de su viuda, en Madrid.

Brocario A. y J. (1512-1553), con 9 libros en total la mayoría en Alcalá, uno en Burgos y otro en Logroño.

Córdova (1536-1562), con 5 libros repartidos entre Palencia (2), Valladolid (1) y B. de Osma (2).

Junta J. y T. (1527-1614), con 7 libros en total, imprimiéndose los dos primeros en Burgos y Salamanca, y el resto en Madrid.

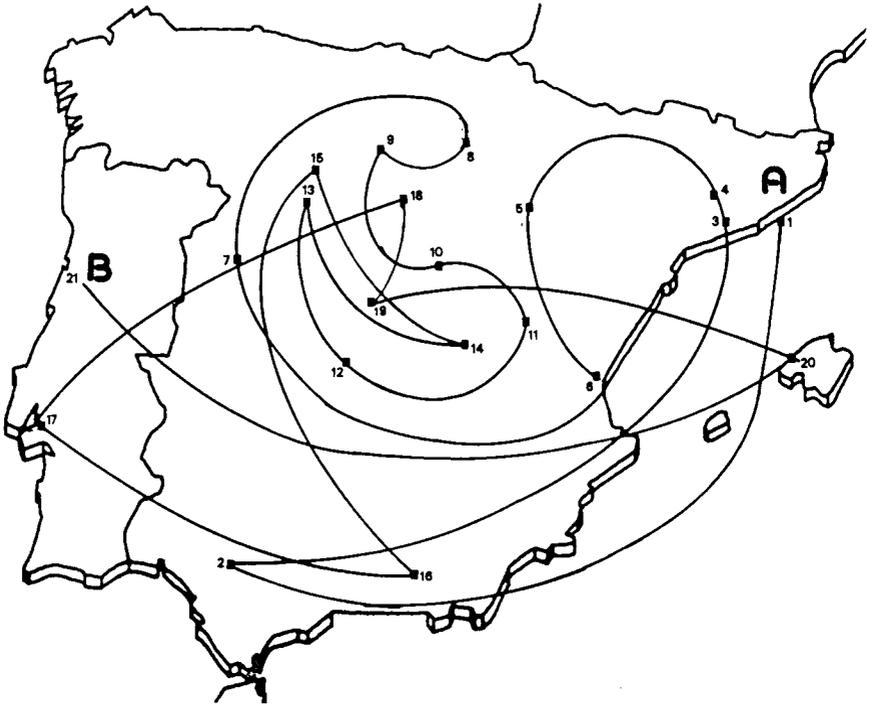
Tipografía Regia (1616-1667), con 6 libros en Madrid.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS IMPRENTAS



Se han indicado los ejes que unen los centros editoriales más importantes. Estas imprentas merecerían, por su importancia musical, ser objeto de estudios monográficos.

5. Los desplazamientos de las publicaciones hacia imprentas fuera de la Península no son tan significativos como cabría esperar en las épocas de crisis, pues seguramente no se hacían encargos a propósito, sino que, sencillamente, se traían los libros de fuera, de Roma en particular, para el uso litúrgico. Estos libros “no hispanos” no son objeto del presente estudio, aunque convendría investigar cuál fue su importancia y repercusión en España.



Distribución geográfica de los centros editoriales más importantes y su relación según el inicio más antiguo de sus actividades.

PERÍODO DE AÑOS QUE DURA LA ACTIVIDAD DE LOS IMPRESORES

N.º de años 1 5 10 15 20 25 30 35 40

• Agustiniiana,	
tip.	.
• Alfaro	.
• Angulo	—
• Ayala	-
• Bermúdez	—————
• Brocario	—————
• Burgundia	.
• Caballé	.
• Cano	.
• Canova	—————
• Coci	—————
• Córdoba	—————▶ (69)
• Cormelles	—————
• Cronberger	.
• Dauder	.
• Doblado	—
• Eguia	—————
• Felipe W.	.
• Fernández	.
• Flamenco	.
• Foquel	—
• Fradín	.
• Gallici	.
• García	—————
• Gardano	—
• Gardiole	.
• Gastius	—————
• Generas	.
• Gherlin	-
• Gómez	.
• Guasp	—————▶ (167)
• Huete	.
• Hutz	.
• Ibarra	—————
• Jerón	.

PRINCIPALES IMPRESORES Y AÑOS QUE DURA SU ACTIVIDAD
(AÑOS 1475-1800)

- Angulo (1569-1773)
- Bermúdez (1542-1564)
- Brocario (1512-1553)
- Canova (1557-1571)
- Coci (1502-1543)
- Córdoba (1536-1629)
- Cormelles (1596-1620)
- Doblado (1715-1789)
- Eguia (1526-1535)
- García (1715-1736)
- Gardano (1582-1585)
- Gastius (1563-1582)
- Gherlin (1487-1489)
- Guasp (1601-1768)
- Ibarra (1762-1789)
- Junta (1527-1614)
- Martín (1751-1777)
- Martínez (1563-1568)
- Ocharte (1584-1589)
- Orga 1752-1755)
- Pérez (1596-1616)
- Regia, tip. (1616-1667)
- Rosenbach (1499-1527)

IX. LA ANTIGÜEDAD Y VIDA DE LOS LIBROS

La antigüedad y la vida de los libros se puede deducir a partir de este primer inventario, y nos servirá para datar y situar en su contexto histórico cada uno de los libros. Además, atendiendo a la cantidad de ediciones de cada uno de ellos, podemos deducir su importancia relativa y su proyección:

- 52 Procesionarios.
- 48 Misales.
- 25 Pasionarios.
- 20 Manuales.
- 14 Manuales de coro.
- 10 Antifonarios.
- 9 Ceremoniales.
- 8 Diurnales.

- 8 Rituales.
- 7 Evangeliarios.
- 7 Ordinarios.
- 5 Intonarios.
- 5 Pontificales.
- 5 Salterios.
- Oficio Semana Santa y/o Navidad.
- 3 Breviarios.
- 2 Graduales.
- 2 Himnarios.
- 1 Dominical.
- 1 Leccionario.
- 1 Libro de horas.
- 1 Santoral.
- 1 Vario (Cantada).

Esta primera aproximación es meramente indicativa, pues no tiene en cuenta la calidad del contenido de cada uno de los libros.

A continuación ofrecemos un listado relacionando los títulos con el año de impresión, que corrobora todo lo anteriormente dicho.

Antigüedad y vida de los libros impresos litúrgico-musicales

1. Misales

Hay cuarenta y ocho en total, que aparecen desde 1485 hasta 1854.

1485, 1488, 1488, 1498, 15..., 15..., 1504, 1509, 1511, 1512, 1515, 1522, 1524, 1528, 1528, 1529, 1531, 1532, 1534, 1535, 1536, 1536, 1539, 1540, 1543, 1550, 1550, 1562, 1552., 1558, 1559, 1561, 1563, 1567, 1568, 1575, 1578, 1583, 1595, 1648, 1672, 1728, 1765, 1773, 1784, 1786, 1822, 1854.

2. Diurnales

Hay ocho en total, y aparecen entre 1487 y 1892, uno sin fecha.
1487, 1489, 1499, 1518, 1519, 1787, 1892.

3. Antifonarios

Hay once en total, que aparecen entre 1491 y 18... Todos están publicados independientemente excepto tres que se asocian al GRADUAL (1491),

al HIMNARIO y al SALTERIO (1584), y al HIMNARIO (1685). Uno está sin fecha.

..., 1491, 1500, 1522, 1584, 1584, 1589, 1596, 1598, 1685, 18...

4. Procesionarios

Este es el libro litúrgico-musical más abundante, y del mismo hemos podido localizar cincuenta y dos ediciones entre 1494 y 1862. Los ejemplares de 1733, 1769 y 1774 aparecen asociados al MANUAL.

1494, 1500, 1502, 1513, 1514, 1519, 1522, 1522, 1526, 1527, 1535, 1543, 1550, 1550, 1553, 1553, 1562, 1563, 1563, 1568, 1568, 1569, 1569, 1569, 1571, 1573, 1578, 1595, 1609, 1609, 1611, 1612, 1615, 1649, 1651, 1682, 1715, 1729, 1733, 1736, 1752, 1762, 1764, 1769, 1774, 1775, 1777, 1780, 1788, 1789, 1792, 1862.

5. Pasionarios

Existen veinticuatro ejemplares entre 1498 y 1788.

14..., 1498, 15..., 1502, 1504, 1510, 1516, 1529, 1536, 1538, 1552, 1562, 1563, 1567, 1570, 1576, 1582, 1603, 1606, 1609, 1612, 1701, 1711, 1788.

6. Himnarios

Hay cuatro ediciones en total, una de 1505 y otra de 1882. Dos de ellas están asociadas a los antifonarios de 1584 y 1685.

1505, 1584, 1685, 1882.

7. Manuales de coro

Existen catorce en total, datados entre 1506 y 1760.

1506, 1557, 1560, 1564, 1571, 1591, 1595, 1605, 1641, 1667, 1668, 1714, 1743, 1760.

8. Salterios

Existen cinco libros en total, que aparecen entre 1512 y 1584. Esta última está asociada con un antifonario.

1512, 1513, 1526, 1553, 1584.

9. Intonario

Hay cinco ejemplares en total, editados durante el siglo XVI.
1515, 1541, 1542, 1548, 1564.

10. Libro de horas

Un solo ejemplar que aparece en 1516.

11. Ordinarios

Hay siete en total, que aparecen entre 1516 y 1620. Uno de ellos está sin datar.

1516, 1524, 1550, 1569, 1596, 1620.

12. Manuales

Existen veinticuatro ediciones aparecidas entre 1527 y 1789. Una de ellas está sin datar, y tres ediciones, de 1733, 1774 y 1769, aparecen asociadas a procesionarios.

15..., 1527, 1528, 1532, 1533, 1534, 1534, 1542, 1545, 1553, 1588, 1600, 1601, 1612, 1617, 1626, 1712, 1733, 1768, 1769, 1771, 1774, 1785, 1789.

13. Breviarios

Hay tres que vieron la luz en el siglo XVI. Uno de ellos está sin datar.
1544, 1556, ...?

14. Dominicales

El único ejemplar vio la luz en el siglo XVII.
1554.

15. Santoral

Como el anterior sólo existe una edición.
1555.

16. Ceremoniales

Hay nueve ejemplares que aparecieron entre 1563 y 1789.
1563, 1595, 1599, 1635, 1694, 1774, 1784, 1789.

17. Graduales

Existen dos ejemplares.
1576, 16...

18.

Hay siete ediciones aparecidas entre 1594 y 1858.
1594, 1614, 17..., 1731, 1751, 1829, 1858.

19. Oficios especiales

Hay cuatro, que suelen ser de Semana Santa y/o Navidad.
1616, 1616, 1788, 1804.

20. Pontificales

Hay cinco ejemplares, uno sin datar y los otros se imprimieron entre 1629 y 1785.
1629, 1651, 1663, 1785.

21. Rituales

A lo largo del siglo XVIII se editan siete libros bajo este título. Existe uno, sin fecha exacta, del siglo XVI.
15..., 1735, 1740, 1743, 1750, 1755, 1770, 1788.

22. Leccionarios

Existe un solo ejemplar que data de 1731.

23. Cantada

Hay una cantada de 1795 para un oficio especial.

X. LA CONSERVACIÓN Y SUPERVIVENCIA DE LOS LIBROS

No todos los libros que sabemos que se publicaron han llegado hasta nuestros días, aunque sí la mayor parte de ellos, dado que nuestras referencias son actuales y tenemos noticias sólo de aquellos libros que han llegado hasta nuestro siglo. Sin duda, hubo otros muchos que ni siquiera sabemos que existieron.

Hay que destacar la enorme importancia del legado de Barbieri, a quien debemos la conservación de muchísimos de los libros que han sido inventariados. En este campo, como en tantos otros, la tarea de Barbieri ha sido trascendental y verdaderamente afortunada. Muchos de los libros que él recogió son hoy únicos, y de no haber sido por él, hoy, sin duda, habrían desaparecido.

De los 238 libros inventariados, hay cincuenta y dos que se hallan en paradero desconocido. La supervivencia, según épocas, es la siguiente:

<i>Siglos</i>	<i>L. Conserv.</i>	<i>L. Desapar.</i>	<i>Total</i>
XV	5	5	10 (41,6%)
XVI	90	34	110 (46,6%)
XVII	28	5	33 (13,75%)
XVIII	45	4	49 (20,4%)
XIX	5	3	8 (3,3%)
Sin fecha	14	—	14 (5,8%)
Total	187	51 (22%)	238

XI. CONCLUSIÓN

Como ya hemos advertido desde el primer momento, este trabajo debe tomarse únicamente como un primer paso para la elaboración de la lista definitiva de libros impresos musicales de naturaleza litúrgica. Una segunda fase de actualización de la lista y catalogación directa de los libros se está llevando a cabo en el Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Los datos anteriormente expuestos se modificarán, quizá, en algún detalle. Los resultados globales de la estadística realizada no cambiarán, creemos, sustancialmente.

LA IMPROVISACIÓN: APORTACIONES PEDAGÓGICAS A LA ENSEÑANZA MUSICAL

Emilio MOLINA

1. INTRODUCCIÓN

Las corrientes pedagógicas y los grandes Sistemas metodológicos internacionales dentro del campo de las enseñanzas musicales han llegado a España, como es lógico pensar, de la mano de contactos personales más o menos intensos protagonizados por los músicos españoles que han sentido la necesidad de ampliar sus fronteras y que en sucesivas oleadas han importado para nuestro país las Metodologías más extendidas de nuestro entorno geográfico.

Estos grandes Sistemas, entre los que destacan *Kodaly*, *Orff* y *Willens*, son actualmente de todos conocidos, pero casi siempre de modo parcial porque han sido extendidos a través de la propia irradiación personal que un profesor concreto ha llevado a cabo dentro de su campo de acción, no existiendo por tanto una verdadera programación generalizada de objetivos adaptada a las características propias de nuestro país. Por otra parte las aplicaciones concretas de estos grandes sistemas de enseñanza musical están concentradas mayoritariamente en la etapa de iniciación -pábulos y preescolar- dejando en manos del profesorado especializado la función de su seguimiento en etapas posteriores.

La gran expansión de la demanda musical española que ha sido especialmente evidente a partir de los años sesenta ha propiciado y exigido en cierto modo la adopción de criterios para mejorar las Metodologías empleadas en los Conservatorios. La mejora ha llegado sobre todo desde el plano de la especialización instrumental, incidiendo directamente en la elevación de los niveles de dificultad técnica que hay que superar para acceder a las Titulaciones de finales de carrera.

Todos los grandes Sistemas Pedagógicos de que hablábamos han valorado muy especialmente la misión educadora del desarrollo de la creatividad. Pero la necesidad de potenciar la imaginación del alumno no es un hecho exclusivo de las Enseñanzas de tipo artístico. Desde Sócrates a nuestros días es bien conocido de todos los niveles de enseñanza, desde la EGB a la Universidad, que la investigación personal es totalmente imprescindible en el avance real y profundo tanto del propio alumno como del Sistema Educativo en general.

En la enseñanza de la Música, un arte por excelencia, es, si cabe, más paradójica la ausencia casi total de exigencias creadoras en los métodos de enseñanza tanto instrumentales como teóricos. Es una realidad innegable que nuestros músicos se forman a espaldas de cualquier indicio de creatividad. La inmensa mayoría son exclusivamente intérpretes con gran capacidad técnico-mecánica y en algunos casos con una intuición natural fuera de lo común.

2. CONCEPTO DE IMPROVISACIÓN

El concepto usual de la palabra Improvisación contiene unos defectos de principio que conviene subsanar. En el terreno musical siempre se han alabado las condiciones especialísimas de aquellos intérpretes-creadores que eran capaces de, haciendo uso de una inspiración casi divina, crear en directo y sin preparación una obra de variables dimensiones y características. Así, se mencionan los prodigios de Bach y Mozart y los alardes virtuosísticos de Chopin y Liszt. En estos momentos mi intención no es la de desmitificar a estos genios. Sus aportaciones están fuera del alcance de las mentes normales y mis opiniones no pueden tocarles ni de lejos.

Sin embargo, el término Improvisación al que yo me refiero está muy por debajo de estas genialidades. ¿Quién llama genio al que es capaz de expresarse correctamente en su lengua materna? Nadie piensa en comparar al indívduo que expresa sus opiniones a un grupo de amigos mientras toman juntos una cerveza en el bar de la esquina con el lenguaje esquisito de Cervantes o Calderón. La música es un lenguaje universal y, por lo tanto, cuando de verdad se aprende a manejar este lenguaje con sus giros, su vocabulario, su sintaxis,... no debería maravillarnos que se supieran expresar con sencillez y corrección no sólo mensajes escritos por otros autores sino también los de uno mismo.

Improvisar es, de acuerdo con estos principios, saberse expresar correctamente en el lenguaje musical con el instrumento propio de cada cual. No sólo es lógico que el músico sepa expresarse en su instrumento sino que no tiene ningún sentido lo contrario, es decir, que no sepa tocar más que aquello que está escrito en una partitura.

Improvisar consiste en utilizar los elementos conocidos para obtener

un resultado nuevo. En el terreno musical, los elementos pueden ser melódicos, rítmicos, armónicos y formales y la misión del profesor consiste en hacérselos descubrir y trabajar de tal modo que puedan servirle para expresar su propio mensaje dentro de un contexto lógico.

Improvisar es crear, pero no debe enterarse la creación con toda su carga de responsabilidad para las futuras generaciones. Cuando una persona expresa una determinada opinión ante sus amigos no se siente con la obligación de publicar sus ideas sino que utiliza el vocabulario que conoce y ordena las palabras con corrección sintáctica para poder ser entendido. Eso es todo. Yo llamo creación o improvisación a este manejo sencillo del lenguaje que permite la expresión correcta de un mensaje propio usando elementos conocidos por todos.

Improvisar es hablar mediante el instrumento particular de cada músico. El Instrumento es naturalmente el medio del que nos servimos para aprender el lenguaje musical y para expresar nuestras ideas. Improvisar no puede ser inventar al azar, sin pies ni cabeza. Cuando se improvisa se utilizan reglas conocidas y asimiladas para dar vida a nuevas ideas. "...una improvisación puede poseer la profundidad de la elaboración de una composición trabajada cuidadosamente."¹

Muchos críticos utilizan la expresión de "intelectual o elaborada" aplicada a una composición de modo despectivo por considerar que una obra muy trabajada suena "rígida y fría" y por ende hablan de inspiración y espontaneidad para alabar y engrandecer la belleza de una obra. Yo opino que sería imposible encontrar una obra bella si despojáramos a los autores de intelecto y capacidad de razonamiento y que toda obra es como un edificio, si se construye sin cimientos adecuados se derrumbará al poco tiempo.

El arte no difiere radicalmente de la ciencia puesto que ni aquel es un producto exclusivo de la inspiración (mal entendida) ni ésta se dedica exclusivamente al desarrollo racional. Los investigadores disponen, para cumplir su cometido, de un punto de partida evidente: lo conocido, a partir de lo cual se aplican deducciones e intuiciones que tratan de confirmar una hipótesis de trabajo. Incluso el azar forma parte en ciertos momentos de la investigación más intelectual.

3. OBJETIVOS DE LA IMPROVISACIÓN

Los Métodos habituales tienen como objetivo primordial formar magníficos intérpretes que sean capaces de tener acceso al más amplio repertorio y a las mayores dificultades técnicas. El alumno medio, incapaz de alcanzar

¹ A. Schoenberg: "Funciones estructurales de la armonía". Labor. Barcelona, 1993, pág. 168.

metas concertísticas está descartado desde el principio. El profesor reconoce que son alumnos poco dotados y sólo con mucha constancia y esfuerzo personal pueden dar por finalizado sus estudios.

Los objetivos de la Metodología basada en el desarrollo de la Improvisación son:

1.º *Utilización del instrumento como medio de acceder al lenguaje musical.*

La Improvisación pretende, mediante el desarrollo de la creatividad, ser una eficaz ayuda para formar músicos. Ser un intérprete magnífico no es accesible a cualquier persona. Son imprescindibles unas cualidades innatas que desarrolladas convenientemente conducen a la Sala de Conciertos. Ser un músico, un profesional cualificado es accesible a toda persona normalmente dotada.

Los alumnos con cualidades naturales encontrarán en la Improvisación una ayuda eficaz para potenciar el desarrollo de sus posibilidades. El alumno medio será capaz de llegar a ser un buen profesional dirigiendo sus miras hacia fines menos espectaculares pero no menos honrosos.

2.º *Potenciación de la creatividad.*

La Metodología de la Improvisación pretende que el alumno sea motivado para crear algo propio. Para inventar una melodía o una pieza para cualquier instrumento el alumno necesita el asesoramiento del profesor quien le aportará los datos extraídos del análisis de una obra.

3.º *Potenciación del análisis.*

Sin conocer cada vez más a fondo el entramado del que se valen los compositores para la construcción de sus obras no podremos afrontar nuestra propia obra. El alumno exigirá toda la información posible para entender los propósitos del autor y por lo tanto los suyos propios.

4.º *Potenciación de la lectura y la memorización.*

Cuando se conoce el significado de cada una de las secciones de una obra y el comportamiento particular de sus elementos resulta evidentemente más fácil de memorizar todo su conjunto ya que los procesos de desarrollo implican una homogeneidad y una congruencia entre los elementos que lo forman.

Por otra parte una comprensión armónica facilita la lectura rápida de grupos de notas tanto en bloque como arpegiadas.

Estos objetivos son generales y su grado de dificultad aumentará de acuerdo con el estadio en que se encuentre el alumno en cada momento.

4. METODOLOGÍA DE LA IMPROVISACIÓN

Los métodos tradicionales usados en los Conservatorios de nuestro país (y de muchos otros) se basan casi exclusivamente en la **mecanización de la**

lectura. "En el transcurso del grado elemental, la acción pedagógica se dirigirá a conseguir un dominio de la lectura y escritura..."² El intérprete dedica todas sus horas de estudio a la repetición y mecanización de pasajes escritos en una partitura. Siguiendo con el símil del aprendizaje de una lengua, es como si quisiéramos aprender francés repitiendo incansablemente y memorizando la correcta pronunciación de pasajes cada vez más amplios de la obra poética de Mallarmé y Baudelaire además de las obras de Zola, Voltaire y otros muchos, sin preocuparnos ni siquiera de qué significa lo que estamos diciendo.

Dentro de las Especialidades Instrumentales, que es el campo más amplio de la educación musical en la actualidad, las Metodologías tradicionales (término con el que defino de modo muy amplio e indiscriminado las tendencias pedagógicas en vigor en los Conservatorios e instituciones musicales) han evolucionado en base a Escuelas Técnicas principalmente. Estas Escuelas se derivan de la actividad y el pensamiento de un Artista normalmente genial y que ha extendido su manera de hacer en los ambientes que le rodean. Sin embargo ¿qué es lo que se toma de este Artista? Las características de una determinada Escuela, para las Especialidades instrumentales, vienen dadas en clave de tecnificación, es decir, se concretan en reglas de postura del cuerpo, de articulación de movimientos, técnicas de relajación, de respiración, digitación... Se potencian, en suma, todos aquellos principios que servirán para activar sobremanera la perfección técnica y el entrenamiento muscular, cosas absolutamente necesarias para un buen intérprete pero que excesivamente valoradas conducen al olvido de la esencia musical: el mensaje escrito que hay que transmitir.

La Metodología de la Improvisación implica en términos generales los siguientes puntos:

- a) *Selección y análisis* de las obra o fragmento adaptados a un nivel educativo concreto.
- b) *Extracción de los elementos* melódicos, rítmicos, armónicos y formales que interesen para su desarrollo posterior.
- c) *Improvisar y contruir nuevas obras* o fragmentos, cuya sencillez o complejidad depende del nivel en que nos situemos, en base a los elementos analizados anteriormente.

a) La gran transcendencia de la **elección del material** inicial se deduce de su proyección en el Método ya que constituye el *hilo conductor* de la enseñanza. Los mensajes que de ella se extraigan van a fundamentar los propios mensajes del alumno y además irán dejando en él un poso que formará su sensibilidad y determinará de alguna manera su gusto personal.

² Orden 28/8/92 (BOE 9/9/92) La cita aparece dentro de la Introducción del Lenguaje Musical. Sin duda la persona que redactó tal cita debe pensar que una lengua se aprende preferentemente escribiendo y leyendo.

El material debe ser lo suficientemente extenso como para poder ofrecer una cantidad amplia de elementos de trabajo, debe ser variado para que presente distintas tendencias, estilos y épocas, pero no debe ser excesivo para que se pueda profundizar en el estudio y se consigan objetivos de un determinado grado de perfección técnica de acuerdo con los niveles de cada momento.

El **análisis** es la base del sistema. Su objetivo consiste en identificar de modo claro y conciso cuáles son los elementos que ha utilizado el compositor en la partitura en cuestión.

El profesor

- debe tener una sobrada preparación analítica,
- debe conocer el sentido de las frases, su construcción interna y algunas variantes a las que el autor podía haber accedido con los mismos componentes y
- debe estar en condiciones de concretar trabajos para el alumno que se infieren de la utilización lógica de los elementos analizados.

b) Los elementos que forman parte de toda composición son siempre melódicos, rítmicos, armónicos y formales. El orden en que están expuestos no indica valoración alguna.

La melodía puede definirse como la línea o contorno que dibujan la voz o voces con comportamiento horizontal en la obra. En las obras barrocas pueden encontrarse varias voces con carácter melódico en una misma partitura fluyendo conjuntamente. En el mundo clásico-romántico es mucho más habitual que una sólo de las voces, en cada momento, cumpla la función melódica, mientras que las demás la acompañan rítmica y armónicamente.

El ritmo se expresa con el conjunto de figuras que, independientemente de sus alturas, hace avanzar el movimiento del discurso. Las obras barrocas en su mayoría se definen como muy repetitivas rítmicamente, mientras que las épocas posteriores hacen del ritmo un componente expresivo y de discurso importantísimo con sucesivas expansiones y retracciones que se revelan con frecuencia como el componente esencial de la obra.

La armonía se basa en el conocimiento de los acordes y de sus enlaces correctos y suele ser el elemento más lejano y desconocido del intérprete. Sin embargo, su influencia se revela como básica dentro de la lógica de cada obra en particular. Con la excepción de parte de la música compuesta en el siglo XX los últimos cuatro siglos están basados en la lógica armónica del Sistema tonal. El conocimiento del funcionamiento esencial y particular de la armonía tonal es imprescindible para la correcta interpretación de las obras.

Es sorprendente cómo un conocimiento profundo de la armonía puede afectar a la memorización, lectura, comprensión e interpretación de una obra. Además la improvisación tiene su base esencial en los conocimientos bási-

cos de los enlaces de los acordes. Con unas pocas reglas armónicas puede un alumno desde sus comienzos dar vida a sencillas melodías que le pueden suponer un aliciente y una motivación que ningún otro aspecto puede darle.

Con el análisis formal se completa el círculo. Todas las ideas tienen que ser dispuestas de modo que conformen una unidad con una disposición clara y eficaz. Las obras nos proveen tanto de sencillos como de complejos armazones estructurales en las que poder incluir nuestras ideas. Adaptarse a ellas no es una evidencia de esclavitud ni de sometimiento sino un modo de ampliar nuestra creatividad.

El análisis de estos componentes se expresa por medio de Frases, Semi-frases, Motivos y Células. Cada uno de estos componentes tiene que cumplir un objetivo en el conjunto de la obra y de cada uno de ellos tenemos que obtener puntos de partida para el trabajo. Tan sólo el hecho de establecer el propio análisis indica al alumno que una obra no es en modo alguno producto del azar, sino de un pensamiento organizado y por lo tanto cuando quiera expresar su propios pensamientos se verá obligado a su vez a razonar la utilización que hace de los elementos compositivos.

Dentro de la Metodología de la Improvisación se contempla la partitura como unidad generadora de materiales, pero no son las notas escritas en el papel pautado las que generan el proceso educativo sino el propio afán creador del alumno contando con la inestimable guía de su profesor.

Existen dos Sistemas de Trabajo para el estudio del Piano. Su utilización debe ser paralela ya que tienen la misma finalidad aunque utilicen los elementos con puntos de vista contrarios:

1.º *La partitura como punto de partida.*

El alumno dispone de la partitura y ayudado por el profesor profundiza en su conocimiento extrayendo de aquella recursos y elementos de trabajo que le facilitaran la comprensión y el aprendizaje. Todo lo dicho anteriormente se aplica a este punto.

2.º *La partitura como objetivo.*

La partitura sólo es conocida por el profesor quien previamente la ha analizado a conciencia y ha memorizado todos sus componentes. El tratamiento es contrario al anterior aunque se manejan los mismos elementos y procesos rítmicos, melódicos y armónicos. El alumno, mediante la inteligente guía de su profesor, que le propone la creación de una obra y le sugiere características generales, tratará de componer una pieza para su instrumento que puede llegar a ser exactamente aquella que el profesor tiene en su mente o una obra de características paralelas a aquella.

Es evidente que este segundo Sistema supone un giro de 180 grados en la organización pedagógica de la clase y además contiene un alto grado de dificultad para el profesor. Para este tipo de enseñanza el maestro necesita una formación completísima tanto a nivel instrumental como de análisis e

incluso de composición. Analizar pormenorizadamente una obra hasta el punto de poder explicarla y conducir su creación por parte de otras personas no es empresa fácil. Supone un profesorado con un perfil que tenga más en cuenta los conocimientos esencialmente musicales que los puramente instrumentales.

Es importante destacar que en cualquiera de los dos Sistemas de trabajo el alumno escribe sus propias obras de estudio elaborando todo el material musical puesto a su disposición por las propias obras y por su profesor.

No olvidamos en modo alguno la cuestión del estudio técnico del instrumento, sólo que este objetivo no entra en el debate de nuestra Metodología sino que se encuentra unido a las propias características o Escuela de cada profesor e instrumentista. Sin embargo tenemos que dejar sentado que el Análisis y el desarrollo de la creatividad motivarán el estudio técnico haciendo más llevadera la obligada repetición de pasajes para conseguir su perfecta interpretación.

La Improvisación se utiliza desde varias vertientes:

- como proceso creativo, desarrollando la imaginación,
- como proceso de estudio del propio instrumento y
- como proceso de análisis de los elementos que dan vida a la partitura.

Esta Metodología es aplicable del mismo modo tanto a nivel individual como colectivo, aunque lo ideal es el trabajo en grupos reducidos.

5. APLICACIONES DE LA IMPROVISACIÓN

La Metodología y los objetivos del Sistema basado en la Improvisación puede aplicarse a todos los campos de la enseñanza musical concretando para cada apartado de acuerdo con sus propias características.

5.1. *Improvisación y Lenguaje musical*

El cambio de nombre para la asignatura de Solfeo no puede quedarse en sólo éso. *El Lenguaje musical es una de las materias que más necesitan un cambio radical de sus Sistemas.* Todos los libros utilizados en su enseñanza tienen el mismo defecto común: no ofrecen participación al niño. Son un montón de notas inventadas naturalmente con fines pedagógicos pero que han olvidado proponer juegos en los que el niño participe y componga sus propias canciones.

La existencia de la asignatura ya es un problema en sí mismo que algunos países de nuestro entorno han decidido evitar negando su presencia. Podría pensarse, por tanto, que sin el Solfeo se puede ser un buen músico a pe-

sar de que en España es la asignatura que ha tenido hasta la entrada en vigor de la LOGSE más dedicación que ninguna otra (tres horas semanales durante cinco cursos) y que ahora se han visto reducidas a dos horas pero aumentando a seis cursos.

El Sistema basado en la Improvisación propone para el Lenguaje los siguientes puntos:

1.º *Selección de una serie de melodías* populares y clásicas elegidas de acuerdo con unos principios armónicos, rítmicos, melódicos y formales.

2.º *Análisis de los componentes* rítmicos, melódicos y armónicos y extracción de los Motivos y Células más destacados.

3.º *Juegos de improvisación* rítmica y melódica en base a estructuras dadas. Sistema Pregunta-Respuesta.

4.º *Ejercicios de ritmo y de entonación* derivados del análisis y basados en el desarrollo de los enlaces de acordes.

5.º *Instrumentación* de las melodías populares y clásicas seleccionadas, formando un grupo instrumental, vocal o mixto.

5.2. *Improvisación y Piano*

El Piano necesita un apartado especial ya que reúne unas condiciones que ningún otro instrumento posee. Tanto es así que puede servir de aglutinante de toda una buena formación musical. De hecho el nacimiento de la asignatura Piano Complementario dedicada a complementar la formación de los instrumentistas de otras especialidades se debe precisamente a que puede servir de compendio musical.

Entre sus mejores cualidades hay que señalar:

- su comportamiento como instrumento globalizador,
- sus posibilidades armónicas,
- sus posibilidades como acompañante,
- la ayuda que ofrece a la comprensión y a la escucha musical y
- que es un instrumento individual con posibilidades casi orquestales.

El Sistema basado en la Improvisación propone los siguientes puntos:

1.º *Selección de melodías* populares y clásicas para acompañar. Los sistemas de acompañamientos en el piano pueden variar desde los extremadamente sencillos hasta los muy complejos.

2.º *Selección de partituras de diferentes estilos*. Actualmente hay una sobresaturación de estas obras de modo que es difícil profundizar analíticamente en ellas y el profesor se ve abocado a conseguir que el alumno las pueda descifrar más o menos para el final del Curso.

3.º *Conocimiento de las estructuras armónicas del Sistema tonal*. Estas estructuras serán utilizadas tanto para acompañar como para inventar melodías.

4.^o *Inventar motivos melódicos* y desarrollarlos de acuerdo con el proceso Pregunta-Respuesta adaptándolos a las estructuras armónicas básicas.

5.^o *Analizar* todos los elementos de una partitura pianística.

6.^o *Componer y memorizar* con la ayuda del análisis partituras pianísticas.

7.^o *Leer armónicamente* partituras para piano del nivel adecuado.

Estos puntos no excluyen la formación técnica del pianista sino que se superponen a ella y coadyuvan en la formación musical del alumno.

5.3. *Improvisación e instrumentos monódicos*

Los instrumentos monódicos necesitan muy especialmente la ayuda de los procesos de Improvisación ya que su instrumento, al mantener siempre una línea horizontal les dificulta para examinar los discursos armónicos que subyacen a toda melodía. Estos instrumentistas son los que mayores dificultades tienen a la hora de afrontar con éxito las asignaturas de armonía, el análisis y por supuesto composición.

Para los instrumentos monódicos el Sistema basado en la Improvisación propone los siguientes puntos:

1.^o *Análisis de estructuras armónicas sencillas*. Las conducciones básicas de la armonía tonal deben ser conocidas por todo músico ya que a partir de ellas se desarrollan las obras de los grandes músicos.

2.^o *Improvisación de acompañamientos* desgranando los acordes de una estructura armónica dada. Los instrumentistas cuyo instrumento tiene un comportamiento lineal no deben sentirse en inferioridad de condiciones para trabajar con armonías ya que los acompañamientos pueden realizarse arpegiando de mil maneras distintas los acordes de una estructura.

3.^o *Improvisación de melodías*, proceso Pregunta-Respuesta, de acuerdo con una estructura armónica. Este es el trabajo más lógico para estas especialidades instrumentales pero hay que prestar atención a que la intuición y las facultades auditivas naturales no prevalezcan sobre la técnica de la conducción armónica hasta el punto de trabajar sólo intuitivamente.

4.^o *Análisis* armónico, rítmico, melódico y formal de las obras y estudios del Programa extrayendo materiales para inventar otras obras paralelas. Este trabajo forma parte sustancial de los objetivos generales de la Improvisación. Su transcendencia es vital para el futuro músico.

5.4. *Improvisación y Armonía*

Durante muchos años la Armonía ha sido, y en bastantes casos continúa siéndolo, una Asignatura totalmente abstracta, sin relación con la realidad

musical. Números que nos obligan a contar intervalos hacia arriba y hacia abajo y cuatro voces que presentan problemas parecidos a los de un crucigrama de difícil solución. Si esta voz baja, duplico la otra y hace faltas, pero si sube, marcha en movimiento directo con el bajo que ¿Cuál es el resultado después de cuatro años dedicados a rizar el rizo de las voces? En términos generales el panorama es totalmente desesperanzador. Los alumnos no han podido descubrir qué se les está tratando de enseñar y ni conocen las estructuras armónicas más rudimentarias, ni saben cómo suenan ni son capaces de hacer una canción con sentido común, ni armonizarla con una mínima discreción. Tan solo los alumnos que, por facultades naturales e intuición innata, son capaces de ver más allá de lo que se les dice adquieren una formación musical para la que no habían necesitado invertir cuatro años de su formación.

El reconocimiento de este desolador panorama tiene que ser constructivo adoptando las alternativas que se considere oportunas para redescubrir el mágico mundo de la armonía, paso fundamental en el camino de la composición.

Las propuestas del Sistema basado en la Improvisación son las siguientes:

1.º *Análisis* de obras seleccionadas de acuerdo con el nivel de cada momento. La selección debe tener en cuenta la dificultad armónica, la claridad melódica y formal y la concreción rítmica adoptada por el compositor. Normalmente la selección de obras se encauzará siguiendo las directrices históricas. El principio más adecuado es el Clasicismo y el avance se hace a la vez hacia delante y hacia atrás.

2.º *Extracción de las estructuras* armónicas y realización de trabajos con éstas. Los trabajos incluyen modificaciones posibles, desarrollando la estructura de acuerdo con la programación de dificultades para cada etapa.

3.º Exposición de la *función que cumplen los Grados* de la tonalidad y su situación normal en la estructura. El trabajo reside en el encadenamiento de Grados y no de voces. Cada Grado debe tener una función que cumplir dentro de la estructura y de éllo depende su encadenamiento con los restantes Grados.

4.º Exposición de las distintas variedades de *estructuras elementales* y sus posibles desarrollos. Las estructuras armónicas básicas son el punto substancial de la iniciación del trabajo a partir del cual los desarrollos irán ascendiendo en dificultad tomando las ideas del análisis de las obras de los mejores compositores.

5.º Exposición de los *procesos de construcción melódica* partiendo de un motivo y desarrollado de acuerdo con una estructura armónica básica. La intuición puede hacer avanzar a los que poseen facultades naturales. Las fórmulas técnicas ayudan a la mayoría a encontrar medios para desarrollar su

sensibilidad. La melodía también se desenvuelve dentro de ciertas reglas generales que alumno tiene derecho a conocer.

6.º *Realización de trabajos* para piano, piano y voz melódica y grupos instrumentales diversos a base de estructuras armónicas, desarrollo de acompañamientos típicos y procesos de melodías con Pregunta-Respuesta.

6. LA IMPROVISACIÓN Y EL CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO DE MÚSICA

La Orden de 28 de Agosto de 1992 (BOE 9/9/92) establece el Currículo de los Grados Elemental y Medio de Música desarrollando la LOGSE. En ésta Orden han quedado reflejados algunos de los puntos básicos de los que consta el Sistema de aplicación de la Improvisación. Destacamos los siguientes párrafos:

6.1. *Preámbulo*

— "...el piano complementario, cuyo principal objetivo pretende proporcionar una visión polifónica de la música que facilite la comprensión global de cualquier obra con la consiguiente consolidación e interiorización de los procesos armónicos que la configuran".

La cita textual de los procesos armónicos, lo que implica su análisis previo, es un certero indicio de lo que hemos sugerido anteriormente. El conocimiento y comprensión de las estructura armónicas es totalmente imprescindible en cualquier instrumento y por supuesto en el Piano (complementario o no).

6.2. *Artículo Octavo*

— Dentro de los Objetivos generales del Grado Medio el Art. Octavo. e) "*Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación artística de calidad*". El legislador considera, por tanto, que la calidad en la interpretación debe ir precedida de unos conocimientos armónicos y formales debidamente aplicados, mediante el análisis por supuesto.

6.3. *Anexo I.b. Asignaturas del grado elemental*

Este Anexo concreta el currículo específico de cada una de las asignaturas:

6.3.1. Coro

— Contenidos: ..."*Improvisación vocal en grupo...*" No es necesario hacer ningún comentario. La inclusión de la palabra *Improvisación* es suficientemente elocuente y sólo deseamos verlo convertido en una realidad.

6.3.2. Lenguaje Musical

— Contenidos: ..."*Sensibilización y conocimiento de grados y funciones tonales... Sensibilización, identificación y reconocimiento de elementos básicos armónicos y formales.... Utilización improvisada de los elementos del lenguaje con o sin propuesta previa*". El sistema Tonal es la base de una formación musical. La improvisación y los conocimientos armónicos y formales deben estar presentes en la formación de un músico evidentemente.

— Criterios de evaluación: ..."*12. Improvisar estructuras rítmicas sobre un fragmento escuchado....13. Improvisar melodías tonales breves...16. Improvisar individual o colectivamente pequeñas formas musicales.*" La palabra *Improvisación* no había sido mencionada nunca antes en una legislación musical, pero la necesidad de su presencia se intuía. Ahora es una realidad que debe concretarse en la práctica diaria de la clase con una Metodología concreta que no la convierta en una esporádica aportación exclusiva de los profesores con interés e intuición.

6.3.3. Instrumentos

— Introducción: ..."*es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión más profunda del fenómeno musical.... a hacerle observar los elementos sintácticos sobre los que reposa toda estructura musical,.... y que la interpretación.... está funcionalmente ligada a esta estructura sintáctica.*" No podía decirse más claro. Sin análisis, sin conocimiento de la sintaxis de la obra, ésta no puede ser interpretada. La música es el único arte que necesita de un intermediario para hacerla llegar a los que van a disfrutar de ella. Pero lógicamente no puede darse un mensaje correctamente si no se comprende su significado y por el contrario, cuanto mayor sea nuestra comprensión de la obra mejor será la interpretación que hagamos de ella.

6.3.4. Piano

— Contenidos: ..."*Iniciación a la comprensión de estructuras musicales en sus distintos niveles -motivos, temas, períodos, frases, secciones, etcéte-*

ra- para llegar a través de éllo a una interpretación consciente y no meramente intuitiva." En este punto se aplica al piano lo que anteriormente se había generalizado a todos los instrumentos. no está de más esta puntualización.

6.4. Anexo II.b. Asignaturas obligatorias de grado medio

En general todo el Currículo del Grado Medio está plagado de Análisis, Improvisación y necesidad de fomentar la creatividad. Sin embargo junto a estas ideas todavía se reflejan antiguas y detestables teorías que no vamos a comentar y que están reflejadas sobre todo en los Criterios de evaluación o ejercicios que se exigen a los alumnos para demostrar el nivel alcanzado.

En la Asignatura de Acompañamiento, tanto la Introducción como los Objetivos, Contenidos y Criterios de evaluación rebosan de ideas pertenecientes al Sistema basado en la Improvisación. No en balde el autor de este artículo es el responsable en el RCSM de Madrid de dicha Asignatura y ha participado activamente en la redacción de su Currículo.

Algo parecido ocurre en las Asignaturas de Análisis, Armonía y Fundamentos de Composición en las cuales, contando con la existencia del Piano Complementario como asignatura obligada para todos los instrumentistas, se exige del alumno que situado en el piano Improvise o realice de modo esquemático procedimientos armónicos básicos derivados del Análisis.

También en Lenguaje Musical aparecen ejercicios de Improvisación pero con una valoración muy por debajo de lo que se necesitaría. Por el contrario se incide demasiado en conseguir "*entonar todo tipo de intervalos melódicos*" y más tarde en "*entonar una obra atonal con o sin acompañamiento*". Reconozco que no entiendo ni comparto las ideas que pueden conducir a convertir el Lenguaje Musical del Grado Medio en una escuela de especialistas en canto.

La aparición de la Asignatura de Piano Complementario entre las Asignaturas obligatorias del Grado Medio es todo un éxito. Era una necesidad inaplazable y así lo ha comprendido el Legislador. Si las intenciones que se reflejan en el Currículo son llevadas a cabo con una mediana discreción, la formación de nuestros músicos futuros se verá influenciada muy positivamente.

La Especialidad instrumental de Clave también refleja en su Currículo, como era de esperar, referencias a la improvisación. Realmente este es un instrumento cuya realización musical tiene su base en la armonía y la improvisación que pueda hacerse a partir de aquella. Sin embargo en la Asignatura de Organó no se menciona la palabra Improvisación que tanta importancia tiene en las escuelas de los organistas franceses y alemanes. Sólo hay una tímida referencia al estudio del Bajo Cifrado. Esperemos que la práctica real supere lo que aparece reflejado en el Currículo.

7. CONCLUSIONES

Los Sistemas basados en la Improvisación y desarrollo de la Creatividad son una necesidad imperiosa de nuestros Estudios musicales. La dificultad de su puesta en marcha estriba más en la formación del profesorado que en el alumnado. Sin embargo es absolutamente cierto que una proporción muy generosa del profesorado se encuentra abierto y deseosa de nuevas metodologías que incluyan la Improvisación y se está trabajando para cambiar radicalmente la situación. No hay que culpar de nada al profesor que por falta de una preparación se encuentra en estos momentos con deficiencias para poder aplicar con sus alumnos sistemas que incluyan análisis y realizaciones improvisadas. No se adquiere de un día para otra una formación de tal calibre que permita salir a flote delante del alumnado en cuestiones de armonía, composición y otras materias de las que se está muy deficitario.

La LOGSE incluye con total claridad conceptos avanzados respecto de la Improvisación y tanto en Objetivos generales como particulares de las distintas especialidades queda reflejado el deseo de una avance radical.

Ya existen Programaciones detalladas de una aplicación regularizada y consciente de los conceptos vertidos en este artículo a las distintas especialidades: Lenguaje Musical, Piano (instrumentos de teclado en general), Armonía e instrumentos monódicos. Su aparición impresa es sólo cuestión de tiempo y la puesta en marcha depende ahora tan solo de la compenetración de los Seminarios, primero dentro de sí y luego en relación con el resto de la disciplinas musicales. Las dificultades a vencer son muchas, aunque siempre están matizadas por el propio interés del profesorado.

La Improvisación, como desarrollo de creatividad en base a un Lenguaje controlado, tiene un futuro lento pero arrollador dentro de los Sistemas Pedagógicos más avanzados. El futuro musical queda abierto a la esperanza.

ÚLTIMOS VESTIGIOS DE LA FLAUTA DE TRES AGUJEROS EN LA PROVINCIA DE PALENCIA

Emilio REY GARCÍA

EN la encuesta etnomusicológica que realicé en la comarca del Cerrato palentino durante el mes de julio de los años 1990 y 1991, visité los siguientes pueblos: Alba de Cerrato, Antigüedad, Baltanás, Castrillo de Don Juan, Castrillo de Onielo, Cevico Navero, Cevico de la Torre, Cobos de Cerrato, Cubillas de Cerrato, Dueñas, Espinosa de Cerrato, Hérmedes de Cerrato, Hornillos de Cerrato, Magaz, Población de Cerrato, Reinoso de Cerrato, Soto de Cerrato, Tabanera de Cerrato, Torquemada, Valdecañas de Cerrato, Valle de Cerrato, Villaconancio, Villamediana y Villaviudas. Fruto del trabajo de campo exhaustivo en esta comarca palentina, fue la recogida de más de doscientos documentos musicales de tradición oral que, ya transcritos, están en espera de publicación.

La comarca del Cerrato no es especialmente rica en folklore musical si la comparamos con otras zonas de la provincia de Palencia como la Montaña o la Valdavia. Aún así, pude recopilar muestras interesantes y recoger un testimonio directo y documentado de la pervivencia de la flauta de tres agujeros en la zona hasta finales de los años cuarenta. En efecto, en Villamediana, pueblo de 284 habitantes (1992) cercano a Torquemada y distante 17 kilómetros de Palencia capital, contacté con D. Prudencio Aguado García, de 80 años, quien me comunicó que durante muchos años la flauta de 3 agujeros fue utilizada en el pueblo por D. Gregorio de la Fuente Bravo, de apodo «Mariposo», para acompañar la danza de paloteo y una danza de castañuelas típicas de la localidad.

Me llamó especialmente la atención esta supervivencia de la flauta de tres agujeros hasta tiempos recientes en una provincia casi nunca citada como conservadora de este singular instrumento tradicional que todavía se usa, como se sabe, en la zona occidental de la península, incluido Portugal, en el País Vasco, Pirineo Aragonés, Cataluña, Baleares, Canarias y aisladamente en alguna otra zona.

Del uso de tan singular aerófono en la provincia de Palencia, en Villamediana, y por el “tío Mariposo”, sólo tenemos la referencia que ofrecen Alberto Jambrina Leal y José Ramón Cid Cebrián en su libro sobre “La Gaita y el Tamboril”¹. Al hablar del foco occidental de la Península, donde la flauta es especialmente tradicional, estos folkloristas dicen lo siguiente:

“Este gran foco occidental antiguamente se adentraba en otras provincias como Valladolid y Palencia, en las que el uso de la flauta ya se ha extinguido” (pág. 15).

“En Palencia, según la información cedida por José María Silva Naveros, la última constatación de la existencia de la flauta y el tamboril reflejaba esta íntima ligazón con las danzas de palos; este era el caso del fallecido “tío Mariposo” que tocaba para las funciones de la danza de Villamediana, localidad cercana a Torquemada (comarca del Cerrato palentino); esta danza intervenía sobre todo en la Romería de Valdesalce. Lo cierto es que ambos instrumentos se pudieron dar en otras zonas palentinas hasta principios de siglo, aunque la memoria colectiva de zonas como Tierra de Campos no los recuerda entre sus instrumentos tradicionales” (pág. 61).

La noticia es correcta. Yo sólo pretendo aquí completar la información con las referencias ofrecidas en el pueblo por D. Prudencio Aguado, que conoció al “tío Mariposo” y formó parte de los danzantes del pueblo desde los trece años. La información se completa con algunos datos biográficos de nuestro instrumentista popular y con unas fotografías de época en las que aparece con su flauta y tamboril.

Del acta de defunción de “Mariposo”, que pude conseguir en el Ayuntamiento con la colaboración de D. Prudencio Aguado y familia, cito los datos más relevantes:

“En Villamediana, a las once horas del día uno de Abril de mil novecientos cuarenta y cinco, ante D. Pablo Román Fernández, Juez Municipal y D. Fidencio González González, Secretario, se procede a inscribir la defunción de D. Gregorio de la Fuente Bravo, nacido en Villamediana, provincia de Palencia el día 10 de Marzo de mil ochocientos setenta y seis, de sesenta y ocho años, hijo de Primitivo y de Antolina, domiciliado en esta villa, calle General Ferrer, de profesión Macero y de estado casado con Teodora Sierra, de cuyo matrimonio no dejó sucesión. FALLECIÓ en su domicilio el día treinta y uno de Marzo a las veintitrés a consecuencia de hemorragia cerebral”.

Nuestro personaje, que en la actualidad no tiene familia en el pueblo, es uno de los últimos instrumentistas de flauta de tres agujeros y tamboril en una región como Castilla en la que el instrumento era muy popular hasta finales del siglo pasado. Con su flauta acompañaba el paloteo, compuesto por

¹ A. JAMBRINA LEAL; J. R. CID CEBRIÁN: *La Gaita y el Tamboril*, Salamanca, Diputación Provincial, 1989.

cinco lazos; y también la danza de Villamediana, ejecutada por ocho danzantes con castañuelas más el “birria”.

Muerto “Mariposo”, un señor del pueblo llamado D. José Zamorano de la Fuente, que aprendió a tocar observando a nuestro instrumentista, siguió acompañando la danza y los lazos de paloteo con la misma flauta y el mismo tamboril. El tamboril todavía se conserva en el ayuntamiento del pueblo. La flauta se encuentra en Beasáin (Guipúzcoa) en casa de la familia de José Zamorano, que falleció en 1985 también a los sesenta y ocho años de edad. Zamorano emigró en los años setenta al País Vasco, y siempre que venía al pueblo de vacaciones acompañaba la danza de castañuelas y el paloteo con un txistu y tamboril que traía de su nuevo lugar de residencia. La última vez que Zamorano acompañó la danza en Valdesalce fue el 21 de Septiembre de 1984, día de San Mateo.

El paloteo se hacía en sitios fijos: en el atrio de la iglesia y en la plaza durante la procesión de Santo Tomás de Aquino (7 de marzo), patrono del pueblo. La danza con castañuelas o “tarrañuelas” se hacía andando y bailando por las calles del pueblo. Al acto se le llamaba “dar el floreo”.

Según comentó D. Prudencio Aguado, “Mariposo” era hombre retraído. Nunca quiso enseñar a nadie la técnica de la ejecución porque creía que se reían de él por su condición de músico popular. La consideración social del músico nunca ha sido buena ni en España ni en otras partes. “Mariposo” era músico polifacético, pues también tocaba el acordeón por los pueblos de la zona en bodas y fiestas. También acompañaba a los danzantes en las romerías de Nuestra Señora de Valdesalce (25 de abril, San Marcos, y 21 de Septiembre, San Mateo) cuya ermita está situada en el término municipal de Torquemada.

Los danzantes de Villamediana adquirieron gran popularidad en la zona, hasta el punto de viajar a Madrid en los años cuarenta para participar en alguna de las concentraciones folklóricas de la época.

Alberto Jambrina y José Ramón Cid afirman que el uso hace muchos años de la flauta de tres agujeros y el tamboril en algunas provincias castellanas como Burgos y Soria, probablemente tenga que ver con “estratos poco evolucionados de la cultura del txistu vasco”. No comparto esta afirmación, pues la flauta y el tamboril, y también la gaita de fuelle, eran instrumentos populares y muy arraigados en la tradición de Castilla hasta finales del siglo XIX hasta que poco a poco fueron desplazados por la dulzaina.

El folklorista burgalés Federico Olmeda, en la sección de su Cancionero dedicada a los bailables instrumentales, también ofrece testimonio de su uso en Burgos a comienzos de siglo:

“Estos bailables generalmente son tocados por gaitas, pero también se han empleado para ellos clarinetes, chirimías y pitos. Los clarinetes van eliminándose del uso popular y pocas veces se toca ya el pito, antes tan en boga en toda España. Porque el uso de este último va desapareciendo también de to-

das las partes, circunscribiéndose a las provincias vascongadas, se cree que ha sido y es un instrumento peculiar de solo ellas, idea que, según se ve, no es cierta... Asimismo el acompañamiento ordinario de esas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito”².

No he podido observar directamente la flauta que tocaba “Mariposo” para comprobar su afinación, que seguramente no sería muy distinta de la más común en la zona noroccidental de la Península. De la música de los cinco lazos de paloteo típicos del pueblo, D. Prudencio sólo pudo recordar y tararear la correspondiente a los llamados “La jota” y “De los oficios”, este último llamado así porque los danzantes hacían gestos de trabajo como los del serrador, del barbero, etc. Otro lazo se llamaba “de las cuatro caras”. El texto nemotécnico con que se cantaban los lazos tampoco lo pudo recordar nuestro entusiasta y emocionado informante. A continuación transcribo la música de los lazos de “La jota” y “De los oficios”:

LA JOTA Villamediana

♩ : 96

DE OFICIOS Villamediana

♩ : 66

² F. OLMEDA: *Folk-Lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Sevilla Librería Editorial de María Auxiliadora, 1903, pág. 153.

No he podido transcribir la música de la danza de castañuelas porque una grabación que me proporcionaron en el pueblo en la que se oye a José Zamorano tocando el txistu y el tamboril, no tiene la calidad mínima para distinguir claramente las notas musicales. Sí puedo decir que la música estaba compuesta por episodios en los que los danzantes alternaban con gran habilidad los ritmos ternarios y binarios perfectamente marcados por las castañuelas, mientras que la flauta interpretaba un giro melódico muy repetitivo de ámbito reducido.

Las fotografías que aquí se reproducen fueron facilitadas en el pueblo por D. Prudencio y otra persona cuyo nombre no recuerdo. En dos aparece D. Gregorio de la Fuente Bravo "Mariposo" con los danzantes. Sirva esta breve referencia y las fotografías para rendir un homenaje póstumo a dos músicos populares como "Mariposo" y José Zamorano que prolongaron el uso de la flauta de tres agujeros en la provincia de Palencia y en Castilla hasta tiempos recientes cuando otros instrumentos más evolucionados ya la habían desplazado desde finales del siglo XIX.



"Mariposo" con su flauta y tamboril en 1924. D. Prudencio Aguado, el tercero por la derecha, a la edad de 13 años.



"Mariposo" con su flauta y tamboril en 1939. D. Prudencio Aguado, el segundo por la izquierda, a la edad de 18 años.

Lectura primera:
DOS DOCUMENTOS SOBRE
LA INTERVENCIÓN DE UN CORO DE ÁNGELES
EN EL MONASTERIO JERÓNIMO
DE SAN BARTOLOMÉ DE LUPIANA
(GUADALAJARA), 28 de agosto de 1630

José SIERRA PÉREZ.

1. NOTA PRELIMINAR

EL contacto que he tenido últimamente con más de cien mil títulos de libros, códices, informes, cartas... y todo tipo de material documental perteneciente a la Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial me ha puesto en contacto, siquiera en sus enunciados, con un gran porcentaje de la cultura occidental escrita de todos los tiempos. La Biblioteca de El Escorial es fundamentalmente humanística, pero tiene también una buena representación de las ciencias empíricas. La música, que es el fin que yo persigo, tiene también una buena representación. Si cuando recogí los incipits del archivo de música de El Escorial pasaron ante mí todos y cada uno de los papeles que lo componen, ahora, al confeccionar el catálogo de música de la Biblioteca, sucede lo mismo con todas sus fichas y catálogos. Y esto, como digo, pone a quien lo hace en un sabroso, aunque en muchos casos efímero contacto con todo lo "sabible". Un contacto que, visto así, produce admiración, espanto, pena, ternura... Y no por su forma, sino porque a alguien se le haya ocurrido escribir sobre ello. Puede decirse que se ha escrito de todo. Hay temas inimaginables. No obstante, conviene saber que se escribieron y que preocuparon a determinados grupos de pensamiento. Conviene también colocarles en su sitio. De hecho, el tiempo les ha depurado y olvidado a muchos de ellos para que otras ideas, supuestamente mejores, sal-

gan a flote. El historiador, sin embargo, no debe olvidarlos. Sabe que nos informan sobre la forma de pensar y actuar de una época determinada. Y sabe que pueden ser explicación de unos hechos y de unas formas de cultura, aunque estén fundamentados en errores o en ideas absolutamente superadas.

Con el presente escrito inicio lo que pretendo sea una serie de *Lecturas* sugeridas en mi contacto con la Biblioteca. Pongo este título porque se presentarán, sobre todo, documentos, relatos o reseñas que invitarán a hacer un esfuerzo especial de lectura sobre temas musicales no frecuentes. Al fin y al cabo todos estamos embarcados en saber leer y en saber que cada momento de la historia tiene su propia lectura. Cada época lee desde su propia perspectiva. Los dos documentos que se presentan a continuación parecerán milagro a unos, alucinaciones, parasicología, simplezas... a otros. Lo que no cabe duda es que refieren un hecho histórico. Que cada uno haga su lectura.

Comienzo con un tema relacionado con los jerónimos porque a ellos estuvo dirigida la Biblioteca escurialense fundada por Felipe II y porque ellos tienen mucho que ver, al fin y al cabo, con la historia real de la música española.

* * *

2. INTRODUCCIÓN

Dejando al margen, por conocidísima, toda la tradición vetero y novotestamentaria de los ángeles presentados como músicos y como liturgos¹, que ha producido tanta iconografía en la cultura de todas las épocas de la iglesia católica, creo que hay dos pautas fundamentales para la lectura de los documentos que se presentan: la fundamental dedicación de los jerónimos al coro y la crítica que se ha hecho con frecuencia —tanto desde dentro como desde fuera— a esta dedicación tan absorbente. Para convencer a unos y a otros hay que fundamentar bien las ideas. Sería facilísimo aducir cientos de escritos que justificaran esta dedicación de la orden de S. Jerónimo², pero me referiré sólo al historiador Pedro de la Vega, que tuvo mucha influencia en los historiadores posteriores³ y, por otra parte, creo que en buena medida es el iniciador o propagandista de la tradición de los ángeles músicos interviniendo en el coro, que será lo que nos ocupe. En el Capítulo XII. *De la causa porque nuestros padres tomaron el breviario romano y de cómo*

¹ La idea central es que los Ángeles celebran en el cielo una liturgia perpetua (Ap. 4, 8-11), a la que se junta en la tierra la liturgia de la Iglesia (cf. gloria, prefacio, sanctus).

² Bastaría leer las Historias de la orden de Pedro de la Vega, José de Sigüenza, Francisco de los Santos y otros historiadores para percatarse de esto.

³ El P. Sigüenza dice con frecuencia en su Historia de la orden que toma apuntes y datos del P. Pedro de la Vega.

es propio ejercicio de la orden celebrar devotamente y espaciosamente el oficio divinal, fundamenta la utilización del canto en el propio S. Jerónimo:

“Porque según es escrito en las historias, el bienaventurado nuestro padre San Jerónimo ordenó en parte el oficio de la Iglesia romana a petición y ruego del padre San Dámaso. Y cosa es de creer que hacía él cantar el oficio y rezar los salmos en su monasterio”⁴.

Pedro de la Vega relaciona enseguida el tema del canto con la salud del alma y muy especialmente con la familiaridad con los ángeles:

“Es aquí más de notar que el ejercicio de celebrar devotamente en las iglesias el oficio divinal es muy ligero camino para alcanzar la salud perdurable: y para cobrar la familiaridad y favor de los santos ángeles...

... Gran familiaridad tienen los santos ángeles con los que en la iglesia cantan devotamente: ofrecen a Dios sus oraciones. Están presentes y cantan con ellos: según aquello que dice el profeta en un salmo. Antevinieron los príncipes ayuntados a los que cantan. E infiere luego el profeta y dice. Bendecid y cantad en las iglesias al Señor. Por ende hermanos cuando venís a orar y cantar los salmos: mirad a vuestros príncipes. Estad con reverencia y disciplina: y gozaos porque vuestros ángeles siempre ven a Dios. *Tomemos pues el oficio de los que tenemos por compañeros. Y esto que es dicho que los ángeles se ayuntan a los que cantan en la iglesia a muchos santos ha sido revelado: y dello han dado testimonio algunos religiosos devotísimos de la orden: diciendo que muchas veces han oído cuando se celebra el oficio cantado en la iglesia: mayormente de noche a los maitines unas voces muy altas y suaves que juntamente suenan con los frailes. Este oficio de cantar devota y espaciosamente el oficio divinal en la iglesia: es propio de la orden: en este trabaja de noche y de día: en este pone grandísimo estudio: y no consiente que por causa alguna deje de celebrar espaciosa y devotamente: como parece en las constituciones de la orden: y en el ordinario onde tenemos escrito que a lo menos por espacio de ocho horas se han de ocupar los frailes cada día en el oficio divinal*”⁵.

Las ideas que se exponen en el párrafo anterior son vertebrales en muchos de los escritos de los historiadores de la orden, que escriben siempre una historia ejemplarizante y moralizadora resaltando con mucha frecuencia, a este efecto, las virtudes de sus antepasados, de forma especial las referidas al buen saber, hacer y estar en el coro. Pero dejando al margen esto, recojo dos ejemplos de intervención de ángeles entre los muchos que se podrían traer. Ambos son del siglo XVI.

⁴ VEGA, Pedro de la: *Crónica de los frailes de la orden del bienaventurado Sant Hieronymo*, MDXXXIX, Universidad de Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, fol. 14.

⁵ *Ibid.*: fols. 14-14v.

“Entre otras cosas notables que ha habido en aquella casa [San Jerónimo de Gandía], es que cuando estaban los frailes en el coro cantando se oía una voz distinta de todas, que quedaba en los finales de los versos resonando, de que recibían gran consuelo los religiosos. Esto no ha sido continuo, porque no se presume que es el eco que responde, y en tiempo de este santo varón [fray Jerónimo Valeriola] se oyó muchas veces y muy clara, porque cuando el Prelado trae buen cuidado de dar pasto de buen ejemplo y doctrina, sin duda mejora el ganado, y la armonía o consonancia de la paz de sus almas trae a los Ángeles que se mezclen en sus coros”⁶.

En el siguiente caso los propios ángeles van a la celda de una religiosa que tenía perlesía en el Convento de San Pablo de Toledo:

“Una noche de la santa Resurrección le vino un estremado deseo de hallarse con sus hermanas y señoras en la celebración de tan alegre solemnidad; quedóse sola, y al punto que en el coro començaron el invitatorio de los maitines: *Surrexit Dominus vere, alleluya*, entraron cuatro mancebos hermosísimos vestidos de blanco, con la librea de la fiesta y recamados de luz y resplandores, y haciendo coro en aquella humilde celdilla, se le cantaron todo con un son o tono tan acordado, que en el entretando la perlática estuvo como en la gloria; y cuando ella no revelara este favor (contábalo con suma sinceridad), el olor, y suavidad que allí dexaron los músicos que cantaron a cuatro bastaba a publicarlo, porque estremado tan bueno como el motete, y más largo, porque duró muchos días”⁷.

Como puede verse por sólo estos dos relatos, hay una doctrina que se repite y termina materializándose en hechos concretos. Si hay esta fuerte doctrina es porque algunos no estaban del todo convencidos de la absoluta bondad de tanto tiempo en el coro cantando. Más bien supone esto —piensan— un impedimento para otro tipo de reflexiones, también necesarias, o un impedimento para el estudio. Que el coro ha sido un impedimento para el estudio ha sido siempre una crítica —no analizaremos ahora si con razón o sin ella— que se le ha hecho en todas las épocas a la orden jerónima. También se argumentará en contra de esto y a favor del coro. Quizá otro tipo de reflexiones sea perjudicial.

“Yo confieso que para otras letras y especulaciones, que mucha parte dellas tiene fundamento en nuestras cabeças y imaginación, y ostentación de nuestros ingenios, que es gran estorbo el coro, y tanto coro, y tantas alabanzas Divinas, y quien esto pretende, y quien desto llena su seno, que es muy semejante a la hierba que nace en los tejados (como lo dice el Profeta), no se venga a esta religión. Mas quien quiere ir por otro camino, y pensar en la ley

⁶ SIGÜENZA, José de: *Historia de la orden de San Gerónimo*, Tercera parte, Libro segundo, NBAE, 12, Tomo II, 1909, p. 193.

⁷ *Ibid.*: p. 388.

del Señor de día y de noche, en su salvación y bien de su alma, y estudiar los pensamientos divinos, ningún estorbo le hará el Coro, porque no es sino una escuela donde se trata continuamente este lenguaje, si ya no sean tan brutos e insensatos que cantan sin saber qué, ni para qué. No le estorbaba a sus santos estudios el Coro a nuestro Valeriola”⁸.

Dejando al margen cualquier comentario al párrafo precedente, no quiero dejar de resaltar la polémica y los pensamientos encontrados que refleja. Debido a ello los jerónimos siempre se han tenido que ocupar de decir en sus escritos que la dedicación al coro no les ha impedido que haya entre ellos muy buenos letrados. Recojo tan sólo un ejemplo de esto, referido a los preparativos para la fundación del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia por el Duque de Calabria en 1537, quien por aquella época “juntó la mejor Capilla de músicos, ansi de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni sé si la ha habido después a acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se juntó allí cuanto bueno se hallaba en estos Reinos y todos ivan a servirle con mucho gusto...”⁹.

Pues bien:

“Era este Príncipe [el Duque de Calabria] de lindo y claro ingenio, y tan amigo de letrados y letras, como de música. Holgábase mucho que había encontrado una Religión donde se hallaba todo esto, aunque la modestia que profesa esta vida huye de hacer ostentaciones en lo uno y en lo otro...

...No faltaba quien le decía al Duque que los religiosos de *San Jerónimo* no tenían letrados, que su ejercicio todo era coro, música y loores divinos. Como estaba él desengañado por lo que había visto en las pláticas que con sus frailes había tenido, quiso que se desengañase toda aquella ciudad y Escuelas. Entre los que allí fueron a morar y fundar aquella casa, estaban los varones de los doctos de aquel tiempo, fray Lucas de Casarrubios, el uno, y el otro fray Bernabé de Rosales...”¹⁰.

Así pues, hay una doctrina moralizadora que se imparte a través de la historia para que los que quieren abrazar la vida jerónima se identifiquen con la dura dedicación que se tiene como oficio e ideal de la orden, un oficio que les ennoblece hasta el punto de equipararles a los ángeles, y una doctrina para los de fuera, de cara a contrarrestar sus críticas y a justificar la actividad de la orden.

El asunto de la intervención de los ángeles acompañando a los frailes es un arma arrojadiza contra los de fuera de cara a justificar su actividad en el coró y un consuelo para los de dentro. Desde mi punto de vista, la idea de los ángeles, leída y repetida con mucha frecuencia, probablemente desde muy

⁸ *Ibíd.*: p. 192.

⁹ *Ibíd.*: p. 128.

¹⁰ *Ibíd.*: p. 133.

a comienzos de la fundación de la orden, viene a convertirse con el tiempo en un sustrato permanente en el pensamiento y religiosidad jerónima, de forma que termina materializándose en el subconsciente individual (quizá con más frecuencia) y colectivo, en forma de oír las voces de los ángeles. Y esta materialización tiene su apogeo fundamental, como cabía esperar, en la época barroca, época a que se refiere el hecho que se recoge en los dos documentos que se exponen a continuación. Toda actividad, toda fe y creencia necesita, para su fortalecimiento, un apoyo sensible. El barroco —no hay que decirlo— es el momento que más utiliza y necesita estas formas sensibles. El pensar que los invisibles ángeles cantan al lado de los hombres justifica y da sentido a toda una vida dura de muchas horas en el coro.

Ahorraré hacer más comentarios, que podrían alargarse mucho, en beneficio de que cada lector haga su propia lectura. En las líneas anteriores sólo se ha querido contextualizar los documentos que se presentan con algunas pautas para su lectura.

Tanto el *Documento I* como el *Documento II* están referidos a lo mismo. El II se basa en el I. Conviene decir que el monasterio de San Bartolomé de Lupiana fue la primera casa que se fundó en la Orden (año 1373) y desde entonces fue la casa más importante —dejando al margen ciertas pretensiones posteriores del monasterio de El Escorial— y donde residía el P. General de esta Orden exclusivamente española.

En la transcripción de los documentos actualizo siempre las grafías y ortografía y pongo puntuación donde es necesario. No cambio las letras que implican un fonema distinto. Desarrollo todas las abreviaturas.

* * *

3. DOCUMENTO I¹¹

Milagro de los Ángeles que cantaron en esta Santa Casa de San Bartolomé

[Al margen] Hízose información deste milagro por un notario Apostólico Religioso de la Orden; y después se volvió a hacer por orden del Eminentísimo Señor Cardenal Zapata, que al presente es Gobernador de este Arçobispado de Toledo.

Caso raro y admirable con que nuestro Señor quiso honrar y favorecer esta Casa de San Bartolomé de Lupiana con la música de su Capilla celestial. Sea su divina Magestad alabado y glorificado, “quoniam bonus, quoniam in aeternum misericordia eius. Fue pues el caso desta suerte. Siendo General de

¹¹ *Libro de los Actos Capitulares de este Monasterio de San Bartolomé de Lupiana; desde el año de MCCCCLXXXVI.*, fols. 197v-198v., en Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, Libro 4.564.

nuestra Santa Religión nuestro Padre fray Francisco de Cuenca, Profeso de San Gerónimo el Real de Madrid, en veinte y ocho días del mes de Agosto en que se celebra la fiesta del glorioso Sant Agustín, doctor de la Iglesia, Año del Señor de mil seiscientos y treinta, llevando el Santísimo Sacramento a un enfermo se oyeron músicas celestiales el ayre (sic); unos las oyeron en la iglesia; otros en la celda del enfermo, un seglar las oyó en la Capilla de San Clemente; Anduvo nuestro Señor tan liberal con la manifestación deste favor que hizo a esta Santa Casa, que oyeron la música celestial, no sólo muchísimos de los Religiosos que acompañaban al Santísimo Sacramento, sino también muchos seglares; y hasta los niños de la hospedería: divulgose el milagro por toda España en breve tiempo; y prevenimos en Casa para hacer una gran fiesta; la cual se hizo la “22 dominica post Pentecostem”, que fue a veinte de octubre del mismo año de seiscientos y treinta: Concurrió a la fiesta mayor concurso de gente que jamás se ha visto en esta tierra ni cosa semejante; no cabía la gente en la iglesia, claustros, elegido y portería, con haber llovido mucho todos aquellos días antes;

... Colgáronse los claustros de tafetanes y todos los dos claustros estuvieron llenos de Poesía, con mucho primor, y agudeza de versos en Latín, Hebreo, Griego, Latíno, Portugués y Castellano; y si no fue un papel o dos, todo lo demás enviaron de Sigüenza nuestro Colegio, y hicieron los hijos de esta Santa Casa; y a dicho de hombres de buen juicio hubo mucho que ver en la Poesía, porque había cosas escelenísimas. Hiciéronse tres altares, en el claustro de los santos, uno, y dos en el principal; trajéronse muchas riquezas, y estaban tan bien adereçados, y todo tan bien puesto, que cuantos lo miraban se admiraban.

Celebró nuestro Reverendísimo padre fray Franciscano de Cuenca, con grandísima magestad y grandeza hubo nuevos villancicos, y muy cumplida música, y se cantó admirablemente. Hiçose una muy solemne procesión: Salieron los Pajes del Santísimo Sacramento que debieron ser casi ochenta moços muy galanes, y bien adereçados, y todos con blandones de cera blanca: con su estandarte y caja. Luego salió una dança muy buena; luego tras esta dança salieron los niños de la hospedería muy galanes, ocho dellos dançando por la procesión, luego salió el Convento y muchos Religiosos de muchas Religiones, que habían venido a la fiesta, y muchos clérigos de Guadalajara, y de los lugares circunvecinos todos con candelas encendidas; luego los cantores con capas de coro; después salieron seis Religiosos con capas de Brocal para llevar las varas del paño del Santísimo Sacramento. Llevóle nuestro Reverendísimo en las manos en una Custodia, que para esto se trajo de Madrid. En cada uno de los altares (que como tengo dicho eran famosos y muy llenos de riquezas) se cantaba un villancico cuya letra era a propósito de la fiesta. En la misa tuvimos un sermón muy bueno, y muy docto, y bien predicado; predicole el Padre fray Sebastián de Yébenes, profeso del Monasterio de nuestra Señora de la Sisla de Toledo. Después de Comer tuvimos un coloquio a lo divino hecho y representado de los niños de la hospedería, los cuales estuvieron tan saçonados en la representación, bailes, y en todo lo demás, que admiraron a todos los forasteros. Luego tuvimos unas vísperas muy solemnes, con que dimos fin a la fiesta. Pareció después a muchos Religiosos que no era

raçón, que semejante milagro se quedase en olvido; y por no ser ingratos a nuestro Señor, no dejar de memoria desde caso raro y admirable, suplicaron a nuestro Padre General fray Francisco de Cuenca se hiciese información, la cual se guardase en los Archivos deste Convento de San Bartolomé el Real de Lupiana; y así se hizo y se guarda en el archivo desta dicha casa a donde el que gustare la podrá ver y leer hecha en este dicho monasterio de San Bartolomé el Real de Lupiana en el mes y año ubi supra¹²; halléme presente yo, fray Pedro de Cossanos, Vicario deste nuestro Monasterio de San Bartolomé, de que doy fe; aunque no del milagro porque no vi a los Angeles, por no merecerlo, y porque no acompañé al Santísimo Sacramento por estar yo entonces a la muerte”.

Firmado: Fr. Pedro de Cossanos.

4. DOCUMENTO II¹³

Capítulo XIII. *Oyense músicas de Angeles en el Real Monasterio de San Bartolomé, y vense otros admirables sucesos*

Dentro de pocos Meses después de celebrado el Capítulo, que queda referido, a los 28 de Agosto [de 1630], día de San Agustín, cuya Sagrada Regla se guarda en nuestra Religión, sucedieron en el Real Monasterio de San Bartolomé, para consuelo universal de toda la Orden, tales prodigios, y de tanto gozo, que contrapesaron la pena de el Capítulo pasado, y aun la hicieron poner en olvido. Referirelos aquí para que los que los leyeren, entren a la parte en la alegría espiritual lo que tuvieron los que se hallaron en ellos, si no igualmente, a lo menos, participen la que puede causar la noticia de los efectos a que mira la Historia.

En este día del Glorioso Doctor de la Iglesia de San Agustín, a la tarde, después de dichas Completas, a la hora de las Ave Marías, se ofreció salir la Comunidad de San Bartolomé en Procesión gravísima, con velas encendidas en las manos, rezando salmos y Divinas alabanzas, acompañando el Viático, que había dispuesto el Médico se diese a un Donado del Convento, que estaba enfermo de peligro. Llamábase el Donado Melchor de Pastrana, hombre

¹² La mayor parte de la documentación perteneciente al Monasterio de San Bartolomé de Lupiana se conserva en el Archivo Histórico Nacional. Hasta el presente no he podido localizar nada referido a esta información y otras que se hicieron.

¹³ SANTOS, Francisco de los: *Cuarta parte de la Historia de la Orden San Gerónimo*. Continuada por el P. Fr. Francisco de los Santos, Professo del real Monasterio de San Lorenço, Lector que fue de Escritura Sagrada, y Rector de su Real Colegio, Prior de los Monasterios de Borinos y Benavente, Visitador General de Castilla, León y Burgos, y actualmente Historiador General de la misma Orden. En Madrid, MDCLXXX, p. 124-128.

He notado tan prolijo título para destacar la personalidad del P. de los Santos, de quien además quiero añadir que es el personaje central, el que lleva la custodia, en el famoso cuadro de Claudio Coello, sobre la Sagrada Forma, conservado en la sacristía del Monasterio de El Escorial.

virtuoso, devoto, de mucho cuidado en las haciendas que ponían a su cargo; motivo por el que le querían mucho los Monjes; y en esta ocasión lo mostraron bien, así en el sentimiento de lo fuerte de su enfermedad, como en el cuidado de acudir todos a llevarle este Celestial alivio y consuelo, que casi no hubo ninguno, que no asistiese al acompañamiento, hasta el General mismo; disponiendo Dios así, para que todos gozasen de sus Maravillas, y fuesen testigos para publicarlas en gloria y honra de su Magestad Divina. Caminaron desde la Iglesia hasta la Enfermería de los Criados, que está apartada de el Convento, aunque dentro de sus cercas: recibió el enfermo el Viático con grande humildad, y devoción, quedó muy consolado, y alegre, causando admiración a los presentes lo que diremos después: y al volver la Comunidad en Procesión hacia la Iglesia, rezando con la misma pausa y gravedad que antes, se levantó un viento, que apagó las velas, quedando solo una luz, que fue la que llevaba el General. Fue cosa maravillosa, que a este punto oyeron músicas suavísimas (que duraron hasta acabar la función) así los Religiosos, como los Seglares, que acompañaban al Santísimo Sacramento, con tan excelente armonía, que los puso a todos en rara admiración. Hubo entre ellos quien presumiese al principio, era la Música de los Cantores del Convento; mas viendo, que todos iban en la Procesión rezando con los demás conforme al estilo, y que los niños de la Hospedería, que suelen ayudar a la Capilla, estaban también allí, se desengañaron; y mucho más cuando advirtieron la diferencia grande de aquella Música, a que ninguna de la tierra era comparable en el concerto, en el sonido, en el Arte. Lo dulcísimo de las voces, y ecos, junto con suspender, y arrebatar las Almas; las llenaba de celestiales alegrías; y mirándose unos a otros, no sabían qué decirse, aunque se decían mucho con el arrobo, y suspensión. Presos, y cautivos de aquella suavidad, que ocupaba sus coraçones, gozaban en ellos unos efectos de gloria. Levantaban la vista al Cielo, y con ella la atención, y el oído; y aunque no percibían lo que cantaban, ni en qué Idioma, percibían lo Divino de las cláusulas por todas partes, como en diversos Coros repartidos por el aire, que se juntaban en gustosísimas consonancias, oídas como de lexos. Conocían claro, que no podía ser de por acá aquella melodía, sino de el cielo; lo uno por la altura en que se oían las voces; lo otro, por lo nuevo y raro de la armonía; también, por el efecto tan superior que causaban en lo ánimos; y últimamente, porque en aquel Desierto y soledad, y en aquella hora, no hallaban de dónde podía provenir, y gozábanse en la consideración de que eran los Angeles los que cantaban Divinas alabanças al Señor, que iban acompañando, Pan que siendo de Angeles, se sazónó para los hombres, y Pan a quien con incesables voces cantan el Sanctus en la gloria; como queriendo (en su obsequio) suplir con las voces, la falta que había ocasionado el aire en las luces, o mostrar en esta ocasión, que si como cantores le aplauden, también como Astros de la mañana le alaban, acompañándole siempre con amorosos, y lucidos ardores. Luego que llegó la Procesión a la Iglesia, y cantado el *Tantum ergo*, pusieron al Señor en la Custodia; cesó la armonía que los había tenido tan suspensos (con harta pena, y cuidado, que quisieran durara más) y comunicando unos con otros este suceso, se vio casi haber extendido a todos el favor de haber oído esta Música, y gozado de las Angélicas consonancias, siendo muy grande en cada uno el alborozo, y con-

suelo el haber participado esta dicha, que al referirla, de contento no les cabía el corazón en el pecho, y le derramaban en lágrimas. Los entendidos en el Arte de el cantar (de que hay siempre mucha copia en la Capilla de el Convento) no sabían cómo ponderar la destreza, y gala de los que habían oído, en la dulçura, en los pasos; y el Maestro de Capilla decía mucho de la hermosa composición, unión, y correspondencia de los Coros; admirando unos, y otros como inimitable en lo humano, así el porte de las voces, y el metal, como la compostura de los Cánticos. Los demás Religiosos, y Seglares que allí se hallaron, significaban su sentir las veces que hablaban de este suceso, no exagerando la calidad de esta Música, sino encogiéndose de hombros, y dándose por vencidos para saber referir, y exagerar. Hasta los niños de la Hospedería, con sinceridad de tales, publicaban con bien notable alegría, que habían oído cantar a los Angeles; y siendo ellos, según la pureza, y candidez de su estado, no daban poca confirmación a la verdad de este suceso. Dieron por él, en aquella comunidad muchas gracias a Dios; desearon se promulgase para gloria de su Divina Majestad, y se extendiese a todos la noticia de caso tan milagroso, y así se ejecutó.

Hiciéronse dos informaciones jurídicas; una por un Notario Apostólico, a quien el General (que como vimos lo era entonces el padre Fray Francisco de Cuenca, Varón Santo, como se verá en su vida)¹⁴ dio su poder, y cometió sus veces, para que tomase juramento a los Religiosos; y fue él el primero que dijo, y dio principio a las pruebas de el milagro, siguiéndose después los demás que se hallaron al suceso, así Religiosos como Seglares, que fueron muchos. La otra se hizo después por orden del Eminentísimo Señor Cardenal Don Antonio Zapata, Inquisidor General en estos Reinos, y Gobernador de el Arçobispado de Toledo: y habiéndola visto, y las censuras de personas doctas, y Calificadores de la Santa y General Inquisición, aprobó, y declaró este caso por milagroso, por haberse oído la dicha Música, cosa tan rara y fuera del curso ordinario, superior a la virtud de las causas naturales. Guárdanse estas informaciones en el Real Monasterio de San Bartolomé, junto con la aprobación del Cardenal; y al tiempo que esto se escribe [ca. 1680, es decir, unos cincuenta años después del suceso], viven muchos de los que oyeron, y gozaron la Música Celestial, que es de gran consuelo oírsele referir, y fueron testigos que depusieron en ellas. Ha sucedido muchas veces en los Monasterios de la Religión de S. Gerónimo, como se puede ver en la Historia, el oír cantar los Angeles, mezclando sus voces con las de los Coros de los Monjes, y quiso el Señor aumentar este milagro a los otros, y que se vea cuánto le agrada el empleo de sus Divinas alabanzas, y cultos, que es en esta familia de Gerónimo el instituto principal, a imitación de los Espíritus Celestiales. Así en esta ocasión depusieron los testigos, que los habían oído en diferentes partes, al volver la Procesión a la Iglesia, y que la una de ellas fue el Coro, donde cantaron hasta acabar la función.

Vieron y admiraron todos estas maravillas [el que el enfermo al que se le llevó el Viático sanara y el que se desapareciera la tartamudez que tenía], y les hicieron mucha consonancia con la de la Música del Cielo; reconocieron

¹⁴ *Ibid.*: p. 617. Vuelve el P. de los Santos a hablar del milagro de los ángeles músicos cuando refiere la vida del General Fr. Francisco de Cuenca y cuenta lo impresionado que quedó siempre este personaje.

venían de una misma mano todas, a cuyo compás se movían armonías, y prodigios, y dieron al Dueño, y Autor de ellas mil alabañas. Previnieron fiestas en que se celebrasen estas mercedes del Señor, y se celebraron algunos días después, con grande alegría, Autos, y Representaciones muy del caso, mostrando en ellas, junto con la devoción, modestia y gravedad Religiosa, mucha grandeza, y Majestad, con que estuvieron muy santamente divertidos los de el concurso, que fue numeroso, y salieron no menos edificados. Puedo yo dar de esto alguna noticia, por haberme hallado en las fiestas, que fueron tales, en procesiones, Sacrificios, Músicas, y alegres, y santas Representaciones, y Villancicos, ornamentos, y luces, con tanta perfección todo, que parecía andaban, y se mezclaban en ellos los angeles, y que aún duraba el Milagro. Pintáronle después con muy buena traza, disposición, y coloridos, en la Bóveda del Coro, en un cuadro muy capaz, donde se ve la procesión que se hizo al llevar el Viático al Donado, y en lo alto multitud de bellísimos Angeles, repartidos en diversos Coros, que pueblan el aire, que llenaron de sus Celestiales ecos; los cuales se oyeron allí también: y fue muy buena idea el pintarle allí, para tener de día, y de noche aquel acuerdo, que mueve a devoción, y a perpetuo agradecimiento. Desde este tiempo en quella Real Casa cantan el *Te Deum*, siempre que llevan el Viático a algún enfermo; y para celebrar con especialidad aquel día de San Agustín en que sucedió este prodigio, solicitaron del Pontífice especiales gracias, y confesiones, con que todos los años en adelante se pudiese celebrar perpetuamente. Solicitaron todo esto con tanto celo el General, y la Comunidad de aquel Real Monasterio; y escribió, y ponderó este suceso muy docto, y altamente el padre Maestro Fr. Juan de Avellaneda¹⁵, a quien después el Rey hizo su predicador, por lo heroico de su espíritu, elocuencia y sabiduría, y por las demás relevantes prendas, que celebrará la fama por muchos Siglos, hijo insigne de la misma Casa, y de la orden, y Padre de muchos predicadores Evangélicos, que dentro y fuera de ella, deben el ser, y el lucimiento a sus obras, trabajos, y doctrinas.

El Padre Fray Lucas de Alaejos, algunos meses antes de su muerte [en 1631] estuvo en Valbuena (Granja de San Bartolomé) donde el General le refirió este milagro, y le agasajó con hacer que los niños de la Hospedería fuesen allí a representar, y repetir la fiesta que se dispuso para celebrarle: y le agradó tanto al Prior [del Escorial], que a dos de aquellos niños, que eran los que habían oído a los Angeles, les hizo merced de dos plazas en San Lorenzo [del Escorial], en la Hospedería al uno, y al otro en el Seminario, para que estudiasen, fervorizado de haberlos oído representar, y referir el suceso: y el Padre Fray Juan de Madrid, que como hemos dicho, le sucedió [al P. Alaejos] en el Priorato, los favoreció también por el mismo motivo, mirándolos y estimándolos como favorecidos del cielo. A este modo a todos cuantos en España llegó la noticia de tan raro caso, causó mucha admiración, y gozo interior, el cual se aumentó mucho el año siguiente de 1632 con otros bien prodigiosos sucesos, que se vieron en la Corte, los cuales referiré aquí por haber sucedido tan consiguientes, y en tan poca diferencia de tiempo...”

¹⁵ El P. Francisco de los Santos, *Ibid.*, p. 294, dice de Juan de Avellaneda: “Y escribió en prosa, y verso el suceso del milagro, cuando cantaron los Angeles en aquel Real Monasterio, y las fiestas que se hicieron, de que ya queda hecha memoria, obra de mucha erudición, y elegancia, aunque lo dejó sin acabar”. No se ha localizado esta obra.

3. LECCIONES MAGISTRALES

LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y LA MÚSICA

Federico SOPEÑA IBAÑEZ

1. LA GRATITUD

CUANDO se celebró el Centenario de la Institución Libre de Enseñanza ya no estaba yo en Madrid: de estar, perdónenme la pedantería, hubiera habido aquí no una sino varias sesiones musicales. Agradezco muy sinceramente que el Conservatorio, mi casa de tantos años, sea el protagonista de esta conmemoración, de este homenaje. En la clase he insistido siempre en la necesidad de llenar muchos vacíos en el conocimiento y en el juicio de nuestro siglo XIX: tanto Enrique Franco como yo, disputándonos amistosamente la busca y rebusca en las librerías de lance, llevamos años y años trabajando en este campo. Se me traba la lengua del corazón al expresar esta gratitud porque es Antonio Gallego, encargado de mi cátedra, discípulo hace años, maestro ahora y mío en muchas cosas, quien hace el prólogo y que ha hecho posible el montaje de esta exposición, la más justa ilustración musical de mi conferencia. Digo también mi gratitud a los que con sus libros y artículos me han dado toda una serie de fechas, programas y datos: reunidos justifican lo que voy a decir. Con Jiménez Landi, Cacho Viu, Valdeavellano, Jiménez Fraud, los Giner, los Azcárate, me he sentido en permanente diálogo.

Toda la serie de capítulos que voy a resumir se reúnen bajo un título que a no pocos y a algunos hace unos minutos, les ha parecido extraño: "Homenaje a Francisco Giner, músico". Lo que el bellissimo poema funeral de Machado canta de Giner yo lo veo inseparable del Giner que tocaba Mozart al piano. Por esa musicalidad de Giner recuerdo que Marañón se dolía de la de "¡Yunque, sonad: enmudeced campanas!". Se dolía porque Giner quiso las campanas y sobre todo las campanitas de los humildes conventos de monjas.

2. LA GRANADA DEL JOVEN GINER

De Ronda a la Granada de sus dieciseis años, pasando por Cádiz, Alicante y Barcelona: viajes de entonces, especie de calvario frecuente para ciertos grupos de empleados públicos. El estudiante Giner vive a fondo lo que podía ser la iniciación y el cultivo del gusto en la provincia. el hecho de que aprenda a dibujar, de que haga sus pinitos de pintar; el que aprenda piano para “variar” en él sobre Mozart, indican una directa experiencia que sostendrá pronto un pensar filosófico sobre Estética.

No debe extrañarnos que Giner conociese bien a Mira, el maestro de capilla de la Catedral. En la España de entonces, la de la niñez y adolescencia de Falla y de Turina, el maestro de capilla solía estar muy al corriente de la música de su tiempo y la razón es obvia: la comunidad de estilo y de procedimientos entre la música profana y la eclesiástica. El modelo universalmente respetado, el binomio Rossini-Eslava-compositor de óperas imponía ese conocimiento, presente en las mismas oposiciones al magisterio. Añádase a esto la importancia “social” del fasto en las grandes ceremonias religiosas, ocasión, a veces única, de oír “orquesta”.

Giner empieza a escribir en una de esas volanderas revistillas de estudiantes, muy vivas en Granada a través de la famosa “cuerda granadina”: allí está como amigo nada menos que Mariano Vázquez, el que será bien pronto buen pianista, excelente director y autor de uno de los libros más interesantes y más europeos de la época: las “Cartas sobre la música en Alemania”. El cariño por un profesor como Fernández y González; la estrecha amistad con Riaño, el que casará con la hija de Gayangos, rodean los estudios jurídicos de Giner, fáciles entonces como camino hacia la titulación, abiertos por esa facilidad no sólo a compartirlos con los de Letras sino abiertos, sobre todo, hacia muchos horizontes, hacia ese “saber de cultura” del que Giner fue siempre protagonista.

3. EL MADRID ANTERIOR A 1868

Giner, Riaño, Vázquez están ya en Madrid en 1863. La situación del Madrid anterior a la revolución de 1868 la conocemos casi por nuestra experiencia de los años sesenta: batallas estudiantiles, efervescencia literaria, aprovechamiento de aparentes y forzadas “claritas” que por aparentes y forzadas desengañan más; conspiraciones como incentivo de aventura; aceptada la cárcel y el destierro cuando no el exilio al extranjero; una esperanza firmísima, un delinear horizontes para un mañana necesariamente próximo. Galdós que llega en esos años a Madrid, y que pronto será amigo de Giner, es algo protagonista, muy testigo y primer relator de esta época turbulenta.

No voy a seguir paso a paso las actividades de Giner: me limitaré a los

datos imprescindibles que enmarcan su apertura al mundo musical. Vive, como tantos, del empleo, en este caso modesto pero digno en el Ministerio de Estado, ayudado quizás por su tío Ríos Rosas. Vive en compañía de su madre la que, como en el caso del galdosiano “amigo Manso” parece como si su vida estuviera pendiente de una de las grandes ilusiones de las madres provincianas, sensibles, buenamente burguesas: ver a su hijo en la cátedra. Muere cuando Giner lo logra y en este caso, claramente, sin intervención de su tío. Como en tantos de la Institución, la madre viva hacía inseparable su ternura de su profunda y sensible fe: la crisis, las lágrimas, confesadas, al dejar de ir a Misa, llevar ese desgarró como el cordón umbilical. A la memoria de su madre dedica Giner el primer libro, precisamente de “Estudios literarios y artísticos”. Sí la filosofía, sí el derecho pero el Giner escritor está muy atento a los movimientos artísticos de la época.

El Giner que viene de Granada con su piano, ¿qué ambiente musical encuentra en Madrid?; ¿qué prefiere entre esos diversos, tímidos despertares de la vida musical madrileña? En principio todo parece girar en torno al Teatro Real, en torno a la ópera italiana: es una pasión que va desde el palco regio hasta los más bajos estratos de la clase media, con los estudiantes en el “paraíso”, aptos para la aclamación y para la protesta. Este delirio por la ópera italiana es inseparable de la figura culminante de ese Madrid: Emilio Castelar. En un libro mío¹ he estudiado a Castelar como escritor de música que lo fue y fecundísimo. Señalo aquí una de tantas paradojas que dejarían de serlo en la España de la Restauración, cuando Castelar sea, de facto, conservador en tanto en cuanto posibilista. Castelar es un admirador de Rossini cuando Rossini, ante Verdi y no digamos ante Wagner, aparecía como reaccionario. “Rossini, escribe Castelar², es un extraordinario artista y ha encantado a todo un siglo porque Rossini veía y amaba a Dios en el cielo y veía y amaba a la libertad en la tierra”. Va de hipérbole. Desde la misma postura la toma con Verdi a pesar de que ya era llamado “compositor progresista”: Verdi está destrozando la voz humana con sus acompañamientos de trompas, tambores, fraguas, campanas, serpentones que destruyen la voz humana, instrumento como el cristal sonoro pero como el cristal, frágil”.

En esa línea no podía estar a gusto un Giner mozartiano (las óperas de Mozart, salvo el “Don Juan” no están en el repertorio del Real ni siquiera como excepción) que veía a Chopin como demasiado sentimental. Sí sabemos que en un capítulo coincide con el entusiasmo del Castelar político que hace crítica musical: el interés por la labor de Clavé y su coro. Merece la pena detenerse un poco en este capítulo puesto que años más tarde el interés por lo coral será característica de la Institución. Clavé el republicano y el P. Claret, cabeza de la más airada reacción, coinciden en un programa ante el cual Gi-

¹ Federico SOPEÑA: *Música y literatura*, Madrid, 1974, pág. 245.

² Emilio CASTELAR: *Semblanzas contemporáneas*, La Habana, 1872.

ner no podía quedar indiferente: la diversión de los obreros, el librarles de la tiranía de la taberna. Claret quería lo que Clavé logra: los coros de obreros y artesanos, mientras que el misionero, justo es decirlo, llenaba de pianos y de música su colegio-seminario de El Escorial. Clavé, a su manera, mezclándolo todo, contribuye a un florecimiento de la canción popular: pasarán años y Hermenegildo Giner, el hermano de D. Francisco, hará en Barcelona el elogio de ese movimiento coral al que también se referirá Rafael Benedito, fundador de la masa coral de Madrid y músico del Instituto-Escuela.

Mucho más a gusto estuvo Giner con otros dos simpáticos polos de tensión recién fundados cuando él llega a Madrid: la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos del Conservatorio. Giner no fue nunca hombre de café aunque sí lo fuera de tertulia y no le concebimos satisfecho en el estruendo de la ópera italiana ni el alborotado gallinero del Teatro Real: más tarde tendremos la prueba exacta. A gusto desde el principio en la Sociedad de Cuartetos, la que, según el mismo Galdós cuenta, reunía más en comunidad que en espectáculo a la minoría más refinada de aficionados. Giner fue amigo de José de Castro y Serrano, muy querido en esa época, muy amigo más tarde de Cánovas: leidísimo en los “cuadros contemporáneos”, escribió un librito sobre los cuartetos en el Conservatorio. Giner, de humor tan suave pero granadinamente real, sonreirá con la visión siguiente que del primer violín da el autor: “El galán es el primer violín. Su alta estatura diapasónica, su voz vibrante, su juvenil frescura, su movilidad, su fuerza, sus recursos, le colocan en el puesto de primer orador y héroe del drama musical. A él está encomendada la exposición del tema; él lleva la voz cantante de aquella discusión incipiente; señala a los otros el camino por donde han de ir; los interrumpe en momentos precisos; les rectifica, les reprende, les ordena y, en una palabra, deja establecido un orden en el debate de cuya claridad no es posible desprenderse. Él también es el que canta, el que llora, el que suspira y a su vez insinuante expresa al vivo los afectos de un alma conturbada por la pasión que el músico ha desarrollado. Juguetón y travieso en ocasiones, comienza lo que no acaba y concluye lo que han comenzado otros. Unas veces se asoma con humildad a las armonías en que están entretenidos sus compañeros, murmurando en débiles sonidos alguna queja oculta mientras irguiéndose con arrogancia incontratable, sobrepone su acento al de los demás y grita y lucha y batalla y despide torrentes armoniosos a cuyo empuje no pueden por menos de ceder sus interlocutores”³. ¿Por qué digo lo de la sonrisa de Giner? Porque si en algo, en este caso en mucho, se distingue el estilo del Giner escritor es en la huída de la retórica. La acusación de oscuridad, que es una como constante calificación para los krausistas, no vale ni en el caso de Giner ni en el de Cossío. Giner escribe fluido, suelto aunque no frío. Sus estudios de crítica literaria y artística se despegan de la

³ José de CASTRO Y SERRANO: *Los cuartetos del Conservatorio*, Madrid, 1886, pág. 34.

influencia de Castelar. En esta época y en la siguiente, dos estilos, ambos retóricos, influirán en la crítica literaria, remozada luego por Clarín y por Valera: el de Castelar y el de Menéndez Pelayo, éste más ceñido pero también altisonante pues él confesaba su pasmo ante la retórica castelariana, vertida no sólo en la política sino en la cátedra, en el libro, en el periódico y en las casas. Clarín, insiste, dará un giro de muchos grados y no sin la soterrada influencia de Giner. El orador de entonces, lo he señalado muchas veces, es tenor hasta en la fisiología de la voz: Giner está en Mozart, en la música de cámara.

4. LA MÚSICA DE LOS KRAUSISTAS

Cuando Galdós en su episodio "Prim" evoca el torbellino prerrevolucionario de los intelectuales del Ateneo da como signo típico de los krausistas el ser muy aficionados a la música clásica⁴. Merece la pena detenernos en esto porque creo que sin la llegada, la estancia y las amistades de Giner y su pronto influjo, no sería posible este signo de distinción en el doble sentido de la palabra, cuantitativo y cualitativo.

No había musicalidad en la obra de Sanz del Río: no la había en su estilo de escritor pero tampoco en su doctrina, salvo las alusiones inevitables a la armonía "panenteista". Sanz del Río no es excepción en el general desinterés de nuestros intelectuales por la música. He repasado casi toda la prosa mazorral de Sanz del Río, especialmente en lo que puede ser más significativo, en los "Diarios" y nada. Duele eso porque Krause, su patrón, de tan fina silueta romántica, la tenía muy en cuenta. Es curioso que uno de los testimonios más singulares y más intensos de la musicalidad de Krause lo leamos y no una sola vez en el "Diario íntimo" de Amiel, devoto del filósofo alemán, situando agudamente la música como sucedáneo de esa iglesia que le falta al sistema "religioso" de Krause. Nada de esto en el español, aunque tanto él, insisto, como Salmerón, prodigaron la palabra y el talante que resuena en la "armonía".

Serán Giner, Riaño, Vázquez, el mismo Uña, tan influyentes después, los muy activos habladores de música. Vázquez, con Castro y Serrano serán los mentores: en todo caso el estilo, la sociabilidad, el talante, la sensibilidad de Giner harán posible la real influencia estética. Catedrático ya de la Central, colaborador en el muy modesto pero muy salmeroniano y rimbombante en el título de "Colegio Internacional", instalado en la misma casa de Salmerón, sufre pero sin caída de la esperanza los coletazos persecutorios de los últimos años de Isabel II. Salmerón descendía de su Sinaí para jugar al marro con sus alumnos; Giner les reunía en torno al piano.

⁴ B. PÉREZ GALDÓS: *Prim*, Obras Completas, tomo III, pág. 386.

5. LA REVOLUCIÓN DE SEPTIEMBRE Y LA MÚSICA

No necesito hacer referencia concreta a los acontecimientos políticos; necesito, sí, una vez más, señalar lo que la música antes, entonces y después deberá a la llamada “izquierda”. La revolución de Septiembre instala en la Universidad a lo más granado del krausismo. Sanz del Río, ya muy enfermo, rechaza el rectorado aceptando con resignación el decanato de Letras. Ascende a primera figura el rector Fernando de Castro, una de las figuras más odiadas de la España conservadora. Muy querido por los otros tampoco lo fue, creo yo, porque es un alma que aparece crispada. Tiene bien pronto vocación de desertor de la sotana pero aguanta y —seamos fieles a la verdad— no libre de ambición eclesiástica pues el nombramiento de capellán real, de predicador de la reina, no era mal peldaño. Por dentro, insisto, crispado, sin ese aire de generoso romanticismo de los que hubieran querido imitar a medias a Lacordaire y más que a medias a Lanmenais. Un detalle musical nos hace asomarnos con simpatía a ese espíritu tan atormentado. Mucho antes de su definitiva ruptura con la Iglesia, en 1857, cuentan de él: “Decía la misa tristemente. Algún consuelo recibía con la práctica del culto si entraba el canto y la música”. Giner heredará el armonium de Castro: digo de paso que entonces estaba de moda este instrumento, tenía su clase en el Conservatorio como “órgano expresivo” y el él variaban Galdós y Giner. Todavía yo he conocido de muchacho ciegos de la limosna tocando el armonium en la calle, tocándolo con guantes si hacía frío. Giner ayuda a Castro a través del Boletín de la Universidad, inaugurando así una de sus tareas predilectas donde la austeridad en el gasto y la pulcritud en la presentación se equilibran con el buen gusto, la noticia exacta, la información europea. Colabora con entusiasmo en la tarea que más encendió los elogios y las diatribas en torno a Castro: las “Conferencias dominicales para la mujer” en el Instituto de San Isidro. Si la enseñanza para los niños era mala, salvo excepciones como la del Colegio Masarnau, la de la mujer —nos referimos a la clase media— era de una increíble elementalidad. Así la resume graciosamente Galdós al referirse a Barbarita, la mujer del muy rico Baldomero Santa Cruz: “Ya había completado la hija de Arnaiz su educación que era harto sencilla en aquellos tiempos y consistía en leer sin acento, escribir sin ortografía, contar haciendo trompetitas con la boca y bordar en punto de marca en el dechado”⁵. En lo que respecta a la enseñanza artística, basta el siguiente detalle que nos da Antonio Gallego en su trascendental libro sobre el grabado: “En 1850 la Academia había reorganizado el estudio de niñas en la calle de Fuencarral, poniéndola tres profesores, uno de paisaje y flores, otro de geometría elemental y adorno y un tercero de iluminación. Se desechó el dibujo sobre figura humana en atención, dice el acta, a las difi-

⁵ B. PÉREZ GALDÓS: *Fortunata y Jacinta*, Obras Completas, tomo V, págs. 7.

cultades casi insuperables para el bello sexo de entregarse a estudios serios como el arte”⁶.

Las conferencias de San Isidro tuvieron extraordinario éxito. De música, sensu stricto y con ese título hay una pero el conferenciante es la figura más noble y más popular de la vida musical madrileña: Barbieri, no republicano, conocido en aquel pequeño, abarcable Madrid por una famosa disputa política con Castelar en la librería Durán, es el llamado a hablar sobre “La Música”. Estamos en vísperas del descubrimiento del cancionero renacentista que llevará su nombre pero Barbieri está ya metido de lleno en la investigación de nuestro humanismo.

Junto a lo de Barbieri nos interesa especialmente la arremetida de dos conferenciantes —Concepción Arenal y Francisco de Paula Canalejas nada menos— contra una gran novedad del teatro madrileño: “Los Bufos” de Arderius en el teatro de Variedades. Junto al éxito increíble de “El joven Telémaco” con aquella de “suripantas, suripantas de somatén”; junto a títulos realmente pintorescos pero apuntando con la sátira al teatro en boga —“Trucifredo”, “La trompa de Eustaquio”, “Arturo de Fuencarral”— lo revolucionario era la importación del “can-can”. Para lo de los “bufos” se recurre incluso a la Academia y el que bufa de verdad es Pedro Antonio de Alarcón. Al “can-can” le dedicó un largo capítulo Castro y Serrano en su libro más leído⁷. Concepción Arenal abomina de las “suripantas” como ejemplo de corrupción para la mujer y Canalejas labra en su crítica una gran frase: “torpes vacantes de atrevida desenvoltura”. Gabriel Rodríguez, otro conferenciante del que luego escribiremos, quiere fundar una sociedad de defensa: “Si no lo hacemos, dice, sino sabemos enfrenar la licencia con la libertad, merecedores seremos del despotismo y lo tendremos”.

Hay en lo anterior un cierto puritanismo que será constante en la Institución y en el fondo, no señalado por ningún comentarista que yo sepa, un matiz más de la enemistad de los hombres de 68 frente al imperio napoleónico pues no sólo Castelar “bufaba” contra el París del “can-can” símbolo de la disolución de costumbres que tenía sus sede en el mismo palacio. Giner no toma parte en esta polémica que él veía a través de su buen humor de andaluz. Creo sinceramente que una de las facetas más claras y más agudas de la singularidad de Giner está en una difícil pero real combinación del puritanismo y del genio alegre. Éste se manifiesta en el intenso cultivo de la amistad con hombres amigos en ideas pero de muy diferente talante personal. Melchor Fernández Almagro delineaba muy bien el contraste de Giner con Salmerón cuando, de jovencito los vió juntos en la Universidad: Giner menudo, grácil, movido, con sonrisa a punto: Salmerón, alto, solemne, sináptico. “No me quisiera enfadar con este señor” dirá Azorín en una de sus pri-

⁶ Antonio GALLEGO: *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1979, pág. 338, nota 11.

⁷ José de CASTRO Y SERRANO: *Cuadros contemporáneos*, Madrid, 1871, pág. 147.

meras crónicas parlamentarias. El mismo Melchor contaba que una vez, una sola vez, logró Giner que Salmerón soltara la carcajada al leerle el telegrama —telefonema entonces— en que un grandino deseoso de títulos que dorrarán su riqueza remolachera, mandó a Granada cuando murió su mujer: “Blanca paloma voló al cielo. Casa llena de condes y marqueses”. Azcárate, menos sinaítico tenía también cierta solemnidad en su apostura: cuenta su hijo Pablo cómo en los paseos por el campo de León, el uno hablaba y hablaba mientras que el otro quedaba no pocas veces mudo suspenso y distraído ante el paisaje.

6. LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Durante la primera República un krausista de no primera fila pero muy fiel, Eduardo Chao, llega al Ministerio de Fomento; dentro de él —todavía faltaban años para la creación del Ministerio de ese nombre— ocupa la dirección de Instrucción Pública un nombre cuyo singular apellido iría muy unido a lo más entrañable de la historia de la Institución: Juan Uña. En lo que respecta a la música quien actúa a través de Chao es Castelar a quien se debe, indudablemente, el establecimiento de la sección de música dentro de la Academia de Bellas Artes. Prueba de ello es su posterior elección como académico de esa sección: aunque no tomó posesión no se declaró vacante su plaza, prueba de mutua delicadeza. Lo que sí aguantaron Chao y Uña con firmeza fue la protesta, el intento de excepciones dilatorias a cargo de los académicos presididos Madrazo: no parecían sentir remordimientos de que la música llevara 126 años —la Academia fue fundada en 1752— sin tener en su seno a los músicos⁸. A la cabeza de los académicos nombrados por decreto figuraba Eslava y éste en una prueba de distinguida tolerancia pues Eslava quedó con la revolución, doblemente cesante en Palacio y en el Conservatorio. También eran monárquicos y palaciegos Monasterio y Guelbenzu y también son nombrados. La Institución veía con especial simpatía la presencia entre los académicos a Inzenga, uno de nuestros primeros folkloristas. No mucho más tarde será académico y secretario de la corporación Serrano Fatigati, krausista en ejercicio.

De la misma época y con los mismos protagonistas es la creación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, obra personalísima de Castelar, redactor iluminado de la exposición de motivos del decreto; Castelar, que como todos los grandes escritores españoles de su tiempo era autor del inevitable “Viaje por Italia”, enamorado y teorizante a su manera tanto del melodrama italiano como de la pintura de historia.

⁸ José SUBIRÁ: *Historia de la Sección de Música de la Academia de San Fernando*. Prólogo y apéndices de Federico SOPEÑA.

7. LA INSTITUCIÓN

No voy a seguir los avatares políticos a partir de la Restauración: está hecha su historia y su comentario. Musicalmente, me interesa algún detalle de la estancia de Giner en Cádiz, arrancado antes de su casa, enfermo, conducido como preso, en el exilio interior mientras estuvo vigente el espíritu de persecución a cargo del ministro Orovio. Giner, relativamente tranquilo, disfruta del ambiente de un Cádiz liberal. Desde el punto de vista nuestro, ese Cádiz no difiere mucho de del de la niñez y adolescencia de Falla. Había sus temporadas de ópera y de zarzuela; Sarasate y Saint Saëns pasaban por allí; Pedrell tuvo pronto corresponsal gaditano pero lo importante eran las tertulias. La siguiente carta de Giner a Azcárate nos da buena idea de varias cosas: la influencia en Cádiz de los consulados, la ilusión por pasar de los arreglos para cuatro manos o dos pianos a la “orquesta doméstica”, la ampliación del repertorio hasta Wagner, la ilusión que se hacían con una plantilla como la que se cita: “Los domingos y los martes, gran sesión musical en casa de otro comerciante. Suele agregarse el director del Instituto, hombre joven, culto, sumamente listo. *Tocamos*, por supuesto, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner. Tenemos quinteto de cuerda, dos pianos y armonium”. No aparece Chopin, al que Giner tenía como un cierto rencor por demasiado sentimental, ¿no habrá ahí una defensa para no volver sobre su único gran amor seguido de gran desengaño? “A propósito de música, escribe en otra carta, la otra noche tuvimos otra sesión en casa del cónsul alemán. ¡Que no se entere, por Dios, ‘La Época!’”.

Va madurando el proyecto de la Institución, siempre bajo la primacía de lo que hoy llamamos “extensión cultural”. La lenta pero apasionada maduración desde el destierro culmina el 18 de mayo de 1876 con la apertura de la Institución Libre de Enseñanza. Su historia está en la memoria de todos ustedes y yo sólo quiero puntuar en lo referente a la música. Hay buenísimos aficionados en la directiva primera: Eduardo Chao, Enrique Serrano Fatigati, Gabriel Rodríguez, Juan Uña. Aparte de la enseñanza secundaria, ligada con el Instituto de San Isidro y los preparatorios de Derecho y Letras, ya se prevé en el artículo tercero de los estatutos lo que hoy llamamos “extensión universitaria”.

Pronto aparecerá la nueva generación que ahora está en período de alumado con Cossío a la cabeza. Está ya Clarín con todas sus amarguras auestas, con toda su juventus crucificada y en esa cruz la música, vivida precisamente así. Son los tiempos de la agudísima polémica con Menéndez Pelayo sobre la ciencia española, el Menéndez Pelayo tantas veces sectario en su “Historia de los Heterodoxos”, especialmente acre para los krausistas y que luego rectificará en parte viviendo muy a gusto en el clima de tolerancia de la Restauración.

Giner, que nunca tuvo palabras acres para Don Marcelino nos sorprende

este año con una dura crítica a Emilio Arrieta, crítica en la que debemos detenernos porque el tema es el Conservatorio y en el Conservatorio festejamos a la Institución. Arrieta es un claro testimonio de una cierta “constante de adaptación” política en los directores del Conservatorio, desde Eslava hasta Bordas, con la muy digna y liberal excepción de Bretón. El caso de Arrieta es singular por el descaro y deja pálido aquello de “siempre con la situación” atribuido a Eslava. Protegísimos por Isabel II, que construye para sus óperas un teatro en Palacio, le vemos en 1868 como autor de una marcha titulada “Abajo los Borbones” de la que tenemos un ejemplar en la biblioteca del Conservatorio. Encarga muy pronto un buen retrato del Rey Amadeo y luego compone otra marcha con motivo del primer matrimonio de Alfonso XII, marcha que bien podría titularse “Arriba los Borbones”. Navega siempre de la mano de su gran amigo Adelardo López de Ayala con quien vive. Como miembro del Consejo de Instrucción Pública apoya con su voto las medidas represivas del ministro Orovio: algo de eso está como fondo en la dura crítica de Giner.

Reproduzco íntegro el artículo que, por la ausencia de comentarios, casi puede considerarse como inédito: “El antiguo Conservatorio de María Cristina, la Escuela de Música y Declamación también han reanudado sus tareas, harto menos fecundas de lo que un disculpable optimismo sugiere a su director, al Sr. Arrieta, cuyo discurso, consagrado a rendir un tributo de respeto a la memoria del maestro Eslava, de la princesa que dió su nombre a este Instituto en 1830 y de la infortunada Reina Mercedes, así como a congratularse de los sucesos prósperos que doquiera columbra el buen deseo de su autor, no ofrece, por su índole, grave materia de aprobación ni de censura. Sólo comparando las esperanzas que en cierto tiempo despertara el nombre del Sr. Arrieta, con el estado actual de una Corporación a cuyo espíritu mejor cuadraba el nombre de Conservatorio que el de Escuela, y cuyos frutos siguen siendo tan altamente discutibles, se agolpan al ánimo consideraciones cuyo sentido no es, ni con mucho, tan consolador como el de la oración que nos ocupa. La impresión que ésta deja es la de que, al parecer, ninguna reforma cabe ya introducir en aquel centro, una vez concluido el salón-teatro, “merced a la resuelta, constante y valiosa protección” de “el noble conde de Toreno”. Mas ya que nuestra escuela se halla organizada principalmente sobre el patrón francés usual en toda nuestra enseñanza, el reciente decreto de 9 de Septiembre, en que el gobierno de la República vecina ha reorganizado y ampliado el Conservatorio de París, no dejaba de prestar ocasión fácil para significar, aunque fuese con las más conservadoras reservas, el deseo de que se siguiese un tanto aquel ejemplo. Cuando menos, ¿no podría haber recordado el Sr. Arrieta, sin cometer ningún execrable crimen, que todavía está por realizar algo más importante tal vez que la conclusión del salón-teatro, a saber: aquel decreto de un Gobierno también republicano, el cual instituyó en la Escuela que el Sr. Arrieta presidía y

preside, una cátedra de estética y literatura musical aún no provista. Precisamente M. Bardoux acaba de crear —entre otras— dos clases de historia de la música y de historia de la literatura dramáticas. ¿No siente además, el Sr. Arrieta que una institución privada, la Academia de Santa Cecilia de Cádiz cuyo próspero estado (unos 700 alumnos) habrá podido pasar inadvertido al celo del Director de nuestro primer Instituto Musical, se la haya anticipado desde hace tres o cuatro años a crear clases teóricas (Historia Universal, Acústica, Estética e Historia de la Música e Historia General de las Bellas Artes) comprendiendo discretamente lo funesto de la general incultura de nuestros artistas —con cortísimas excepciones— y aspirando a remediarla por medios de tan pausado como seguro influjo?

Acaso el Sr. Arrieta, desestimando el valor de esta clase de estudios ¿podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas, todo aquello que, por ejemplo, ha enseñado el Sr. Rodríguez, una de nuestras primeras ilustraciones, en la Institución Libre de Enseñanza? ¿será indispensable que los artistas de este género ignoren las bases físicas, fisiológicas y estéticas de la música, los nombres de los investigadores, filósofos, naturalistas, críticos, que han consagrado a descubrir los ímprobos esfuerzos? ¿Valdrá más el artista mientras más ignorante, rudo, literato y desnudo de ideas y vendremos a parar en que la instrucción y los estudios empobrecen el espíritu, agostando los gérmenes del genio? Pasaron aquellos tiempos en que las cándidas teorías románticas imaginaban que Mozart y Rossini cantaban como los pájaros (cuya reputación ha disminuido bastante); hoy ya Hartmann, Hembolz, Taine, Dreher, todos los que más o menos propenden a considerar la obra del genio como fruto de un misterio sagrado, se afanan por reivindicar, no obstante, el valor de la reflexión y del estudio, para dar a ese fruto suelo favorable en que pueda desarrollarse libremente.

El mismo instrumentista ¿cómo ha de interpretar jamás con discreción las obras de otros tiempos, sin conocer su cultura, sus ideas, su estilo y modo de concebir las cosas, de vivirlas, de expresarlas? Así es, por desgracia, tan frecuente verse obligado a sufrir una ejecución insípida o que destroza por completo el carácter de la composición musical y que, por ejemplo, en un minué de Haydn despliegue un mal aconsejado pianista la sonoridad propia de una de esas estupendas fantasías de Liszt o Thalberg o el tono plañidero de un nocturno de Chopin. ¿Qué tiene que ver con esas delicadezas de interpretación —sin la cual ésta jamás será sino un oficio ordinario— el mero mecanismo, que a veces tenemos, sin duda, ocasión de admirar en los alumnos de nuestro Conservatorio? Y puesto que nada de esto importe: cuando la educación del artista deba reducirse a ese mecanismo ¿nada hay que hacer desde ese punto de vista técnico en nuestra Escuela de Música? ¿En nada podría imitarse —ya que el crear parece tan difícil y arriesgado a nuestros

prudentes del día— siquiera la organización actual francesa?. El arte del acompañamiento, con el de la transposición a primera vista y el arreglo de la partitura completa ¿se enseñan entre nosotros? ¿No es público y harto lo hemos visto en los concursos anuales, que nuestros alumnos más aventajados apenas leen de repente las cosas más sencillas, cuanto menos transportan? Prescindiendo de museos y de la enseñanza de ciertos instrumentos ¿tenemos clases de conjunto por las cuales tanto tiempo se viene clamando, así en el canto como en la música instrumental? ¿Es fácil de esta suerte poseer buenos cuartetos, buenas orquestas, buenos directores? Suponiendo que los aplausos del Sr. Arrieta en este particular sean por extremo juntos y óptimo cuanto poseemos en Madrid ¿tenemos tantos lugares públicos o privados, en que oír “música di camera”? ¿En qué estado se halla la enseñanza de la declamación lírica, que en el curso pasado ha llegado a contar la inmensa concurrencia de un alumno y siete alumnas? Situación tanto más de extrañar cuanto que, a juzgar por el repertorio que en los ejercicios de canto se revela, no se quiere educar sino cantantes dramáticos, error gravísimo que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en que el gusto y cultura de nuestro pueblo, en cuanto a canto, se halle exactamente en el mismo grado en que, por respecto a música instrumental, se encontraba antes del renacimiento del de la música clásica y aun quizá de la época intermedia de Chopin y de Thalberg, esto es, del nocturno y de la fantasía sobre motivos de ópera”⁹.

En las primeras actividades de la Institución puede verse cómo las “normales” de enseñanza, aparecen no combatidas, no, pero sí estrechadas por dos polos de atracción que señalan horizontes para el mañana: el analfabetismo —un setenta por ciento de analfabetos en España señala Figuerola en el discurso inaugural—, que acentuará la preocupación por la enseñanza primaria y esa “extensión cultural” que llegará a prevalecer sobre la normal enseñanza. Don Juan Valera da un curso extraordinario sobre la literatura extranjera y Don Francisco sobre las clasificaciones científicas después de Wolff.

En nuestro campo destacan por su éxito las conferencias de Gabriel Rodríguez sobre música. Economista y aficionado distinguidísimo diserta, con Inzenga al piano, sobre la trilogía entonces inevitable: Haydn, Mozart, Beethoven. No debe extrañarnos el contenido “programático” de dichas conferencias: era la moda entonces y espíritu tan distinguido como el de Amiel llena de “argumentos” romancescos todo lo que oye. Algo de esto hay en Giner como veremos luego, pero siempre desde la altura de quien dicta en la Institución un curso completo de Estética. En 1879, además del comentario a obras como “La romanza en fa”, Gabriel Rodríguez dedica sesiones completas al “Don Juan” de Mozart, tema entonces singularmente “europeo”

⁹ Francisco GINER: *Obras Completas*, tomo XV, Madrid, 1926, pág. 217.

son olvidar que el Gayarre de esos años fue intérprete excepcional del “Don Octavio”. Ya está como discípulo-amigo Manuel Bartolomé Cossío.

El Giner de 1880, rector ya de la Institución, estrecha la amistad con Galdós. Me interesa recordar como galdosiana la razón de esa preferencia amistosa en contraste con cierta frialdad ante Valera y ante la Pardo Bazán, frialdad debida al poco “temperamento religioso” de ambas figuras, cosa que, al parecer, no ocurría en Galdós: no en vano dice de Churruga, el héroe de Trafalgar, que “era un hombre religioso porque era un hombre superior”.

Desde el domicilio de la calle de las Infantas Giner organiza las famosas visitas y excursiones de los alumnos: me interesa apuntar, en lo artístico, la visita a un ensayo de orquesta al lado de las visitas al Museo del Prado, al Museo Arqueológico, a la Fábrica de Tapices, a la Calcografía Nacional, al Palacio Real, a San Antonio de la Florida. En la preferencia por el Toledo de “Ángel Guerra” no faltaron las detalladas explicaciones sobre la liturgia de la Semana Santa. Como “constante”, excusado es detenerse, el redescubierto Guadarrama al fondo.

Capítulos no sueltos

Giner, presidente, atiende con mucho cariño a los actos musicales que él no ve ni como concierto ni como conferencia sino como “velada”. La “velada” es algo muy típico del siglo diecinueve: tiene su comienzo romántico pero, como todo el romanticismo, se estabiliza, se aburguesa en la España de la Restauración cuando, por una parte, las casas de la clase media no pueden prescindir de la “sala”; cuando llega la época de oro de los casinos; cuando la mujer, que no va al café, es muy protagonista de las reuniones en casa. Las “veladas” tienen hasta su crónica y adquieren especial intensidad en la provincia que vivió Giner de joven. Galdós se apoya continuamente en ellas y basta como ejemplo la sabrosa descripción de “Miau”, cuando cuenta la vida de la familia Villamil: “Antes de que su vida artística se truncara, tuvo Milagros una época de fugaz éxito en una capital de provincia. Villamil era jefe económico y su familia intimó, como era natural, con la de los gobernadores civil y militar, que daban reuniones a las que asistía lo más granadito del pueblo. Milagros, cantando en los conciertos de la brigadiera, enloquecía y electrizaba. Salíanle novios por docenas y envidias de mujeres que la inquietaban en medio de sus triunfos. Un joven de la localidad, poeta y periodista, se enamoró frenéticamente de ella. Era el mismo que en la reseña de los saraos llamaba a la mujer de Villamil, con exaltado estilo “figura arrancada de un cuadro de Fra Angélico”. A Milagros la ensalzaba en términos tan hiperbólicos que causaban risa y aún recuerdan los naturales algunas frases describiendo a la joven en el momento de presentarse en el salón, de acercarse al piano para cantar y en el acto mismo del cantorio:

“Es la pudorosa Ofelia llorando sus amores marchitos y cantando con gorjeo celestial la endecha de la muerte”. Y ¡cosa extraña! el mismo que escribía estas cosas en la segunda plana del periódico tenía la misión y por eso cobraba de hacer la revista comercial en la primera. Suya era también esta endecha: “Harinas: toda la semana acusa marcada calma en este polvo. Sólo han salido para el canal 1200 sacos, etc.”. Al día siguiente vuelta otra vez con la pudorosa Ofelia o el ángel que nos traía a la tierra celestiales melodías. Ya se comprende que esto no podía acabar en bien. En efecto, mi hombre, inflamándose y desvariando cada día más con su amor no correspondido, llegó a ponerse tan malo pero tan malo que un día se tiró de cabeza en la presa de una fábrica de harinas y cuando le sacaron era ya cadáver”¹⁰.

Giner nos explica lo que él quería de las “veladas”: “En cuanto al concurso de la música ha tenido por principal objeto, a más del elevado goce artístico que, al igual de la poesía y las otras artes, produce un un goce profundamente evocador para el espíritu, contribuye a que nuestras clases sociales se familiaricen con las grandes creaciones de los principales maestros sobre todo en aquellos géneros que como el trío y el cuarteto que tan escaso cultivo logran entre nosotros. Los nombres de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, etc., a que pertenecen las obras oídas en estas sesiones, serán así más estimados cada día”. Uno de los días más felices del Giner músico fue cuando se dió el siguiente programa dedicado a su querido Haydn. La velada tiene como característica la variedad y en esa variedad gusta de recoger lo que en las reuniones “de casa”, en las funciones benéficas y hasta en actos especiales era muy querido por la burguesía acomodadamente romántica: la recitación de poemas. En ese programa el Ricardo Calvo joven recita el “Poema de las estaciones” de Ventura Ruiz de Aguilera, poeta muy querido en la casa. Luego, fragmentos a dos pianos de “Las estaciones” de Haydn, fragmentos que serían un muy lejano anticipo del estreno de la obra. Algo parecido estaba viviendo Amiel y merece la pena recordarlo¹¹.

Estas veladas y las reuniones a las que me refiero después, ya más tarde, tenían su sabor en el círculo de amigos y de pedagogos; musicalmente, si se las desgaja de ese ambiente, pueden caer en el ridículo. Un institucionista y buen aficionado, Don Segismundo Moret, aparece puesto en berlina en las “Memorias” de Baroja precisamente porque quiere llevar al Ateneo lo que se vivía en la Institución: “A Don Segismundo Moret le oí hablar en el Ateneo en una fiesta que me pareció un tanto ridícula. Miguel Salvador tocaba al piano composiciones musicales, la mayoría clásicas y Moret las interpretaba, como si se pudiera explicar la música y descifrarla intelectualmente. El arroyuelo, la pradera y el trueno y el arco iris y el ronquido del mar aparecían en estas explicaciones de una manera absurda. Lo que no hubie-

¹⁰ B. PÉREZ GALDÓS: *Miau*, Obras Completas, tomo V, pág. 568.

¹¹ AMIEL: *Journal Intime*, París, 1921, pág. 113.

ra podido decir Beethoven, Mozart o Haydn de sus obras lo decía Don Segismundo. Un hombre que admite un paralelismo entre los sonidos y las ideas y cree que éstas pueden tener una significación intelectual es un hombre que habla de lo que no entiende”¹². Creo que si el poner letra al “septimino” es una barbaridad musical, pedagógicamente y para aquella época no lo era.

José Giner nos explica el tránsito de la “velada” a la intimidad: “Las primeras reuniones de carácter artístico en la Institución fueron musicales. Ya he llegado a encontrar invitaciones para conciertos de piano y violín. Después, otros conciertos en los que tocaba el piano la marquesa de Palomares. Don Francisco, siempre inquieto, tenía miedo de que apareciera la Institución sin que los que tocaran y cantaran fueran los alumnos. El conflicto estaba en no saber cantar la gente mayor y allí no había todavía niños. Y a pesar de ello se cantó y se cantó alrededor de un viejo armonium que había pertenecido a Don Fernando de Castro, al que se unieron las desafinaciones de aquellos señores que no habían cantado en su vida. Con canciones populares extranjeras y de los grandes maestros, poniéndoles letras ellos y viceversa, que también pasó, tuvieron mediano éxito hasta que llegaron las canciones populares oídas en excursiones. Pero esto no ocurrió hasta principios de siglo y hasta entonces no se cantaron sino aquellas cuyas letras bien pudieron inventar Don Francisco y Don Gabriel Rodríguez. El que tocó el armonium fue Don José de Ontañón, tocador del citado armonium donde se llegó a cantar el minuetto del “Don Juan” de Mozart, autor predilecto de Don Francisco y trozos del “septimino” de Beethoven que nunca se había visto con tal aderezo. A partir de 1900, las primeras canciones que llegaron fueron las asturianas, luego las montañesas, gallegas, leonesas”.

Señalo, para terminar este capítulo, que hasta en ese cariño por Haydn, por el Haydn visto no como neoclásico sino como prerromántico se nota esa ligadura de lo más entrañable del krausismo con el talante de nuestros “ilustrados” del siglo XVIII.

La educación de la mujer

Parelelamente hay que situar el esfuerzo de la Escuela de Institutrices que arranca también de los años de la Revolución. Se trataba, claro está, de la enseñanza profesional de la mujer pero se quería verla unida a tareas culturales semejantes a las ya citadas del Instituto de San Isidro. La época de la Restauración conoce un cierto esfuerzo de emancipación. Como siempre, Galdós, hace historia a través de personajes humanísimos. Que una de las hijas del boticario Ballester —segunda parte de “Fortunata y Jacinta”— Olimpia, esté, dale que dale, a una pieza de piano para tener premio y ser

¹² Federido SOPEÑA: *Música y literatura*, Madrid, 1974, pág. 276.

“profesora” corresponde exactamente al gran crecimiento de matrícula femenina en el Conservatorio. De hecho, la profesora particular de piano como la de “corte y confección”, crea un estamento con una cierta y modesta independencia. Más artesana pero más libre es la otra hija, Aurora, que se pone al frente de un establecimiento de ropa blanca: era viuda de un francés y vestía y obraba a la francesa incluso en su moral un tanto desparpajada.

Lo de la “institutriz” quería ser más ambicioso, quería salir de la “niñera”, casi criada a la profesora: en España, aunque no tanto como en Rusia, la clase alta buscaba las consabidas francesas, inglesas o alemanas para la educación de sus hijos que podían sentarse a la mesa de los señores. “El amigo Manso”, el más krausista de los personajes de Galdós, está muy contento con su protegida Irene, la huérfana, cuando la ve como aprovechada alumna de la Escuela de Institutrices y su desconsuelo, desconsuelo de profesor enamorado, será máximo al darse cuenta de que su tímida belleza, su culturrilla, la sirven de pedestal para hacer una burguesísima boda. En el mundo krausista de la primera generación son ellos —”guapísimos Cossío, Azcárate, Uña” dirá Natalia Cossío— los que, poco a poco, van creando una cierta figura de mujer “universitaria” que será semilla para dar pleno fruto en los años treinta, especialmente en torno a la Facultad de Letras o al Centro de Estudios Históricos. Rafael Lapesa lo dice de la manera más tierna: “y de Pilar Lago, a quien Don Ramón, con supremo acierto, asignó una mesa frontera de la mía para que preparase textos críticos de Berceo. No creo que en los propósitos del maestro entrase en fomento de la endogamia, pero ésta surgió espontáneamente: Pilar y yo nos casamos en 1932 y meses después siguieron nuestro ejemplo Rosa y Enrique”.

Y en esta época se deslindan bien los campos. La línea Giner-Cossío no querrá ser protagonista de una acción política concreta pero los políticos liberales trazarán desde el poder, con más o menos valentía, una serie de medidas pedagógicas inspiradas por la Institución e incluso por la experiencia más bien fallida de la Escuela de Institutrices. Así, Montero Ríos empecinado noblemente en proclamarse de la Institución y “católico liberal”; Romanones, ministro del nuevo departamento que ya se llama de Instrucción Pública y Bellas Artes, toma de la misma fuente su protección decidida a los maestros; Canalejas, el gran preconciliar llama a Azcárate y a Posada y justo es decir que La Cierva sigue estimando su colaboración como valiosísima en el Instituto de Reformas Sociales. Santiago Alba, al que me referiré más adelante, recibe parte de esta herencia a través de Costa.

El Instituto-Escuela

Hay historia suficiente de la Junta de Ampliación de Estudios presidida por Cajal (que siempre, ay, dejó de considerar las peticiones de ayuda del

Falla que trabaja y pena en París) y del Centro de Estudios Históricos, si bien de este último nacen no pocas fuentes para trabajos musicológicos como los de Eduardo Torner. Me interesa demorarme un poco en lo que supuso la vida musical en el Instituto-Escuela: las ilustraciones musicales de este capítulo están en la exposición de la sala de al lado. Aquí hablo con la memoria del corazón pues cuando yo ingresé en la Universidad en el año 1932, bien dotado de memoria y de memorieta pero sólo sobre los libros de texto, me sorprendió un pequeño grupo, a caballo como yo entre Derecho y ciertas clases de Letras, grupo que tomaba apuntes con extraordinaria facilidad y al que reconocí enseguida como asistente asiduo a los conciertos, especialmente a los de Pérez Casas. Lo que más aprendí de ellos, estupefacto al principio, fue su conocimiento “vívido” de la canción popular. Resultaba que el Instituto-Escuela forjaba un nuevo capítulo de esa “geografía humana” de la que Terán, otro institucionista de pro, era maestro: junto al paisaje, inseparable de él, la canción. Junto al paisaje y hasta junto a la Historia —recuérdese el viaje de bodas de los Menéndez Pidal recogiendo romances— que no en vano la canción preferida, la canción casi himno —“Ya se van los pastores”— hacía surgir el recuerdo de la Mesta y de tantas cosas. Esa parte de la exposición gira mucho en torno a un héroe del folklore, a un simpático héroe de la canción coral: el maestro Rafael Benedito. Jimena Menéndez Pidal, siempre justa y siempre exenta de rencores, ha señalado cómo la Sección Femenina, llamando a Benedito, recogió parte de esa herencia. La herencia se hizo “Festival de Coros y Danzas” pero lo de verdad creador, lo de verdad nuevo y precursor de los actuales métodos de pedagogía musical fue el que los chicos —ellas y ellos no lo olvidemos, cuando se abominaba de la coeducación— todos los alumnos vivieran la música cantando: de viejos siguen cantando y cantándose esas canciones, más bellas, más imperecederas que las otras música ligeras y como éstas inseparables de la edad juvenil. Y eso ya desde 1910.

La colina de los chopos

Sobre la Residencia de Estudiantes se ha escrito mucho y bien, que no en vano los autores se llaman Jiménez Fraud, Valdeavellano, Carande. Musicalmente, su aportación es de una absoluta y valiente originalidad dentro de la vida musical madrileña. Que el lujo de edificio tan sobrio sea el gran piano de cola; que junto a ese piano Lorca haya reunido como autor, intérprete y agudo folklorista a lo mejor de su generación ya es suficiente signo de esa originalidad. Hablo con recuerdos de mi juventud pero iluminados por una presencia: quisiera que este capítulo, a la fuerza breve, tuviera carácter de homenaje al musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay y a su mujer, Rosa García Ascot, pianista y también compositora y más: la única alumna

podemos decir de Falla. Están aquí, me han ayudado de manera decisiva a montar en la exposición el capítulo correspondiente. Eduardo Torner y Jesús Bal y Gay hacen trascendental la labor del Instituto-Escuela. Con ellos, con las treinta canciones de Lope de Vega, con cancioneros como el asturiano, el folklore, que abarca desde el Centro de Estudios Históricos hasta publicaciones exquisitas pasando por la cátedra viva de Lorca, es y será otra cosa.

La traducción del Beethoven de Romain Rolland, cuidada por Juan Ramón Jiménez, la venida de los cantores de cámara ingleses, Falla que inaugura los conciertos y luego Poulenc, Milhaud, Strawinsky. Para nuestros años de juventud el amor tenía dos sitios acariciados por el sueño: el Museo del Prado —transitable en los días de labor— y el subir y subir la cuesta de la prolongación de Serrano hasta el canalillo, los cipreses, la Residencia y la Sierra al fondo. La nostalgia se hace irritación, queridos amigos míos del Conservatorio, señalando que nada de eso tenía puente, estímulo o repetición desde el Conservatorio y no cabe referirse al cierre de los locales del Real, al paso por el piso galdosiano de Pontejos porque la época dorada de la Residencia es la de los años treinta. No pudo ser puerta la presencia ¡como auxiliar! de Torner en el Conservatorio: eran mundos no enemigos pero sí distintos.

Ya se ha hecho la reseña y la evocación del espíritu de la Residencia, de la categoría de sus conferencias. Quiero señalar lo que no he visto citado: la defensa que de la Residencia hace Santiago Alba en su largo y famoso discurso al defender el presupuesto de Instrucción Pública: “Yo puedo decir, señores diputados, que he visitado alguna residencia de estudiantes de Inglaterra que pasan por modelo de su género y he visitado la Residencia de Estudiantes española y cuando he entrado en ella, cuando he visto cómo se practica en ella la vida, su espíritu de sencillez y de austeridad; cuando he visto por casos prácticos que conozco en jóvenes que son de amistad, la transformación que se opera en ellos, cómo se va cultivando en su espíritu el culto al deber y a la moral privada: de qué modo, sin alardes pero con serena conciencia de sus actos se van incorporando a la vida contemporánea, van teniendo la conciencia de su personalidad, amando el bien por el bien mismo, yo me he descubierto ante esa obra y vengo a reconocer aquí, públicamente, como Ministro de Instrucción Pública, que el primer deber nuestro como españoles es aplaudir lo bueno que tenemos y que esa es una de las instituciones que más honran a nuestro país y por la cual debemos la mayor gratitud a los hombres que la han creado y la sostienen. Yo os ruego, señores diputados, a todos, a los de la derecha y de la izquierda, que vayáis a la Residencia de Estudiantes y si desde que entráis en aquella casa no sentís en vosotros una emoción nueva; si desde que entréis en ella no os dáis cuenta de que existe allí un ambiente distinto del resto de las instituciones docentes españolas, yo os agradeceré, no me causará contrariedad alguna que

vengáis aquí a decirlo: pero estoy seguro de que participaréis de mis propios sentimientos. Y por eso yo, cuando oía al señor Bullón y al señor Feliu y pensaba en la posibilidad de que por preocupaciones políticas del día de mañana se destruyera esta obra, sentía una profunda tristeza y me creía en el caso de deciros que, sin haber creado esa residencia, sin haber hecho otra cosa que recrearme y deleitarme en la contemplación de esos alumnos y de esos profesores, si el día de mañana se intentara algo contra ella yo sentiría el mismo dolor que si destruyeran algo de mí mismo¹³. Hay que perdonar el estilo en gracia de que es discurso dicho y no leído y debo recordar que en ese clima de la residencia estaba a gusto una cierta izquierda pero no menos una personalidad conservadora como la de Don Francisco Cambó que allí pronuncia una de sus más famosas conferencias.

No es justo olvidar tampoco la buena labor de amistad y de patrocinio del Duque de Alba: además de su directa participación en el comité hispano-ingles de intercambio, lo musical no era para él protección lejana pues hacía pocos años había presidido, bien eficazmente, la sociedad wagneriana. En la exposición está la fotografía del banco de granito que regaló para el jardín, el que se llamaría para siempre “banco del duque”. No hay que ver como excepcional esa amistad: entre los socios de la primera Institución vemos los títulos de Salamanca, Constantina, Huidobro, Lauredo, Soto y Vega, Valle de San Juan, etc., etc.

Don Fernando

Con la República, con un sobrino de Giner, Fernando de los Ríos, como Ministro de Instrucción Pública los ideales y las prácticas de la Institución llegan a su más alto nivel de eficacia. La historia de esa política se ha hecho, se ha recordado con motivo del centenario y se sigue comentando porque su actualidad es quietante. Yo quiero recordar brevemente lo que se hizo y lo que se intentó dentro del talante institucionista. Señalo, en primer lugar, en matices de muy educada tolerancia: si el Duque de Alba y el Conde de Romanones seguirán siendo directores de la Academia de la Historia y de la de Bellas Artes, en la Junta Nacional de Música había compositores significadamente derechistas como Turina, crítico musical de “El Debate” y Moreno Torroba autor del himno de Acción Popular. La Junta no pudo encarnar una verdadera política musical pero recogía en sus intentos lo apuntado en los últimos tiempos de la Monarquía siendo subsecretario García Morante.

Don Fernando, por iniciativa de Esplá salvó el “Misteri” de Elche declarándolo monumento nacional. Lo más institucionista fue, sin duda alguna,

¹³ Santiago ALBA: *La izquierda liberal*, Valladolid, 1916, pág. 60.

el capítulo de las “Misiones Pedagógicas”, encarnación de un sueño de Cosío, ya muy enfermo entonces. Se ha insistido siempre en el aspecto teatral de esta misión y es justo pero el nombre en torno al cual giran todos los comentarios, Federico García Lorca, basta para recordar el cuidado con que se escogían las ilustraciones musicales, las canciones intercaladas. Los volúmenes publicados de las Misiones Pedagógicas nos enseñan cómo de una manera ingenua pero eficaz se repartían aquellos gramófonos, aquellos discos por pueblos y aldeas. Insisto en que la mejor música iba en dos direcciones: la que se escogía durante las excursiones, la que luego identificaba Torner y la que se incorporaba al teatro. Hubo también lo que frustrado sigue: el “Teatro lírico nacional” si bien dio alguna versión modélica de la zarzuela no tuvo medios para resolver los problemas derivados del cierre del Teatro Real.

Leo una carta de Don Fernando a Falla donde el joven catedrático ya tiene su estilo, estilo atildado y con cierta simpática pedantería, la que no era simpática para Azaña: “Amigo querido: llegará a esa dentro de muy pocos días la gran poetisa chilena Gabriela Mistral. Al oír poetisa quizás tiemblen sus carnes siquiera no sean éstas bastantes; no hay motivo ahora: Gabriela Mistral es una maravillosa poetisa, ultra recatada, con aire y acento indio, semisacerdotisa, llena de emoción religiosa y de una sencillez pasmosa. Le interesará a Ud. mucho y ella a su vez tendrá un gran placer por escuchar a Ud.; hágala conocer algo del cante popular de nuestra tierra metafísica. Felices Pascuas y entrada de año. Suyo muy sincero y efusivamente”¹⁴.

La carta anterior es de 1924: es la época en que no había comenzado la lucha y la rebeldía. Lo de después, lo de la República y Falla, doloroso, conflictivo, podremos vivirlo cuando se publique el epistolario. Anticipamos, salvo rectificación, el siguiente resumen: Don Fernando queriendo encarnar los mejores homenajes a Falla, desde su Tomás Luis de Victoria hasta el “Retablo”; Don Manuel, pronto desengañado, luchando entre su sentido bien hondo de la amistad y sus “dolores” religiosos. De otra manera esta tensión le acompañará hasta su muerte en el voluntario exilio.

Homenaje a Jimena

La aventura de “Estudio”, que aventura fue y con peligros, amenazas y asaltos, tiene su bellissimo capítulo musical que lo debemos centrar en lo que hace pocos días fue simpática apoteosis: el “Auto de Navidad”. Si Giner, como hemos visto, intentó en la Institución dar categoría a las “veladas”, el “Auto de Navidad” dignifica y reúne y dignifica muchas cosas sueltas, al borde de lo chabacano varias de ellas. Conviene hacer un pinito de sociolo-

¹⁴ Carta comunicada por Dña. Maribel Falla.

gía religiosa y de sociología del espectáculo a través de la conmemoración popular de la Navidad. Primero, en la ciudad donde había y hay algo simpático y positivo: el camino que iba y va de los tenderetes de la Plaza Mayor a los belenes de las casas. Lo que sí es historia para que la vivieran amargamente los fundadores de la Institución, era lo teatral. Casi tanto como contra el “can-can” de los Bufos, Giner y los suyos alzan su voz contra una especie de zarzuela villanesca que luego dará paso en mi niñez a “Los sobrinos del capitán Grant” como obra obligada. El amigo Manso, el krausista de Galdós protesta con toda su fuerza contra un espectáculo navideño singularmente zafio y más por dirigido a los niños.

En el campo ocurre un fenómeno curioso, especialmente significativo en regiones de lucha política. Casals ha contado con gracia que, durante la navidad de su niñez había una como tregua entre republicanos y carlistas. Los coros Clavé arreglaron canciones navideñas y como el repertorio era bilingüe, alguna de esas canciones pasaban a Castilla. Como muestra zafia pero graciosa ahí van esos ¡villancicos! que se cantaban en la tierra de Toledo, el Toledo de Galdós y de Cossío; que tenían música de estribillo en el odiado “El joven Telémaco”, la obra más popular del teatro de Variedades. Con un estribillo que dice “Me gustan todas, me gustan todas en general” se armaba la rondalla que iba por las calles dedicando al cura la última copla:

Camina la Virgen pura
 con San José liberal.
 Para el santo nacimiento,
 República federal.
 En la mitad del camino
 iba San José cansado.
 Fue a llamar a una posada
 y le salió un moderado.
 A otra puerta llamó
 ya fatigado de andar
 y le dijo el posadero:
 “Entra Pepe federal”.
 Vinieron los pastorcitos
 a besarle pies y manos:
 Jesucristo muy contento
 porque eran republicanos.
 Viva Jesús Nazareno,
 juez de nuestra religión.
 ¡Viva Jesús Nazareno
 y Don Carlos de Borbón!

El “Auto de Navidad” lo inaugura ya Jimena antes de terminar nuestra

guerra civil, en Segovia. Después, constituido “Estudio” camina, “como la Virgen pura”, cada año a mejor. Esa función navideña, modesta, de casa, es prólogo y anticipación de varias cosas decisivas en el mundo religioso y musical. Cuando hacia los años cincuenta la navidad, incluso en países no cristianos se celebra como capítulo de un “humanismo a escala planetaria” en Madrid todas las familias en torno al colegio, los invitados, cada vez más numerosos e interesados, había practicado ya ese humanismo. Jimena, con tino cultural máximo, va a fijarse especialmente en el ambiente de nuestro Renacimiento: canciones maravillosas como “Ay triste que vengo” empiezan a vivirse ahí y por eso en los conciertos en homenaje a Menéndez Pidal los prólogos de Jimena señalaban esa dirección junto a la gozosamente inevitable del romancero¹⁵. Mas: desde hace unos años, pocos, grupos de músicos jóvenes nos ponen al día en esa bendita moda de hacer vivir la música del renacimiento y del barroco: de ese “Auto de Navidad” han salido los primeros grupos con sus flautas de pico, con sus sonajas, con sus canciones. ¡Cómo sonaban, cómo sonarán bien pronto en la fiesta pascual de la iglesia románica de Arcas restaurada por el Colegio!

Ese carácter religioso del “Auto de Navidad” no era algo aislado. En los años del nacionalcatolicismo, cuando casi sin excepción se desprestigiaba la Religión como asignatura y vivía en la Iglesia de la Ciudad Universitaria la experiencia de que muchachos que ingresaban en la Universidad me ayudaban a dorar la liturgia con una muy sabida participación: eran los alumnos preferidos de “Estudio”, los formados por Ángeles Gasset: las primeras comuniones en el Colegio no eran espectáculo, no, pero sí acontecimiento, prólogo a muchas de las reformas litúrgicas que hoy nos son familiares.

Me gusta terminar con esta referencia pues en todo ese mundo de cultura viva que creó la Institución no faltó nunca un cierto espíritu religioso. Puedo y debo decir como cura que he conocido institucionistas católicos practicantes, institucionistas no practicantes, institucionistas cristianos sin más, institucionistas con un concepto, con una vivencia de Dios discípula de la de Krause pero no he conocido institucionistas ateos porque no he conocido ninguno que dejara de ser fiel a esa tradición de colocarse, incluso en la ciencia a orillas del “misterio”. Y como eso es lo que más necesita el mundo desacralizado de hoy, mi homenaje no es sólo a una historia sino hacia un deseo de permanencia pues eso de que el español sea más sensible, más fino, más tierno es todavía algo a conquistar, algo que tiene que pasar de una minoría a una masa para que así esa masa deje de serlo.

¹⁵ *Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, 1979.

4. BIBLIOTECA

Año I.

15 de Abril de 1855.

Precios de suscripcion.

RS. VS.

Madrid: Al periódico, por un mes.	6
Por tres meses.	16
Por seis idem.	30
Por cada seccion de música.	2
En Provincias: Al periódico, por tres meses.	20
Por seis.	38
Por cada seccion de música.	2

NÚM. 11.

Precios de suscripcion.

RS. VS.

En el Estranjero: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada seccion de música.	5
En Ultramar: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada seccion de música.	4
Cada numero vale dos reales.—El periódico sale todos los domingos.	

GACETA MUSICAL

DE MADRID,

REDACTADA POR UNA SOCIEDAD DE ARTISTAS, BAJO LA DIRECCION

DE

D. HILARION ESLAVA.

NECROLOGIA.

D. PEDRO ALBENZ, Caballero de la real y distinguida orden de Carlos III, maestro de piano de S. M. la Reina (Q. D. G.), primer organista de su Real Capilla, profesor jubilado del Conservatorio de música y declamacion, ha fallecido á consecuencia de una larga y aguda enfermedad el 12 de abril á las once y media de la noche. Tan irreparable pérdida, que ha llenado de consternacion á su respetable familia y á sus numerosos amigos, será tambien sinceramente lamentada por todos los que se interesan en las glorias del arte músico español, del cual fué el Sr. Albéniz uno de sus mas dignos representantes. Descanse la tierra ligera.

Cuando hayamos recogido los datos suficientes, publicaremos una estensa biografia de este excelente profesor, buen padre de familia y honrado ciudadano.

SUMARIO.—Del Compás, por H. ESLAVA.—Tratado de armonia práctica y de modulaciones, de PANSERON, por FETIS.—Seccion biográfica, D. Félix Antonio Cabezon, por H. ESLAVA.—Rectificaciones á la biografia de Lorente, escrita por Mr. FETIS, por H. ESLAVA.—Metronomo eléctrico.—Comentarios históricos de Mr. FETIS.—Remitido.—Cronica de Madrid.—Cronica de Provincias y del Estranjero.—Anuncios.

DEL COMPAS.

En el núm. 4.º de esta GACETA manifestamos nuestro pensamiento de publicar una larga série de artículos acerca de todos los ramos que abraza el arte y dimos principio por el de la definicion de la música. Ahora vamos á hacerlo acerca de otra materia correspondiente tambien á la parte elemental del arte, que es el *compás*. No haríamos de este un asunto de artículo de periódico, si solo tratásemos del *compás* en general y del modo que lo hacen los autores de los diversos diccionarios musicales que se conocen; pero

considerando que nuestro periódico se lee en las principales capitales extranjeras, y que, segun lo hemos visto varias veces en diversas publicaciones, no han llegado todavia los músicos franceses, italianos ni alemanes á comprender nuestro *compás de zorzico*, hemos creído conveniente dedicar algunas lineas á esta materia. Principiaremos, pues, por algunas consideraciones generales, haciendo conocer despues la naturaleza del *compás* dominante en nuestras provincias Vascongadas, y la diferencia que hay entre este y los de *amalgama* que se han ensayado sin éxito por varios autores.

Compás es la division del tiempo en dos, tres ó cuatro partes iguales, que sirve para medir el valor de las figuras. El que llamamos hoy *compasillo*, es á quien se refieren todos los demás. Así cuando usamos el de 2 por 4, tomamos el valor de dos negras ó semínimas de las cuatro que entran en *compasillo*; cuando marcamos 6 por 8, entendemos que se toman seis corcheas de las ocho que contiene el mismo *compasillo*, etc. Cada *compás* va separado por una línea que atraviesa el pentágono, y que llamamos *línea divisoria*.

Muchos han creído, al considerar el progreso de nuestro arte, que el *compás* es de nueva invencion, en razon de que hubo un tiempo en que fué descuidado; pero el que conozca bien la historia musical, verá que los antiguos no solo lo practicaban, sino que además lo habian establecido bajo reglas y principios mucho mas severos que nosotros. En efecto, cantar sin *compás* no es cantar, y siendo el sentimiento del mismo *compás* tan natural como el de la entonacion, la invencion de estas dos cosas no puede hacerse separadamente.

El *compás* que usaban los griegos era el resultado

Año I.

22 de Abril de 1855.

Precios de suscripcion.

	RS. VN.
MADRID: Al periódico, por un mes.	6
Por tres meses.	16
Por seis idem.	30
Por cada seccion de música.	2
EN PROVINCIAS: Al periódico, por tres meses.	20
Por seis.	38
Por cada seccion de música.	2

NÚM. 12.

Precios de suscripcion.

	RS. VN.
EN EL EXTRANJERO: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada seccion de música.	3
EN ULTRAMAR: Al periódico, por seis meses.	40
Por cada seccion de música.	4
Cada número vale dos reales.—El periódico sale todos los domingos.	

GACETA MUSICAL

DE MADRID,

REDACTADA POR UNA SOCIEDAD DE ARTISTAS, BAJO LA DIRECCION

DE

D. HILARION ESLAVA.

ADVERTENCIA.

Los señores suscritores de provincia cuyo abono termina en 31 del corriente mes, se servirán renovar oportunamente la suscripcion á fin de que no se les siga perjuicio alguno en el recibo de la música y del periódico.

SUMARIO.—Entierro, biografía y catálogo de las obras de D. Pedro Albeniz, por H. ESLAVA.—Tratado de armonia práctica y de modulaciones de Panseur, último artículo, por FERRIS.—Necrologia.—Correspondencia.—Crónica de Madrid.—Crónica de provincias y del extranjero.—Erratas.—Anuncios.

ENTIERRO DEL Sr. D. PEDRO ALBENIZ.

A las cuatro y media de la tarde del día 14 salió de la casa mortuoria el cortejo fúnebre, compuesto de todo lo mas notable que hay en la corte respecto al arte musical. Abria la marcha la banda militar del real cuerpo de Alabarderos (que asistió por espreso mandato de S. M. la Reina (Q. D. G.), colocada inmediatamente despues del carro fúnebre que conducia los restos mortales del ilustre pianista. En el duelo iban los parientes y amigos del difunto, acompañados de los Sres. D. Antonio Casaus, capellan de honor y cura de Palacio, el Rdo. P. Domingo Olazcoaga, provincial de los Jesuitas, y D. Hilarion Eslava, maestro de la real Capilla y profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio. Seguia un iamenso número de profesores de toda especie, de los del Conservatorio y de todos los alumnos de piano del mismo, y de varias personas visibles de la corte.

Sobre el féretro iban colocadas hermosas coronas de laurel y siemprevivas, homenaje tributado por sus discipulos, y de las cuales pendian seis cintas, que llevaron alternando los profesores D. Francisco Valdemosa, D. Manuel Mendizabal, D. Pascual Galiana, D. José Miró, D. Juan P. Hijosa, D. Rafael Hernandez, D. Eduardo Compta.

Llegado el cortejo fúnebre al cementerio de San Martin, y concluida la sagrada ceremonia, se leyeron

tres discursos por los alumnos de piano del Conservatorio D. Eduardo Compta, D. Osvado Martínez y D. Juan Gruyer. D. Hilarion Eslava, que iba preparado para pronunciar tambien el suyo en honor de su difunto amigo y compañero, no lo pudo efectuar por un incidente imprevisto.

BIOGRAFIA

DE

DON PEDRO ALBENIZ (1).

Aunque puede contarse como guipuzcoano, por haberse criado desde la lactancia en San Sebastian, nació accidentalmente en Logroño, capital de la Rioja, el día 14 de abril de 1795. Fueron sus padres D. Mateo Albeniz y D.^a Clara Basanta, el primero natural de la mencionada ciudad de Logroño y la segunda de Tolosa. Hizo sus primeros estudios bajo la sabia y acertada direccion de su padre, que despues de haber sido maestro de capilla y organista de la iglesia colegial de Logroño, se hallaba entonces con el mismo destino en la parroquia de Santa Maria de la capital de Guipúzcoa. A la edad de diez años fué nombrado por el ayuntamiento de dicha ciudad organista de la parroquia de San Vicente; á la de trece hizo oposicion al órgano de la basílica de Santiago de Bilbao, y obtuvo el segundo lugar en concurrencia de varios profesores notables, contándose entre ellos el Sr. Aguirre, que despues de haber obtenido esta plaza fué organista primero de la catedral de Jaen. Continuó sus estudios de composicion, y despues de

(1) Las noticias contenidas en esta biografía están sacadas de documentos que existen en la secretaria de la real Capilla y en poder de su familia.

haber hecho notables progresos en este ramo, pasó á París, donde al lado de los célebres pianistas Herz y Kalkbrenner, del celeberrimo compositor Rossini y de otros distinguidos artistas de aquella capital, perfeccionó sus estudios, mereciendo la estimacion de los mismos y el aplauso público por las diferentes composiciones que escribió.

El año 1828 (1) fué encargado por la diputacion foral de Guipúzcoa de la composicion y direccion de la música para las funciones reales celebradas en la capital con motivo de recibir á SS. MM. á su vuelta de Cataluña, recibiendo en audiencia particular señaladas muestras de su real agrado, no menos que del público. Volvió de nuevo á París con el intento de hacer nuevos esfuerzos y progresos en el arte; pero la edad avanzada de sus padres y las vehementes instancias de sus compatriotas le obligaron á regresar, mereciendo el título de maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa Maria de San Sebastian, donde dejó muestras de sus conocimientos artísticos y de la acertada direccion de sus discípulos.

A principios de 1830 vino á Madrid con el distinguido violinista Escudero, y en union con él dió cuatro conciertos públicos con lucida concurrencia y aplauso universal en los célebres salones de Santa Catalina, de que hablaron largamente los periódicos de aquella época; y habiendo dado uno de dichos conciertos á beneficio de la Inclusa de esta córte, mereció de la señora duquesa viuda de Gor, en 20 de junio de dicho año, un oficio gratulatorio y honorífico por su desprendimiento y por la utilidad que resultó al establecimiento cuya junta directiva ella entonces presidia.

Habiendo sido llamado á Aranjuez estando SS. MM. de jornada en dicho real sitio, y teniendo el honor de tocar el piano en su real presencia, recibió una finísima muestra del aprecio y munificencia de S. M.

En 17 de julio de 1830 recibió el real nombramiento de maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de música de Maria Cristina, para cuya creacion habia sido consultado.

En 27 de octubre de 1834 fué agraciado con la plaza de primer organista de la Real Capilla de S. M.

En 5 de enero de 1838 fué nombrado segundo vice-presidente de la junta directiva del Liceo artistico y literario de Madrid, y en 9 de febrero del mis-

mo año fué uno de los comisionados para recibir á S. M. la Reina Gobernadora en el mismo Liceo y poner á sus pies los regalos que dispuso este establecimiento en su obsequio.

En 14 de mayo de 1840 informó la junta auxiliar facultativa del Conservatorio acerca del método de piano del Sr. ALBENZ, y en 18 del mismo mes, vistó el brillante informe de dicha junta, fué adoptado como testo para la enseñanza de la clase. Esta obra mereció los mayores elogios de los artistas mas distinguidos; y entre su correspondencia se encuentran cartas honoríficas de los Sres. Thalberg, Goria, Esain, Miró, etc., etc., que prueban el relevante mérito de dicho método.

En 5 de abril de 1844 fué nombrado maestro de piano de S. M. la Reina D.^a Isabel II y de su augusta hermana la Serma. Infanta D.^a Maria Luisa Fernanda.

En 5 de noviembre de 1845 el gobierno provisional le concedió, en razon á sus méritos artísticos, la cruz de caballero de la órden de Isabel la Católica, libre de todo gasto, cuyo título nunca sacó.

Por real órden de 13 de diciembre de 1845 se le concedió la cruz supernumeraria de la real y distinguida órden de Carlos III, libre de todo gasto. Esta prueba espontánea del aprecio que hacia S. M. de su maestro, la aumentó regalándole la cruz que el interesado recibió de manos de S. M. con lágrimas de júbilo, y que su familia conserva con gran precio de afeccion.

Aunque algunos años despues la Reina le manifestó repetidas veces que le habia dicho al ministro de Estado le concediera la cruz de Comendador de número, no considerándose con suficientes méritos para llevar una condecoracion tan altamente honorífica, jamás quiso hacer gestion alguna para que se pasaran las órdenes oportunas, lo cual prueba cuánta era su modestia.

En 18 de junio de 1847, hallándose en cama con los achaques que le eran habituales hacia algunos años, se encontró sorprendido con un real decreto por el cual se le concedían los honores de secretario de S. M., libre de todo gasto.

Entre lo mas notable de la vida artistica de don PEDRO ALBENZ, debe contarse el haber sido el fundador de la escuela moderna de piano en España. La mayor parte de los buenos pianistas que hay en el día en la córte han sido discípulos suyos, y otros muchos ocupan un lugar distinguido en el resto de España, en América y en el extranjero. No hay mas que examinar el estado en que se hallaba este ramo antes de la fundacion de dicha escuela, y compararlo con el que hoy tiene, para convencerse inmediatamente de lo mucho que debe el arte á este distinguido y laborioso profesor.

Ponemos á continuacion el catálogo de las obras

(1) Queremos referir un incidente de la vida artistica del Sr. ALBENZ. La misma noche de su llegada á París fué presentado á Rossini, quien quiso hacer varias pruebas para conocer la capacidad de nuestro compatriota, y al efecto le hizo tocar de repente varias piezas de piano, entre otras una partitura inédita. Sorprendido de la habilidad de ALBENZ, le ofreció desde luego el célebre maestro su proteccion y amistad, y tan grande fué la confianza que tuvo en su mérito, que durante la estancia de nuestro paisano en París fué maestro al cembalo cuando se ensayaban las grandes obras del *Cisne de Pesaro*.

suyas que han sido publicadas, y nos consta que existen en poder de su familia otras muchas inéditas.

El artista, como todos los seres humanos, desaparece en breve; pero el arte permanece y se perpetúa. El que, como D. PEDRO ALBENZ, ha sabido distinguirse como fundador de una escuela acreditada y formar de sus discípulos tantos y tan buenos profesores, existirá por mucho tiempo en la memoria de ellos, y vivirá siempre para el arte.

H. ESLAVA.

Catálogo de las obras publicadas en España por D. Pedro Albeniz.

OBRAS ELEMENTALES.

MÉTODO DE PIANO, adoptado para la enseñanza del Conservatorio de Música.

- Ob. 56.—ESTUDIOS MELÓDICOS, á cuatro manos.
Ob. 60.—FLORES MELÓDICAS, en forma de estudios (á cuatro manos).—N.º 1. *Rosa*. N.º 2. *Jasmin*. N.º 3. *Adel-fa*. N.º 4. *Artemisa*. N.º 5. *Azucena*. N.º 6. *Siempreviva*.

OBRAS DE PIANO SOLO.

- Recreaciones útiles, primer cuaderno.
Recreaciones útiles, segundo cuaderno.
Tres grandes valeses.
Ob. 19.—Variaciones brillantes sobre un tema del *Crociato*, de Meyerbeer.
Ob. 25.—Rondó brillante á la *Tirana*.
Ob. 26.—Rondó brillante sobre la canción del *Tripiti*.
Ob. 27.—Variaciones brillantes sobre la introducción de la *Norma*.
Ob. 28.—Variaciones brillantes sobre un tema militar.
Ob. 29.—Fantasía elegante sobre motivos de *I Puritani*.
Ob. 33.—Variaciones brillantes sobre un duo de la *Norma*.
Ob. 34.—Fantasía brillante sobre motivos de *Lucia di Lammermoor*.
Ob. 42.—Fantasía brillante sobre un motivo *Vasco* antiguo.
Ob. 53.—Lied (original).
Ob. 54.—Lied (original).
Ob. 66.—La casaca de Aranjuez (original).
Introducción alegórica á la gloriosa acción de las tropas de la Reina en Bilbao, seguido de un himno.
La reconciliación, sorzico al Convenio de Vergara.
Idem con canto.
Idem para flautas y piano.

OBRAS PARA PIANO, Á CUATRO MANOS.

- Ob. 35.—1.ª Fantasía sobre motivos de *Nabuco*.
Ob. 36.—2.ª Fantasía sobre motivos de *Nabuco*.
Ob. 37.—El Chiste de Málaga.
Ob. 38.—La Gracia de Córdoba.
Ob. 39.—La Sal de Sevilla.
Ob. 40.—La Barquilla Gaditana.
Ob. 41.—El Polo nuevo.
Ob. 43.—Fantasía sobre motivos de *Attila*.
Ob. 44.—Fantasía sobre motivos de *I Puritani*.
Ob. 45.—2.ª Fantasía sobre motivos de *Attila*.
Ob. 46.—Fantasía sobre motivos de *Ernani*.

- Ob. 47.—Fantasía sobre motivos de *I Lombardi*.
Ob. 61.—Nocturno (original).

OBRAS PARA PIANO,

CON ACOMPAÑAMIENTO DE DOS VIOLINES, VIOLA Y VIOLONCELLO.

- Ob. 52.—Fantasía sobre motivos del *Pirata*.
Ob. 55.—Fantasía sobre motivos de la *Parisina*.
Ob. 57.—Fantasía sobre motivos de *Macbeth* (á cuatro manos).
Ob. 58.—Variaciones brillantes sobre el último pensamiento de Bellini.
Ob. 59.—Fantasía sobre motivos de *I Capuletti*.
Ob. 62.—Rondino (original).
Ob. 63.—Rondino (original).
Ob. 64.—Rondino.
Ob. 65.—Rondino.

Tratado de armonía práctica y de modulaciones, por A. Panseron.

ARTÍCULO V Y ÚLTIMO.

En los análisis de las dos primeras partes de la obra de Panseron se ha notado el minucioso cuidado que ha puesto en hacer desaparecer hasta la apariencia de dificultades que pudieran presentarse en la práctica de la armonía, á los discípulos menos inteligentes. En la tercera parte de que aquí se trata, se dirige menos el profesor á la facultad de concepción y á la memoria; su objeto principal es poner en ejercicio el sentimiento de la armonía por la costumbre de oír, valiéndose para ello de un instrumento con teclas, y sobre todo del piano, el mas popular de todos. El principiante ha formado ya su oído por medio de ejercicios particulares sobre cada especie de acordes, y ha podido hacerse cargo de su efecto en el discurso armónico; ahora debe ocuparse de la manera de aplicarlos en encadenamientos elegantes y variados, y en fin, debe entrarse en la verdadera forma musical. Panseron en la tercera parte de su obra se dedica principalmente á completar por este medio la educación del armonista.

No puedo menos de tributarle elogios por haber adoptado para la enseñanza este método enteramente práctico, que fué el de Durante, el de su discípulo Fenaroli y el de todos los profesores de la escuela napolitana.

Para comprender la armonía por escrito, es necesario tener ya cierta destreza acerca del efecto de los acordes y sus sucesiones con solo la inspección del papel en que están trazados; pero á menos de tener una organización absolutamente rebelde, es imposible que el oído no se acostumbre á este lenguaje de los sonidos y no lo retenga, por la misma costumbre con que se retienen los sonidos y las formas gramaticales de un idioma que se aprende desde la niñez y que se habla diariamente. El método napolitano, excelente bajo este punto de vista, tenia sin embargo el grave inconveniente de reducir toda la enseñanza á una práctica desprovista de todo raciocinio: el sentimiento era mas activo y delicado, pero la inteligencia se quedaba en una especie de infancia. Se pedía en vano á esos maestros, que fueron la gloria de Italia, alguna explicación del hecho mas sencillo: *Esto se hace así*, era su única respuesta. Los *Partimenti* de Fenaroli son excelentes modelos de ejercicios prácticos; sin embargo, esta colección no obtuvo todo el éxito que se esperaba en los países extranjeros, porque está desprovista de explicaciones indispensables.

Como se ha visto en los precedentes artículos, no ha

VARIACIONES BRILLANTES

SOBRE EL HIMNO DE RIEGO

POR ALBENIZ,

Tempo di marcia (♩ = 54)

INTRODUZIONE

p redoble de tambores Ped. cres. con

ff energía y entusiasmo siempre Ped.

Ped. sotto voce *pp*

Ped.

energico *ff* siempre Ped.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings and dynamics:

- System 1:** Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Pedal markings (Ped.) are present in both hands. A fermata is placed over the final chord of the system.
- System 2:** The right hand continues with chords, while the left hand has a more active line. Pedal markings are used. Dynamics include *f* (forte), *strepitoso* (strenuous), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The instruction *dolce con espress:* (sweet with expression) is written above the right hand.
- System 3:** The right hand features a trill (tr) and a triplet (3). The left hand has a steady accompaniment. Pedal markings are present. A fermata is placed over the final chord.
- System 4:** Similar to the previous system, with a trill (tr) in the right hand. Pedal markings are used. A fermata is placed over the final chord.
- System 5:** The right hand has a melodic line with a trill (tr). The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings are used. Dynamics include *rimf* (ritornello forte). The instruction *dolente con espress:* (pained with expression) is written above the right hand.
- System 6:** The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings are used. Dynamics include *calando* (diminuendo), *cres.* (crescendo), and *con forza marcato.* (with force, marked).

4

8^a

Ped. leggier: Ped.

8^a

Ped. con forza Ped. marcato Ped. leggier:

8^a

Ped. Ped. f con forza

ben marcato

ben marcato

sotto voce *f* grazioso

sotto voce *f* grazioso Ped. Ped.

8^a

est

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. est

The musical score consists of six systems of staves. The first system features a treble and bass staff with a melody and accompaniment, marked with *esf. >* (esforzato accent) four times. The second system includes a percussion part for *Ped. redable de tambores* (pedal on a drum) and a treble staff with a melodic line, marked with *cres.* (crescendo). The third system features a treble staff with a melodic line marked *leggier:* (light) and *8.* (octave), and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system continues the melodic line in the treble staff, marked with *cres.* and *Ped.* (pedal). The fifth system features a treble staff with a melodic line marked *redable de tamb. con fuoco* (drum with fire) and *Ped.*, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system features a treble staff with a melodic line marked *sempre* (always) and *decres.* (decrescendo), and a bass staff with a rhythmic accompaniment marked *f* (forte) and *attaca* (attack).

6

Himno de Riego. Marziale (100 = ♩ .)

TEMA.

ffp *sf* *sf*
sf *ff* Ped. Ped. Ped.
ffp Ped. Ped.
ff Ped. Ped.
 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Coro.

Sol - da - dos la Pa - trianos Ila - ma a la lid Ju - re - mos por e - lla ven - cer o mo - rir

(1) con fuoco.

ff Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

(1) Si no hubiese voces para el coro se tocara la parte de piano una 8ª. mas alta.

Elegante (100 = ♩ .)

1. VAR. *p* marcato il canto

The first variation consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'marcato il canto'. The second system features a fortissimo (*sf*) dynamic and includes 'Ped.' markings. The third system includes 'f' and 'p' dynamics. The fourth system includes 'f' and 'Ped.' markings. The piano part is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Coro.

f Sol - da - dos la Pa - trias nos il - la - ma a la lid Ju - re - mos por - ta ven - cer o mo - rir.

con fuoco.

The chorus section includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and contains the lyrics: 'Sol - da - dos la Pa - trias nos il - la - ma a la lid Ju - re - mos por - ta ven - cer o mo - rir.' The piano accompaniment is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked as fortissimo (*f*). The section is marked 'con fuoco' and includes 'Ped.' markings.

3

Brillante e leggier (100 = ♩ .)

2. VAR.

p marcato il canto *sf.*

sf.

f Ped.

ff Ped.

p

sf.

ff Ped.

Coro.

Sol - da - dor la Pa - tris nos Ii - ma a la Ii - Ju - re - mos por e - lla ven - cer o ma - rir.

con fuoco.

ff Ped.

Staccato ed energico (100 = ♩)

3.^a VAR.

m.d. *m.a.* *m.r.* *m.d.*

schierzando

f Ped. *f* Ped. *f* Ped.

p Ped.

f Ped. *f* Ped. *f* Ped. *f* Ped.

Coro.

f Sol da - dos la Pa - trias no - ma a la lid Ju - te - mos por r - ta ven cer o mo - tir.

con fuoco.

ff Ped. *ff* Ped. *ff* Ped. *ff* Ped. *ff* Ped.

10

Andante paffetico. (♩=72)

4. VAR.

dolce con espressione *p*

cres.

Tempo primo (♩ = 54) 11

CODA.

f clarines *sempre* *ff* timbales *sf*

p *sf*

p *sf* *p* *p.* *pp*

f *lusingando* *Ped.*

mf *lusingando* *cres.* *Ped.*

cres. *Ped.* *tr.* *cres.*

12

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a forte f dynamic, followed by a piano p dynamic and the instruction "legger". A "cadenza" section is indicated. The lower staff (bass clef) includes a "Ped." (pedal) marking. The system concludes with an 8^a (octave) marking and a piano p dynamic.

All.^o non troppo (♩ = 104)³

FINALE

Second system of musical notation. It begins with the tempo marking "All.^o non troppo" and a metronome marking of 104. The word "FINALE" is written on the left. The upper staff (treble clef) features a piano p dynamic, a "dol." (dolce) marking, and a "cres." (crescendo) marking. The lower staff (bass clef) includes a "Ped." (pedal) marking.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues with an 8^a (octave) marking and a piano p dynamic. The lower staff (bass clef) features multiple "Ped." (pedal) markings.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues with an 8^a (octave) marking and a piano p dynamic. The lower staff (bass clef) features a "cres." (crescendo) marking and "Ped." (pedal) markings.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues with an 8^a (octave) marking and a piano p dynamic. The lower staff (bass clef) features a "f con allegrezza" (forte with cheerfulness) marking and "Ped." (pedal) markings.

15

Ped. *dol.* *ff* Ped. Ped.

8^{va} *cres.* *pp* *delicatamente*

8^{va} *8^{va}* *8^{va}* *cres.* *f* *mf.* *cres.* *f* Ped. Ped.

ff Ped. *f* *con forza* Ped.

p *8^{va}* *con forza* Ped.

4

8¹

f *p* *scherez* *sempre* *cres.* *cen* *da*

f *pp* *cres.* *cen* *do.*

f *Ped.* *esf>* *p* *Ped.* *esf>* *p*

8²

esf> *p* *Ped.* *cres.* *Ped.*

dim. *Ped.* *p* *espress.* *cres.*

8.^a ca - lan - do dim. - cres. Ped.

Ped. dim. Ped. *f* *p* Ped.

8.^a *f* *p* *f* *pp* Ped. Ped.

sempre. *p* Ped. cres.

8.^a - cen - do *f* *ff* *p* leggier: m.d. Ped.

cres. - cen - do *pp*¹⁴ lan -

do. *mp* *grazioso e scherz* Ped. Ped.

p Ped. Ped. Ped.

p *dol.* Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. *f* *dim.* Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. *p* *dol.* Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. *f* *dim.* Ped. Ped. Ped. Ped.

con tu... sias - mo

ff *p*

Ped.

ff *p*

Ped.

f *dim.*

Ped. Ped. *f*

fp *cres - cen - do*

dim. *p* *ff*

Ped.

Solo.

fp *pp* *rall:*

lla ven cer o mo rir. Sol da dos la Pa tria nos lla ma a la

Duo.

lid Ju re mos por e lla ven cer o mo rir Ju re mos por

a tempo *rall:* *a tempo*

Ped.

Solo.

e lla ven cer ven cer o mo rir Sol da dos la Pa tria nos

fp *pp*

Ped. *ff*

Duo.

lla ma a la lid Ju re mos por e lla ven cer o mo rir Ju

rall: *a tempo* *rall:* *a*

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various performance markings such as dynamics (Solo, Duo, fp, pp, ff), tempo changes (a tempo, rall:), and articulation (Ped.). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

Piu animato (♩ = 160)

Solo.

re - mos por - ta ven - cer ven - cer o mo - rir ven - cer o mo -

tempo

f *ff* *f*

Ped. Ped. Ped.

Coro.

rir ven - cer o mo - rir ven - cer o mo

cres. *f* *ff* *f* *ff* *f*

Ped. Ped. sempre Ped. Ped.

Solo.

rir ven - cer o mo - rir ven - cer o mo - rir ven -

Coro.

f *cres.* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Ped. Ped. sempre Ped.

cer o mo - rir.

f *ff* *f*

Ped. Ped. Ped.

ff sempre *ff* FIN.


MÉTODO
 COMPLETO
 de
PIANO
 del Conservatorio de Música

OBRA

Fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa.

POR D. PEDRO
A L B E N I Z

(Madrid de Juan de S. M. La Reyna D^a Isabel 2^a y de S. A. Seña)
La S^a Infanta D^a Luisa Fernanda R. S.

Cuaderno. 19

Precio: 25. *ya*

MADRID

Almecen de Castilla
Calle del Príncipe 23.

Librería de Hermoso,
Frente a las Comedias.

Almocen de Liria
Calle de S. Gerónimo 13.



P42341
17-4-


Albeniz

Dictámen
De la Junta Facultativa
 del Conservatorio de Música

Excmo. Señor

Hemos visto con satisfacción el primer cuaderno del Método completo de Piano, que publica D. Pedro Albeniz, nuestro digno colega, y que V. E. se ha servido remitirnos para su examen con oficio de 6 del actual; cuya obra está fundada sobre el análisis de los mejores métodos de Piano que se conocen hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los pianistas más distinguidos de Europa.

La reputación adquirida por el Sr. Albeniz, tanto en Francia como en España como profesor de Piano, unida á los buenos servicios que con su zelo é interes infatigables por el esplendor del arte ha prestado á este Conservatorio, eran ya motivos muy suficientes para que hubiese merecido por nuestra parte un distinguido aprecio. Mas hoy, que se nos ofrece la favorable ocasión de reconocer un trabajo al que ha debido consagrar mucho tiempo de penosa tarea para comparar unas producciones con otras, estudiar la índole característica de las diferentes escuelas, y formar en fin un método especial que las comprenda todas, conduciendo por grados insensibles al más alto de perfección; y cuando su utilidad se dirige á favorecer principalmente á la juventud de aquella clase que cuenta con más escasos recursos, no puede la Junta ménos de tributarle el voto más sincero de estimación y gratitud.

Entrando, pues, en el fondo de su examen entendemos que, así las reglas que se establecen en la precitada obra, como los estudios prácticos que les siguen, son los únicos medios que pueden adoptarse con acierto para formar una sólida base de enseñanza; porque, además de la parte teórica, sin previos ejercicios que preparen la fuerza y flexibilidad de los dedos del discípulo, sería inútil emprender el estudio del Piano, que ya no admite medianía ni aun en las clases más elevadas de la sociedad. Estos objetos se encuentran satisfactoriamente cumplidos en la primera parte de este método que nos ha sido presentada; y no dudamos, según el plan que nos ha trazado su autor para las que le siguen, que el conjunto de la obra corresponderá á un tiempo al honor del Sr. Albeniz, á los deseos de la Junta y á los del público, que encontrará á su vez más de un motivo para apreciarle en su justo valor.

Los individuos de la Junta concluyen, pues, manifestando á V.E. que el método que presenta el profesor D. Pedro Albeniz es, bajo todos aspectos, sumamente interesante, así por la novedad del sistema, desconocido hasta el presente en España, como por el buen orden y acertada distribución de todas sus divisiones, que, sin omitir nada de cuanto puede ser útil y sin dejar lugar al desaliento, viene á hacer familiares al discípulo las mas atrevidas dificultades del arte, juntamente con sus mas delicadas bellezas; y por último, Excmo. Sr., que el adoptarle como texto para la enseñanza en la clase de Piano de este Conservatorio, será una verdadera adquisición. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 14 de mayo de 1840. Ramon Carnicer. = Baltasar Saldoni. = Juan Díez. = Excmo. Sr. Conde de Vigo, Vice Protector del Conservatorio de Música.

ADOPCION.

Visto el dictámen evacuado por la Junta facultativa del Conservatorio, se adopta como texto para la enseñanza, en la clase de Piano del mismo, el método presentado por el profesor D. Pedro Albeniz maestro de la referida clase. Madrid 18 de mayo de 1840. El Conde de Vigo, Vice-Protector del Conservatorio de Música, y Presidente de la Junta facultativa del mismo. Wenceslao Muñoz, Secretario.

NUEVAS ADQUISICIONES

DURANTE el pasado curso se han puesto a la disposición de los usuarios de la Biblioteca un total de 441 partituras y 282 libros.

Entre las primeras podemos citar obras para Acordeón, Dirección de Coro, Guitarra, Órgano y Percusión y varias composiciones del maestro García Abril.

De los segundos destacan 33 editados por universidades norteamericanas como Cambridge, Yale, Oxford o Princeton, 25 por el American Institute of Musicology, 8 publicadas por la Sociedad Española de Musicología, 6 volúmenes del Corpus Troporum y 15 catálogos de compositores españoles en edición de la S.G.A.E.

También se han podido catalogar y están disponibles para consulta en Biblioteca las partituras del archivo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, procedentes del fondo antiguo.

Una de las compras a destacar es el *Magnus Liber Organi*, edición de E. H. Roesner.

RESTAURACIÓN DE LIBROS

DURANTE el curso 1993-94 ha sido posible por fin, efectuar la restauración de uno de los volúmenes del legado de Uclés, que llegó a la Biblioteca del Conservatorio, junto con el resto de esta colección compuesta actualmente de 48 tomos, a raíz de la desamortización de Mendizábal. Esta colección de música polifónica impresa en el siglo XVI, está formada por ediciones de gran belleza realizadas en talleres de Amberes, Munich, París y Venecia que alcanzaron gran renombre en su época y que como era costumbre se presentan en libros separados para cada una de las voces para las que estuvieran escritas las obras.

Son muy pocas las entidades que se dedican con garantía de una perfecta ejecución, a la restauración del papel y del libro, además de que la minuciosidad de estos trabajos hace que su coste sea muy elevado. Por todo ello la selección de la empresa que debía encargarse del tratamiento de tan valioso ejemplar se realizó con el mayor cuidado, siendo confiado a la prestigiosa firma Barbachano y Beny de nuestra ciudad, que ha efectuado un trabajo totalmente satisfactorio.

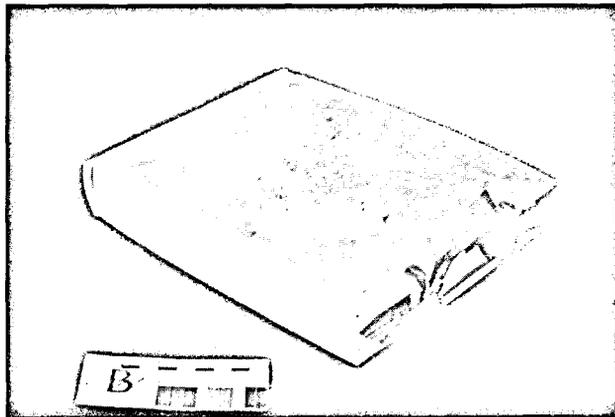
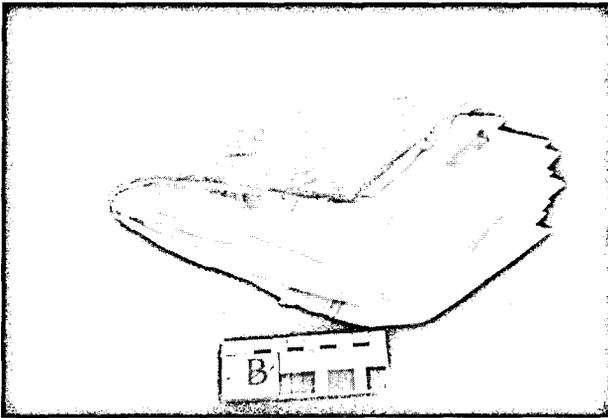
Este volumen, que corresponde a la signatura S/3882, no había podido ser microfilmado cuando lo fue el resto de la colección, debido a su pésimo estado de conservación, ya que bastantes de sus páginas peligraban convertirse en polvo a la menor manipulación, es la 5.^a Pars de un conjunto impreso en la segunda mitad del siglo XVI en París, en los afamados talleres de Adrien le Roy y Robert Ballard.

Contiene las obras siguientes: *Sonetz de P. de Ronsard mis en musique par Philipp de Monte*; *Poesies de P. de Ronsard et autres Poëtes mis en Musique à Quatre et Cinq parties para M. François Regnard*; *Livre de Chansons Nouvelles mises en Musique à six parties, par Fabrice Marin Gaittance*; *Chansons Nouvelles à cinq parties avec devx dialogves a Hvict d'Orlanda de Lassus*; *Les Meslanges d'Orlande de Lassus contenantz plvsievs chansons à III, V, VI, VIII, X parties y Mellange de Chansons tant des vievx avthevrs que des modernes, à cinq, six, sept, et hvict parties*; esta última con obras de Claudin le Jeune, Goudimel, Crecquillon, Mouton, Roussel, Josquin des Près, Clemens non Papa, Verdelot y Cipriano de Rore, entre otros.

Aunque de varias de estas obras, de las que nuestra Biblioteca posee to-

das las voces, existen ejemplares generalmente incompletos en otras Bibliotecas, de las obras de Regnart, Marin y del *Mellange de Chansons*, hay partes que según el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), solamente se encuentran aquí, por cuyo motivo universidades de Europa y de Estados Unidos nos han solicitado en repetidas ocasiones reproducciones en microficha, peticiones que después de la cuidadosa restauración y de la correspondiente microfichación pueden ser completadas con esta Quinta Pars.

Ahora queda esperar que pueda efectuarse la restauración de otros ejemplares que aunque actualmente no se encuentran en un estado tan crítico como este, también la necesitan para no deteriorarse definitivamente en un futuro no muy lejano.



El libro del legado de Uclés antes y después de la restauración.

5. PUBLICACIONES

SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Emilio REY GARCÍA

REMODELADO el dieciochesco Pabellón Sabatini e inaugurado por el Exmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia D. Javier Solana Madariaga en el otoño de 1990, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cuenta con un edificio propio cuyas magníficas instalaciones son equiparables a las de los mejores conservatorios europeos. Se ha puesto fin a una itinerancia de más de siglo y medio y soplan vientos favorables para la enseñanza superior de la música, que, en breve, tendrá nueva reglamentación de carácter equivalente al grado universitario. Un nuevo programa pedagógico asentado sobre la base de una centenaria trayectoria positiva en muchos campos, se pondrá en marcha próximamente con mejores medios, lo que permitirá afrontar el futuro con ilusión renovada.

“Parte fundamental de este nuevo programa es el **SERVICIO DE PUBLICACIONES** que comienza su andadura, con el fin de ampliar el campo de la bibliografía musical española, tanto con la edición de partituras o métodos, como con la de estudios históricos y técnicos sobre la música”, se afirma en la presentación del catálogo distribuido que cuenta ya con cinco trabajos publicados y dos más en preparación.

El Servicio de Publicaciones se puso en marcha en 1990 mediante un convenio de colaboración cultural firmado por el Presidente de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid y el Director del Real Conservatorio para publicar una colección de libros de música procedentes de los fondos existentes en nuestra Biblioteca. El convenio con la Cámara de Comercio e Industria de Madrid ha quedado en suspenso hace poco tiempo, pero el centro se afana en encontrar nuevas fuentes de financiación para que el Servicio de Publicaciones siga adelante. Recientemente la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero se ha comprometido a colaborar en la publicación del me-

lodrama lírico español “Los enredos de un curioso”, escrito por Félix Castriello con música de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francisco Piermarini. Este melodrama formó parte de los actos solemnes de inauguración del centro y se representó por primera vez el 6 de marzo de 1832.

De todos es sabido que el Real Conservatorio posee una excelente Biblioteca cuya historia discurre paralela a la del Centro desde su fundación por la Reina María Cristina en 1830. Los fondos son especialmente ricos en música y documentación de los siglos XIX y XX, y se han incrementado poco a poco con importantes legados y donaciones de particulares e instituciones. Próximamente se recibirán los aproximadamente veinte mil volúmenes de la biblioteca generosamente donada por el musicólogo hispanista norteamericano Robert Stevenson, y también los casi ochenta mil documentos de su archivo particular. Las continuas adquisiciones, tanto de partituras como de literatura musical especializada, hacen de nuestra Biblioteca una institución viva y en constante actualización que puede prestar inestimables servicios a alumnos e investigadores si es dotada de personal suficiente.

La colección de publicaciones, eficazmente coordinada en sus comienzos por el profesor Alfonso de Vicente, se inició para conmemorar la Capitalidad Europea de la Cultura que la ciudad de Madrid ha ostentado en 1992, y tiene como finalidad “editar partituras y libros que permitan volver a escuchar músicas olvidadas durante décadas y siglos, a la vez que faciliten el estudio musicológico riguroso para trazar algún día nuevos capítulos de la historia musical española sobre las sólidas bases del conocimiento directo de las obras”, seguimos leyendo en el catálogo que a continuación tengo el honor de presentar y comentar brevemente.

I. COLECCIÓN DE LIBROS DE MÚSICA PROCEDENTES DE LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO

La colección se divide en cuatro secciones: música sinfónica y sinfónico-coral, música escénica, música de cámara, y teoría y pedagogía musical. Se han publicado las siguientes obras:

1. **José de Juan Martínez:** *Método de clarín (1830)*. Facsímil parcial. Edición de Beryl Kenyon de Pascual. Madrid, 1990.

José de Juan Martínez fue un instrumentista de clarín y cornetín muy conocido en el Madrid del siglo XIX. Comenzó su carrera en la banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, donde llegó a ser Maestro-Director 1º. Fundado en 1830 el Real Conservatorio de Música María Cristina, fue nombrado profesor de clarín y cornetín de llaves, compaginando a partir de entonces la

docencia en el Conservatorio con su actividad en la banda y en las orquestas de la Opera del Circo, Teatro Real y Real Capilla. Es autor de algunas composiciones de tipo pedagógico escritas para oposiciones, conciertos o clases del Conservatorio. Del método que ahora se publica en facsímil se conserva una copia manuscrita en la Biblioteca del Real Conservatorio bajo la signatura S/1288, y fue elaborado por Martínez debido a la falta de una obra pedagógica escrita en castellano para ser empleada en las clases del centro.

La musicóloga Beryl Kenyon de Pascual ha redactado una breve introducción teórica en la que, además de apuntar algunos datos biográficos de José de Juan Martínez, menciona los instrumentos de tipología parecida al clarín conocidos en la capital en la época en que el método fue escrito y para los que éste pudo servir. La exposición de la Sra. Kenyon adolece de claridad para un profano que, a buen seguro, hubiera agradecido alguna muestra gráfica en forma de grabado o dibujo de los varios instrumentos de viento que menciona. Muy interesante es, en cambio, el comentario específico sobre el método y su comparación con el publicado en 1825 en París por David Buhl.

2. José Martí, José Teixidor, Joaquín Tadeo Murguía, Jacinto Codina: *Obras para fortepiano*. Estudio y revisión de Pedro González Casado. Madrid, 1991.

El profesor González Casado plantea en la introducción el debatido problema de algunas obras cuando éstas son presentadas bajo el título de “música para tecla”, y si existe en los compositores intencionalidad tímbrica o diferenciación en los rasgos de escritura que hagan suponer un destino, por ejemplo, al órgano, al clave o al fortepiano. El estudio, interesante desde el punto de vista del análisis estilístico, formal y armónico, muestra algunas obras pensadas exclusivamente para el fortepiano escritas en el llamado “estilo galante”, adoptado por algunos compositores españoles del siglo XVIII y comienzos del XIX. Las obras, pertenecientes a la Biblioteca del Real Conservatorio, son las siguientes:

1. José Martí (1719-1763): *Fandango con variaciones para el forte piano*. Manuscrito. Sign. Roda 355.

2. José Teixidor (+1814 c.): *Sonata para clave o forte piano*. Manuscrito. Sign. D/AT-2/6.

3. Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836) *Andantino con variaciones para forte piano*. Manuscrito. Sign. Roda. Leg. 35. Varios 504.

4. Jacinto Codina (+1818): *Polonesa*. Manuscrito. Sign. 1/15224.

5. Jacinto Codina (+1818): *Variaciones para forte piano* al tema de la canción “arrimada a una fuente”. Manuscrito. Sign. Roda. Leg. 121. Varios 482.

En las cinco obras Pedro González Casado ha realizado las correcciones de errores en los que el copista más cuidadoso puede incurrir al hacer un manuscrito. Sólo deseo hacer una puntualización sobre la armonía del fandango de J. Martí, válida también, como es lógico, para los de Soler y Scarlati: No está nada claro que la pieza se desarrolle en re menor, suponiendo de antemano que estamos ante una música tonal; antes bien, como sugiere González Casado certeramente, lo que se deduce del análisis de la mano izquierda, y sobre todo del bajo, es que estamos ante unas variaciones del fandango (sin copla) en modo de mi, en las que la música tonal no llega a afirmarse con rotundidad.

3. **Ruperto Chapí:** *Primera Sinfonía en Re menor (1879)*. Edición facsimilar. Introducción de Antonio Gallego. Madrid, 1992.

La sinfonía en cuestión, primera y última compuesta por el maestro de Villena, fue estrenada el domingo 30 de Marzo de 1879 por la orquesta de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Mariano Vázquez. Desde entonces nunca fue oída en las salas de conciertos españolas hasta el 12 de octubre de 1991 en que fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Monumental bajo la dirección de Don Luis Izquierdo. Antonio Gallego resalta en la breve introducción a la edición facsimilar que presentamos, la poca suerte bibliográfica que ha tenido la sinfonía desde su estreno: Peña y Goñi y Angel Salcedo la aluden sólo de pasada y no con mucho entusiasmo; Don Angel Sagardía no la incluye en la lista de obras de su biografía sobre Chapí; y poco podemos aprender de ella en las obras de José de Juan del Aguila y Carlos Gómez Amat. Un manuscrito autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional, pero la que se edita ahora en facsimilar es una partitura posterior, pulcramente realizada por un copista, que procede del fondo de la Biblioteca del Conservatorio, y en la que se observan varios cambios anotados sabiamente por Antonio Gallego, quien añade al final las críticas del estreno publicadas en varias revistas y diarios de Madrid.

4. **Pablo Esteve:** *Tonadillas escénicas a solo*. Edición a cargo de Fernando Cabañas Alamán. Madrid, 1992.

El libro contiene texto y música de tres tonadillas (*La Soldada*, *La Guía de Madrid* y *La Provisión de Madrid*) compuestas por el barcelonés Pablo Esteve y Grimau (ca. 1734-1794), uno de los principales cultivadores del género en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. Las tres tonadillas pertenecen al período que Don José Subirá, gran investigador del tema, denominó como de madurez y apogeo del género, caracterizado por una acción escénica más desarrollada que llegó a alcanzar los veinte minutos de duración.

En la breve introducción realizada por Fernando Cabañas se comentan y reseñan aspectos biográficos y de la obra de Esteve, completado todo ello con una relación alfabética de las obras de este autor que se conservan en nuestra biblioteca; en total 167 obras: 163 tonadillas, una pieza para canto y piano, dos tiranas y la famosa zarzuela *La Espigadora*. Según José Subirá, estas obras llegaron procedentes de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid en la época de Don Emilio Arrieta. Muy interesante me parece la reproducción de la conferencia pronunciada por Don Francisco E. Calés Otero el 1955 en la Academia Jerezana de San Dionisio con el título *Perfil Histórico de la Tonadilla Escénica*. Se rinde así merecido homenaje a quien fue Director del Real Conservatorio, Catedrático de Contrapunto y Fuga y maestro de varias generaciones.

Sigue en pie el debatido asunto del contenido popular musical de las tonadillas escénicas del siglo XVIII. En un primer acercamiento a las tres que aquí se publican no se observa nada popular o de inspiración folklórica en cuanto a la música, ni siquiera en la seguidilla final. El acento popular está presente en los argumentos de los textos que hicieron la delicia del pueblo madrileño y que representaban, como bien afirma F. Calés, “un mundo de ideas polarizadamente opuesto a las de la ópera italiana en boga”.

De la misma colección se encuentran en preparación las siguientes obras:

— **Pedro Aranaz:** *Tratado de contrapunto y composición*. Edición de Daniel Vega Cernuda, Catedrático de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

— **Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francisco Piermarini:** *Los enredos de un curioso*. (Libreto de Félix Castrillo). Estudio y revisión a cargo de Jacinto Torres Mulas.

II. OBRAS FUERA DE COLECCIÓN

— *Armonía. Album musical de S.A.R. la Infanta Doña Isabel de Borbón*. Autógrafos de E. Arrieta, T. Bretón, R. Chapí, F. A. Barbieri, J. Monasterio, B. Saldoni, etc. Edición facsimil. Presentación de Miguel del Barco, Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Introducción de Antonio Gallego, Catedrático de Musicología. Edición no venal conmemorativa de la inauguración de la nueva sede. Madrid, 1990.

El album de autógrafos musicales que a la Infanta Doña Isabel dedicaron los músicos más relevantes de la Villa y Corte en la época de la Restauración, se conserva en la Biblioteca de nuestro Conservatorio con la signatura 3/494 y número de registro 5.638. Forma parte del legado que desde 1906 se encuentra en la Biblioteca y cuyas partituras llaman la atención por su en-

cuadernación en lomo de piel y pasta granate con estampación en oro del escudo real y las iniciales de la Infanta. Doña María Isabel, Francisca de Asís, Cristina, Francisca de Paula, Dominga de Borbón (que todos estos nombres ostentó), era la hija mayor de la Reina Isabel II y de su esposo Don Francisco de Asís. Protetora durante más de medio siglo de la música y los músicos, éstos la profesaron gran cariño y admiración. Prueba de ello es este album en el que figuran obras breves de los siguientes compositores: Emilio Arrieta, Baltasar Saldoni, Valentín Zubiaurre, Manuel Fernández Caballero, Antonio LLanos, Juan María Guelbenzu, Mariano Vázquez, Rafael Hernando, Antonio López Almagro, Jesús de Monasterio, Teobaldo Power, Ruperto Chapí, Pedro Miguel Marqués, Emilio Serrano, Antonio Romero y Andía, Celestino Vila de Forns, José Inzenga, Tomás Bretón y Francisco Asenjo Barbieri.

El profesor Antonio Gallego hace una semblanza biográfica de la Infanta, describe el album, y comenta con brevedad, pero magistralmente, cada una de sus obras. Sobran los comentarios. Todo un modelo de bien hacer, propio de un maestro muy bien documentado en temas del siglo XIX español y en tantos otros aspectos de nuestra historia musical. Recomiendo su pausada lectura.

El album no tiene gran valor musical en sí mismo, pero su edición en facsímil, realizada para conmemorar un acontecimiento tan importante en la historia de nuestro Conservatorio cual es la inauguración de la nueva sede, me parece acertada por su valor testimonial.

III. LECCIONES MAGISTRALES

1. *Cuatro Lecciones Magistrales* de inauguración de curso. Madrid, 1992. Impartidas por los siguientes profesores con los siguientes títulos:

— Encarnación López de Arenosa: *La Reforma de las enseñanzas musicales. Realismo de planteamientos*. Curso 1988-1989.

— Luis de Pablo: *Componer hoy*. Curso 1989-1990.

— Antonio Gallego: *Manuel de Falla y el Conservatorio*. Curso 1990-1991.

— José Sierra: *Algunas reflexiones musicales sobre la "Oda a Salinas" de Fray Luis de León*. Curso 1991-1992.

No es necesario resaltar la importancia que para la historia del centro tiene la publicación de estas lecciones magistrales impartidas por prestigiosos profesores de la casa sobre variados temas musicales.

6. LEGISLACIÓN

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

(B.O.E. núm. 254, jueves 22 octubre 1992)

23562 *REAL DECRETO 1220/1992, de 2 de octubre, por el que se transforman el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y se crean nuevos Conservatorios Profesionales de Música.*

Tradicionalmente los Conservatorios Superiores existentes en nuestro país han tenido encomendada la enseñanza de la música en sus tres grados -elemental, medio y superior- y, en consecuencia, integraban un alumnado heterogéneo en aptitudes, motivaciones y edades, desde los ocho años hasta la culminación del grado superior.

Este planteamiento, que en su nacimiento tuvo una coherencia interna y permitió la óptima utilización de los recursos disponibles para atender la demanda existente, ha ido perdiendo virtualidad académica y organizativa en los últimos años, ante el acceso a la formación musical especializada de un mayor número de ciudadanos y una mayor oferta de especialidades instrumentales.

En esta situación, la Ley Orgánica 1/1990, de Ordenación General del Sistema Educativo, ha abordado la reforma de las enseñanzas de la música, imbricándola, por vez primera, en los planteamientos generales de todo el sistema educativo. La enseñanza de la música participa, así, de los objetivos fundamentales de la reforma, manteniendo la especificidad de la enseñanza musical, la consecución de la calidad formativa y las necesidades y objetivos específicos de cada grado en que se estructuran estas enseñanzas.

A este fin, el Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que imparten Enseñanzas Artísticas, atribuye una importancia singular a los requisitos exigibles a los centros en razón al grado que impartan, no sólo en lo que afecta a infraestructura de espacios y medios personales sino, de forma relevante, en lo que se refiere al número de especialidades que deben impartir.

El presente Real Decreto de acuerdo con lo establecido en la disposición transitoria cuarta del precitado Real Decreto 389/1992, procede a la separación de los grados que tenía atribuidos el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio

Superior de Música de Salamanca, a los que quedan reservados el Grado Superior, en tanto que se les desvincula de los grados elemental y medio cuya estructura académica y organizativa pasa a constituir tres nuevos Conservatorios Profesionales en Madrid, por vía de desdoblamiento, y un nuevo Conservatorio Profesional en Salamanca.

La separación de grados y creación de centros va a permitir contar con las estructuras administrativas con capacidad para organizar y gestionar enseñanzas correspondientes a grados y, por tanto, a objetivos distintos, a la vez que hará factible la superación de las figuras de «extensiones físicas» del Conservatorio Superior que en los últimos años se habían constituido como fórmula coyuntural que cubriese mínimamente la demanda insatisfecha por la imposibilidad física de la sede central.

Por otra parte, los Conservatorios Profesionales, a través de los grados elemental y medio, asumirán los principios básicos de su actuación, que debe estar dirigida a la orientación y a la formación musical de los futuros profesionales. A su vez, el Conservatorio Superior proporcionará a los alumnos una profundización en la especialización para garantizar su cualificación profesional sirviendo de cauce para el establecimiento del tercer ciclo universitario conducente al título de Doctor, según lo dispuesto en el artículo 42.4 de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo.

Finalmente, se inicia, de acuerdo con la disposición adicional decimocuarta de la L.O.G.S.E., la adscripción de los Cuerpos de funcionarios a los distintos grados en que se estructuran las nuevas enseñanzas, partiendo del respeto a los derechos de aquéllos; por otra parte, y a los únicos efectos de los órganos de gobierno, todos los centros a que se refiere el presente Real Decreto se califican como centros nuevos, lo cual está objetivamente justificado por las transformaciones sustanciales y creaciones que, en cada caso, les tipifican, a la vez que es consecuencia necesaria, al surgir un nuevo modelo de centros superiores no subsumibles en el marco jurídico preexistente sobre órganos de gobierno, hasta tanto no se adecue aquél a la nueva estructura de centros regulada en el Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 2 de octubre de 1992,

DISPONGO:

Artículo 1.

Se transforma la estructura académica administrativa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, los cuales dejarán de organizar e impartir los grados elemental y medio de estas enseñanzas, que tenían atribuidas por el artículo sexto, uno, del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, y organizarán e impartirán, únicamente, el grado superior, de acuerdo con lo establecido en el artículo 9, c, del Real Decreto

389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas.

Artículo 2.

Se crean en Madrid tres Conservatorios Profesionales de Música, cada uno de los cuales asumirá, por desdoblamiento, la organización e impartición de los grados elemental y medio suprimidos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por el presente Real Decreto.

Artículo 3.

Se crea en Salamanca un Conservatorio Profesional de Música, el cual asumirá la organización e impartición de los grados elemental y medio suprimidos en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca por el presente Real Decreto.

Artículo 4.

De acuerdo con lo previsto en la disposición adicional decimocuarta, 1, de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, todos los funcionarios, de carrera o interinos, del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que venían desarrollando su función docente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se integrarán en los Conservatorios Profesionales, creados en Madrid por el presente Real Decreto, de acuerdo con el procedimiento reglamentariamente establecido.

Asimismo, todos los funcionarios, de carrera o interinos, del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que venían desarrollando su función docente en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, quedan integrados en el Conservatorio Profesional creado en Salamanca por el presente Real Decreto.

Artículo 5.

Los funcionarios afectados por lo establecido en el artículo anterior conservarán los derechos inherentes a los años de permanencia continuada en el Conservatorio Superior de procedencia, los cuales serán acumulables, a efectos de movilidad, al tiempo de servicios prestados en el Conservatorio Profesional en el que se integran.

Disposición adicional primera

Por el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de las respectivas Direcciones Provinciales de dicho Departamento, se adoptarán, oídos los Directores de los centros afectados, las medidas y actuaciones de coordinación oportunas, sobre distribución y adscripción de los créditos y medios materiales y personales, que garanticen la puesta en funcionamiento racional y ordenada de los centros transformados y creados en el presente Real Decreto.

Disposición adicional segunda.

Por el Ministerio de Educación y Ciencia se realizarán todas las actuaciones oportunas conducentes a la supresión, antes del inicio del curso académico 1993/94, de las «aulas de extensión» existentes, y a su absorción por los correspondientes Conservatorios Profesionales establecidos por el presente Real Decreto.

Disposición adicional tercera.

A efectos de lo establecido en el Real Decreto 2732/1986, de 24 de diciembre, sobre órganos de gobierno de los centros públicos de Enseñanzas Artísticas, todos los centros a que se refiere el presente Real Decreto tendrán el tratamiento de centros de nueva creación.

Disposición derogatoria única.

Quedan derogadas las disposiciones de igual o inferior rango en lo que se opongan a lo establecido en la presente disposición.

Disposición final única.

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 2 de octubre de 1992.

JUAN CARLOS R.

El Ministro de Educación y Ciencia,
ALFREDO PEREZ RUBALCABA

B.O.E. núm. 189, martes 9 agosto 1994

18620 *REAL DECRETO 1542/1994, de 8 de julio, por el que se establece las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, y los establecidos en dicha Ley.*

La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, prevé en su disposición adicional cuarta, apartado séptimo, que el Gobierno establecerá las equivalencias de aquellos títulos cuya equiparación no se realice en la propia Ley y que resulten afectados por ésta. Por otra parte, en su artículo 42 establece los títulos correspondientes a la nueva ordenación de las enseñanzas musicales: título profesional, que se obtendrá tras la superación del tercer ciclo de grado medio, y título superior, correspondiente a los estudios de grado superior, y equivalente a todos los efectos al de Licenciado universitario.

En consecuencia, el presente Real Decreto regula la equivalencia entre los títulos de Música anteriores al nuevo sistema educativo y los establecidos en la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, extendiendo los efectos favorables de la plena integración de estas enseñanzas en el nuevo sistema educativo a los anteriores titulados, los cuales, en el caso de titulaciones finales, obtienen la equiparación a todos los efectos al nuevo título superior y, en consecuencia, la equivalencia al título de Licenciado universitario. Asimismo, se tiene en cuenta la situación previa del título de Profesor establecido en el Decreto 2618/1966, manteniendo sus efectos para la impartición de las enseñanzas de música en los grados elemental y medio.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia, previo informe del Consejo Escolar del Estado, de acuerdo con el Consejo de Estado y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 8 de julio de 1994,

DISPONGO:

Artículo 1.

Se declaran equivalentes, a todos los efectos, al Título superior de Música a que se refiere el artículo 42.3 de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, los siguientes títulos:

a) Título de Profesor y Título profesional, expedido al amparo del Decreto de 15 de junio de 1942, y Diplomas de Capacidad correspondientes a planes de estudios anteriores.

b) Título de Profesor Superior expedido al amparo del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre.

Artículo 2.

El título de Profesor, expedido al amparo del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, se declara equivalente, únicamente a efectos de la impartición de las enseñanzas de música en los grados elemental y medio en centros públicos o privados, a las titulaciones a que se refiere el artículo 39.3 de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, sin perjuicio de lo que se regule en relación con las materias pedagógicas necesarias para ejercer la docencia a que hace referencia dicho artículo.

Disposición adicional única.

1. Las equivalencias contenidas en el presente Real Decreto se entienden referidas a la especialidad correspondiente de los títulos establecidos en la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre.

2. El Ministro de Educación y Ciencia, previa consulta a las Comunidades Autónomas que se encuentran en pleno ejercicio de sus competencias educativas, determinará la correspondencia entre las especialidades.

Disposición final primera

1. El presente Real Decreto se dicta en virtud de la habilitación que confiere al Gobierno el apartado séptimo de la disposición adicional cuarta de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, y en uso de la competencia estatal de regular las condiciones para la obtención, expedición y homologación de títulos académicos y profesionales válidos en todo el territorio español, recogida expresamente en la disposición adicional primera, 2 c) de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación.

2. El Ministro de Educación y Ciencia y los Organos correspondientes de las Comunidades Autónomas podrán dictar, en el ámbito de sus respectivas competencias, las normas que sean precisas para la aplicación y desarrollo de este Real Decreto.

Disposición final segunda.

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 8 de julio de 1994.

JUAN CARLOS R.

El Ministro de Educación y Ciencia,
GUSTAVO SUAREZ PERTIERRA

7. NOTICIAS DEL CONSERVATORIO

NOTICIAS DEL CONSERVATORIO

FALLECIMIENTOS

RECIENTEMENTE han fallecido tres eximios e ilustres Catedráticos que durante varios años ejercieron la docencia en nuestro Conservatorio con sabiduría intelectual y cualidades humanas por todos apreciadas. Sirva la breve reseña que de ellos se hace a continuación como testimonio de nuestro recuerdo.

Antonio Barrera Maraver (Badajoz, 1928 - Madrid, 1991). Compositor y Catedrático de Armonía de nuestro Conservatorio desde 1971 hasta su jubilación. La penosa enfermedad con la que convivió los últimos diez años de su vida no le impidió ejercer con especial dedicación su profesión, así en la docencia como en otras actividades de creación y divulgación. Entre sus composiciones más importantes destacan las siguientes: *Tempus orbis* (Orq.), *Suite arcaizante* (1969), *Variaciones Líricas*, *Preludio para órgano*, *Coral*, *Fuga*, *Simbiosis* (Orq. 1975), *Canciones del Siglo de Oro*, etc.

Mariano Pérez Gutiérrez (Pisón de Castrejón, Palencia, 1932 - Madrid, Febrero 1994). Catedrático de Historia de la Música. Por lo inesperado de su muerte, ésta fue especialmente sentida por todos los que le conocíamos y apreciábamos su gran capacidad de trabajo. Hombre de gran formación humanística y musical, entregó toda su vida a la música. Es autor de más de medio centenar de obras musicales, de numerosos artículos de investigación en revistas especializadas y de algunos libros importantes como *El Universo de la Música*, *La Estética Musical de Ravel* y el *Diccionario de la Música y los Músicos*. Los últimos años de su vida los dedicó en cuerpo y alma a la fundación y dirección de la revista *Música y Educación*.

José Moreno Bascuñana (Madrid, 1909 - Pozuelo de Alarcón, 1994). Fue Director del Conservatorio de Madrid desde 1970 hasta 1979. También fue Inspector General de Conservatorios. Como compositor destacan sus obras orquestales *Evocación castellana*, *Cumbres de Gredos*, *Sinfonía rural* y *Tríptico San Francisco de Borja*, y además *Sonata para flauta y piano*, *Canción gallega*, *Quinteto con piano* y varias armonizaciones de canciones populares. Falleció el día 7 de octubre de 1994.

JUBILACIONES

El día 30 de Septiembre de 1994, accedieron a la jubilación los profesores D. Valentín Bielsa Leganés, Dña. Genoveva Gálvez Ortuño, D. Agustín González García de Acilu y D. Pedro Iturralde Ochoa. De todos ellos se hace a continuación una breve semblanza biográfica y profesional con el deseo de que prolonguen durante muchos años su actividad profesional.

Valentín Bielsa Leganés. Nació en Quintanar de la Orden (Toledo) en 1929. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid con R. Sainz de la Maza; terminó la carrera con Jorge Ariza. Ha recibido clases de José Luis Rodrigo y asistido a los cursos de Santiago de Compostela con Andrés Segovia, para lo cual fue becado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. De 1973 a 1975 ha impartido clases en las dos Universidades de Costa Rica, realizando en este país una gran labor pedagógica y una intensa actividad artística. Profesor numerario de guitarra del Conservatorio Superior de Madrid, es autor de varias composiciones.

Genoveva Gálvez Ortuño. Nació en Orihuela; pero vive desde la infancia en Madrid, donde estudió piano, obteniendo el Primer Premio de diplomatura. Inmediatamente después, en la Musikhochschule de Munich (Alemania) se graduó, con diploma estatal, en clavicémbalo, clavicordio e interpretación de música barroca bajo la dirección de la profesora Li Stadelmann. Posteriormente perfecciona su técnica clavecinística con Rafael Puyana, último discípulo de Wanda Landowska. A través de las sugerencias de Macario Santiago Katsner profundizó sobre la música ibérica del Renacimiento. Es también licenciada en Filología Románica por la Universidad Complutense. Ha dado conciertos en la mayoría de los países europeos, en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Marruecos, etc. Ha grabado 13 discos que abarcan diferentes épocas de la música hispana, así como obras de J. S. Bach y de sus hijos. Dos de estas grabaciones han sido galardonadas con el Primer Premio del Disco de España, Francia y Argentina. Su labor de investigación le lleva a publicar obras inéditas como *Treinta Sonatas para Clavicordio*, de Sebastián Albero (siglo XVIII) y *Diez Sonatas para dos violines y bajo*, de Francisco José de Castro (siglo XVII), realizando el bajo continuo en estas últimas. Interesada asimismo por la música actual, ilustres compositores le han dedicado obras, algunas de las cuales han sido grabadas en un disco. Desde 1966 ha enseñado anualmente en el Curso Internacional de Verano de "Música en Compostela", y desde 1972 ha ejercido de Catedrática Clavecín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Agustín González García de Acilu. Nace en Alsasua (Navarra) en 1929. Inicia sus estudios musicales en su villa natal con Luis Taberna, continuándolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Enrique Massó, Francisco Calés y Julio Gómez, donde finaliza en 1960. Realiza trabajos de Musicología para la Institución Príncipe de Viana sobre compositores navarros del siglo XVIII. En 1962 obtiene por concurso-oposición la beca extraordinaria de la mencionada institución para ampliar estudios de Composición en París, Venecia y Roma. En 1964 asiste como invitado al International Ferienkurse Für Neue Musik, de Darmstadt (Alemania) y al VI Corso Internazionale de Arte e Cultura nella Civiltà Contemporanea, que patrocina ese año la Fundación Giorgio Cini en la ciudad de Venecia. A partir de 1966 realiza trabajos de investigación lingüística aplicables a la música en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha obtenido el Premio Samuel Ros en 1962. Accésit a la mejor obra estrenada en la temporada 1967-68. Representó a Radio Nacional de España en el Prix Italia en 1971 y en la Tribuna de Compositores de la Unesco. Premio Nacional de Música en 1971. Beca de la Fundación Juan March en 1972. Desde 1979 pronuncia conferencias sobre su producción musical. Es miembro fundador de la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles). Profesor de Armonía en el Real Conservatorio de Música de Madrid y de los Cursos de Composición "Técnicas del siglo XX" en el Conservatorio Navarro de Música Pablo Sarasate, de Pamplona (1984-87). Entre sus numerosas composiciones destacan las siguientes: *Estructura con 24 sonidos*, *Contracturas*, *Dilatación fonética*, *Presencias*, *Interacciones*, *Oratorio Panlingüístico*, *G. A. Bécquer 70*, *Seriegrafonía*, *Interfonismos*, *Hymne an Lesbierinnen*, *Libro de los Proverbios*, *Entropías*, *Hegelianas*, *Cantata semiofónica*, *Tres secciones para cuerda*, *Arrano Beltza*, *Concierto para piano y orquesta*, *Espectros*, *Izena ur Izana*, etc. Muchas de sus composiciones revelan una preocupación lingüística. De algunas de sus obras se han realizado grabaciones discográficas.

Pedro Iturralde Ochoa. Nace en Falces (Navarra) en 1929. Desde muy temprana edad se inicia en los estudios musicales. A la edad de nueve años debuta como saxofón en la Banda Municipal de su ciudad natal. Cursa la carrera de saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde también estudia clarinete, violín y armonía. Después de una gira de varios años por el extranjero regresa a España, fijando su residencia en Madrid, ciudad en la que actúa regularmente en el W. Jazz Club con importantes jazzistas americanos y europeos. Actúa en varias ocasiones para la UER con la "All Star Big Band" europea. Participa en el Festival de Jazz de Berlín de 1967 con su sexteto de "Flamenco/Jazz", obteniendo la crítica más favorable por Leonard Feather (*Dow Beat*, 11 de enero 1968) y grabando tres L.P. Sus composiciones *Like Coltrane* y *Toy* son premiadas en el Concurso

Internacional de Composición de Temas de Jazz de Mónaco en 1972 y 1978 respectivamente. En 1973 es becado por el Berklee College of Music de Boston, donde estudia "arranging" con Herby Pomeroy y saxofón con Joseph Viola, actuando en el Berklee Performance Centre con el quinteto de la Facultad, y en los conciertos "Doscientos años de historia del Jazz en América" con la "All Star Faculty Big Band". Ha colaborado como solista con la Orquesta Nacional de España y la Sinfónica de la RTVE bajo la dirección de Sergiu Celebidache, Igor Markevitch, Rafael Frúbeck de Burgos, etc. Hasta la fecha de su jubilación ha sido Catedrático del Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Solista de jazz en activo, es el único saxofonista español incluido en el *Dictionnaire du Jazz*, editado por Larousse (París, 1967). De algunas de sus obras se han realizado grabaciones discográficas.

PREMIOS

D. Antón García Abril (Teruel, 1933), Catedrático de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Académico de Bellas Artes, ha sido galardonado con el Premio de la "Fundación Guerrero" de Música Española correspondiente a la edición de 1993. El premio, considerado por algunos como el "Cervantes de la Música Española", está dotado con doce millones de pesetas y supone el reconocimiento al ilustre compositor por el conjunto de su obra y por su importante aportación al desarrollo del patrimonio musical español.

INSIGNIA DE ORO DEL REAL CONSERVATORIO

En Acto Académico solemne celebrado el día de Santa Cecilia, trasladado este año por imperativo del calendario escolar al día 21 de noviembre de 1994, el Director impuso la insignia de oro del Real Conservatorio a los cuatro profesores jubilados y a los que han cumplido veinticinco años de docencia en el centro. La insignia de oro fue entregada a los siguientes profesores:

Jubilados:

- D. Valentín Bielsa Leganés
- Dña. Genoveva Gálvez Ortuño
- D. Agustín González García de Acilu
- D. Pedro Iturralde Ochoa

Veinticinco años de docencia:

D. Jorge Ariza Gutiérrez
Dña. María Rosa Calvo-Manzano
D. Manuel Carra Fernández
D. Antón García Abril
D. Julián López Gimeno
D. Wladimiro Martín Díaz
Dña. Ana María Navarrete Porta
D. Fernando Puchol Vivas.

8. MEMORIA
DEL CURSO 1993-1994

JUNTA DIRECTIVA

Exmo. Sr. D. Miguel del Barco Gallego (Director)
D. Santos Daniel Vega Cernuda (Vicedirector)
D. Rafael Campo García (Jefe de Estudios)
D. Amando Mayor Ibáñez (Secretario)
D. Emilio Rey García (Vicesecretario)

COORDINADOR DE ACTIVIDADES CULTURALES:

D. Jesús Amigo Fernández-Lasheras

CONSEJO DEL CENTRO

D. Miguel del Barco Gallego (Presidente y Director del Centro)
D. Amando Mayor Ibáñez (Secretario)
D. Rafael Campo García (Jefe de Estudios)

REPRESENTANTES DE LOS PROFESORES:

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

REPRESENTANTES DE LOS ALUMNOS:

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

REPRESENTANTE DEL PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS:

D. José Soto Arcos

REPRESENTANTE DEL AYUNTAMIENTO:

Dña. Carmen González Fernández

PERSONAL DOCENTE (Curso 1993-1994)

Nº	APELLIDOS Y NOMBRE	ESPECIALIDAD
1.	Abad Peñarroja, Juan Bautista	C.N. Trombón
2.	Albalá Agundo, Pilar	P.N. Acompañante
3.	Alcaín Lombraña, José Luis	C.N. Percusión
4.	Álvarez Parejo, Juan Antonio	P.N. Acompañante
5.	Amigo Fernández-Lasheras, Jesús	P.N. Acompañante
6.	Ariza Gutiérrez, Jorge	C.N. Guitarra
7.	Ausejo Fernández, César	C.N. Solfeo
8.	Báguena Roig, Juan Carlos	C.N. Oboe
9.	Ballesteros Molero, Demetrio	C.N. Guitarra
10.	Bellés Sagarmínaga, Montserrat	C.N. Armonía y Melodía
11.	Benavente Martínez, José María	C.N. Armonía y Melodía
12.	Benedito Astray, Rafael	C.N. Solfeo. Hª del Arte
13.	Bielsa Leganés, Valentín	P.N. Guitarra
14.	Burguera Muñoz, Francisco	C.N. Trompa
15.	Calvo-Manzano Ruiz, Mª Rosa	C.N. Arpa
16.	Campo García, Rafael	P.N. Solfeo
17.	Cano Capella, Pablo	P.I. Acompañante Clave
18.	Cano Revilla, Almudena	C.N. Piano
19.	Carra Fernández, Manuel	C.N. Piano
20.	Casas Gras, Mª Carmen	P.I. Musicología-Biblioteca
21.	Cobo Gómez, Adrián	C.N. Dirección de Coro
22.	Colmenero Garrido, Miguel Ángel	C.N. Trompa
23.	Corostola Picabea, Pedro	C.N. Violoncello
24.	Cruz Castillejo, Zulema de la	P.I. Composición
25.	Del Barco Gallego, Miguel	C.N. Órgano
26.	Estarrellas Sabater, Gabriel	C.N. Guitarra
27.	Estévez Cano, Manuel	C.N. Guitarra
28.	Fernández de la Cuesta, Ismael	C.N. Canto Gregoriano
29.	Gálvez Ortuño, Genoveva	C.N. Clavecín
30.	Gallego Gallego, Antonio	C.N. Musicología
31.	García Abril, Antón	C.N. Composición
32.	García Asensio, Enrique	C.N. Dirección de Orquesta
33.	García Escobar, Fernando	C.N. Música de Cámara
34.	García Nieto, Francisco	C.N. Dirección de Orquesta
35.	Gericó Trilla, Joaquín	C.N. Flauta Travesera
36.	Gómez Álvarez, Cesáreo	P.N. Acompañante
37.	González Campa, Adela	P.N. Acompañante
38.	González García de Acilu, Agustín	P.N. Armonía y Melodía
39.	González Hernández, Guillermo	C.N. Piano
40.	Iturralde Ochoa, Pedro	C.N. Saxofón

41. Izquierdo González, Luis	C.N. Piano
42. Jiménez Arnaiz, Miguel Ángel	C.N. Guitarra
43. Lavirgen Gil, Pedro	C.N. Canto
44. López Albert, M ^a Isabel	P.I. Musicología-Biblioteca
45. López Gimeno, Julián	C.N. Piano
46. Maravella Sesé, Emilio	C.N. Contrabajo
47. Marcos Crehuet, Tito	C.N. Acordeón
48. Martín Díaz, Wladimiro	C.N. Violín
49. Martín Fernández, Mariano	C.N. Flauta de Pico
50. Martín Jiménez, Víctor	C.N. Violín
51. Martín Santos, Esperanza	P.I. Acompañante
52. Martínez López, Vicente	P.N. Flauta Travesera
53. Mateu Nadal, Emilio	C.N. Viola
54. Mayor Ibáñez, Amando	P.N. Solfeo
55. Mejías García, Consuelo	P.I. Acompañante
56. Mendizábal Martínez, M ^a Carmen	P.N. Acompañante
57. Merenciano Silvestre, Vicente	C.N. Fagot
58. Miján Novillo, Manuel	C.N. Saxofón
59. Molina Fernández, Emilio	C.N. Acompañamiento (RT)
60. Moreno Guna, Miguel	P.N. Tuba y Bombardino
61. Navarrete Porta, Ana M ^a	C.N. Solfeo
62. Ochandiano Echenaustia, Rafael	P.N. Violín
63. Ortí Soriano, José M ^a	C.N. Trompeta
64. Padilla Valencia, Mercedes	P.N. Contrapunto y Fuga
65. Peñarrocha Agustí, José Vicente	C.N. Clarinete
66. Pérez Gutiérrez, Mariano	C.N. Historia de la Música
67. Puchol Vivas, Fernando	C.N. Piano
68. Ramos Ramírez, Rafael	C.N. Violoncello
69. Rego Fernández, Luis	C.N. Música de Cámara
70. Rentería Sarmiento, M ^a Ángeles	C.N. Piano
71. Rey García, Emilio	C.N. Folklore
72. Rodrigo Bravo, José Luis	C.N. Guitarra
73. Ruiz Casaux, Mary	P.N. Acompañante
74. Santiago Sáez, Francisco Luis	P.N. Acompañante
75. Sanz Hermida, Justo Juan	C.N. Clarinete
76. Sierra Iturriaga, Félix	C.N. Solfeo
77. Sierra Pérez, José	C.N. Rítmica y Paleografía
78. Soriano Villanueva, Joaquín	C.N. Piano
79. Vallejo García Mauriño, Polo	P.I. Pedagogía Musical
80. Vega Cernuda, Daniel	C.N. Contrapunto y Fuga
81. Vicente Mirapeix, Rafael	C.N. Armonía y Melodía

C.N.: Catedrático/a Numerario/a.

P.N.: Profesor/a Numerario/a

P.I.: Profesor/a Interino/a

PERSONAL ADMINISTRATIVO

ADMINISTRATIVOS:

Dña. M^a Teresa Mayordomo Ochoa (Jefa de Secretaría)
Dña. Esperanza Albarrán Palomo
Dña. M^a Teresa Alonso Amo
Dña. M^a Teresa Casanova de la Fuente
D. Salvador González Hernández
D. Francisco Javier Hernández Coronado
Dña. M^a Nieves Herreros Álvaro
D. Ángel López Gómez
Dña. Isabel Pérez de la Rosa
Dña. M^a Luz Rubio Alvir

PERSONAL SUBALTERNO

ORDENANZAS:

D. Andrés Andrés Martínez
Dña. M^a Pilar Crespo Chivo
Dña. M^a Dolores Escribano Carrín
Dña. Demetria Fernández García
Dña. M^a Lourdes González Fernández
D. Juan Manuel López Benito
D. Juan López Menéndez
Dña. Ana M^a Morcillo Rico
D. Antonio Mota Murillo
D. Ramón Ratón González
Dña. Pilar Sierra Rojo
D. José Soto Arcos
D. José Tabales Rafael

PERSONAL VARIADO

Dña. Ana María Sancho Abril (Profesora encargada de la Biblioteca)
D. Francisco Santos Alcalá (Mozo)

MEMORIA DE ACTIVIDADES CULTURALES CURSO 1993-1994

Al igual que en cursos anteriores, las actividades culturales de carácter extraescolar en nuestro Conservatorio durante el curso académico 1993-1994 han sido numerosas e importantes. Estas actividades son complemento imprescindible a la enseñanza en un centro superior de música. El Conservatorio abre así sus puertas y ofrece sus instalaciones a conciertos de alumnos, recitales, conciertos, concursos varios, exposiciones, y sobre todo organiza cursos monográficos de temática variada impartidos por prestigiosos profesores de la casa o invitados.

1. CONCIERTOS DE ALUMNOS:

- * CONCIERTO DE PIANO.
CORAL QUEVEDO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
Día 20 de Diciembre de 1993, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
PROFESOR: MANUEL MIJÁN.
PROFESOR ACOMPAÑANTE: FRANCISCO LUIS SANTIAGO.
Día 21 de Diciembre de 1993, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * MARATÓN DE ARPA.
CÁTEDRA DE LA PROFESORA M^a ROSA CALVO-MANZANO.
Día 22 de Diciembre de 1993, a las 17, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE PIANO.
JAVIER HERGUERA.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
Día 22 de Diciembre de 1993, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * PRIMER CONCIERTO-EVALUACIÓN CURSO 1993-1994.
CÁTEDRA DE VIOLÍN DE WLADIMIRO MARTÍN DÍAZ.
Días 1 y 2 de Febrero de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CICLO DE ARPA.
DISCÍPULAS DE M^a ROSA CALVO-MANZANO.
Del 7 al 11 de Febrero de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria” y Aula 12.
- * CONCIERTOS DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO.
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN. LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN Y COMPOSICIÓN ELECTROACÚSTICA Y POR ORDENADOR, L. I. C. E. O.
PROFESORES: ANTÓN GARCÍA ABRIL Y ZULEMA DE LA CRUZ.
Días 2, 9, y 16 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * CONCIERTO DE LOS ALUMNOS DEL CURSO “LA MÚSICA DE CÁMARA RUSA”.
Día 5 de Marzo de 1994, a las 13, 00 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.
Día 8 de Marzo de 1994, a las 19 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CONCIERTO DE VIOLÍN.
ALUMNOS DE JOSÉ CARLOS MARTÍN CALVO.
Profesor acompañante: FRANCISCO HERNÁNDEZ.
Día 14 de Marzo de 1994, a las 20, 00 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE COMPOSICIÓN.
CÁTEDRA DE D. ANTÓN GARCÍA ABRIL.
Día 16 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE VIOLONCELLO.
CÁTEDRA DE D. RAFAEL RAMOS.
Día 17 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
Día 17 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE VIOLÍN.
MANUEL GUILLÉN (Premio Sarasate 1984-85).
Piano: LUIS REGO.
Día 18 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * EJERCICIO ESCOLAR - ALUMNOS DE D. LUIS IZQUIERDO.
Día 21 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
Día 22 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.
Día 23 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
Días 23 y 24 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS.
CÁTEDRA DE D. PEDRO LAVIRGEN.
Día 24 de Marzo de 1994, a las 18, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS.
CLASE DE DÑA. ALMUDENA CANO.
Día 24 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO ESPECIAL DE PRIMAVERA.
ALUMNOS DEL R.C.S.M.M. EN COLABORACIÓN CON LOS
CONSERVATORIOS PROFESIONALES.
Día 25 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. PEDRO ITURRALDE.
Día 8 de Abril de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS.
CLASE DE FLAUTA TRAVESERA.
PROFESOR: VICENTE MARTÍNEZ LÓPEZ.
Día 9 de Abril de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * MARATÓN DE ARPA.
CÁTEDRA DE DÑA. MARÍA ROSA CALVO-MANZANO.
Día 15 de Abril de Abril de 1994, a las 10, 00 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. PEDRO ITURRALDE.
Día 18 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * SEGUNDO CONCIERTO-EVALUACIÓN. CURSO 93-94.
CÁTEDRA DE VIOLÍN DE D. WLADIMIRO MARTÍN.
Días 18 y 19 de Abril de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE FLAUTA TRAVESERA.
PROFESOR: D. JOAQUÍN GERICÓ.
Día 19 de Abril de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE VIOLA.
CÁTEDRA DE I. DEL CASTILLO.
Día 20 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.
- * CONCIERTO DE CUARTETOS DE CÁMARA.
ALUMNOS DE COMPOSICIÓN.
CÁTEDRA DE D. ANTÓN GARCÍA ABRIL.
Día 20 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE GUITARRA.
CÁTEDRA DE JOSÉ L. RODRIGO.
Día 21 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio “Manuel de Falla”.

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
Día 21 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE GUITARRA.
CÁTEDRA DE M. ÁNGEL JIMÉNEZ.
Día 22 de Abril de 1994, a las 11, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ÁNGELES RENTERÍA.
Días 25 y 26 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE VIOLONCELLO.
CÁTEDRA DE D. PEDRO COROSTOLA.
Día 29 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE ACORDEÓN.
PROFESORES:
D. FERNANDO FRAGA (Palmípedo)
D. ESTEBAN ALGORA (Palmípedo)
DÑA. MARGARITA SANTOS (Getafe)
D. FRANCISCO PÉREZ (Amaniel)
D. TITO MARCOS (Atocha)
Día 29 de Abril de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE TUBA.
CÁTEDRA DE D. M. MORENO GUNA.
Días 3 y 4 de Mayo de 1994, a las 16, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * AUDICIÓN DE VIOLA.
CÁTEDRA DE D. EMILIO MATEU
Día 5 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE FLAUTA TRAVESERA.
CÁTEDRA DE D. VICENTE MARTÍNEZ.
Día 9 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
PROFESOR: D. FERNANDO PUCHOL.
Día 9 de Mayo de 1994, a las 20, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla"
Día 10 de Mayo de 1994, a las 20, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ JIMENO.
Día 12 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS.
CÁTEDRA DE CLARINETE DE D. J. VICENTE PEÑARROCHA Y
D. JUSTO SANZ.
Día 12 de Mayo de 1994, a las 18, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
Días 18 y 19 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE VIOLAS.
PROFESOR: MYRIAM DEL CASTILLO.
Día 20 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE GUITARRA.
PROFESOR: D. JORGE ARIZA.
Día 20 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE GUITARRA.
por HYUNG-SOO AHN.
Día 23 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * AUDICIONES FIN DE CURSO.
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN.
Días 23 y 24 de Mayo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.
Día 24 de Mayo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE OBOE.
PROFESOR: D. J. CARLOS BÁGUENA.
Día 25 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
Día 26 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
Día 30 de Mayo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE TUBA.
CÁTEDRA DE D. M. MORENO GUNA.
Día 6 de Junio de 1994, a las 16, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.
Día 6 de Junio de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
Día 7 de Junio de 1994, a las 10, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * EJERCICIO ESCOLAR DE ALUMNOS DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. LUIS IZQUIERDO.
Días 8 y 9 de Junio de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".
- * CONCIERTO DE CLAUSURA.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ROSA CALVO-MANZANO.
Día 20 de Junio de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

2. RECITALES, CONCIERTOS Y CONCURSOS:

- * CONCIERTO DE LA NOCHE.
MONADNOCK CHORUS (NEW HAMPSHIRE U.S.A.).
Director: CARROL LEHMAN.
Obras de Morales, Berlioz, Luboff, Gounod, Bortiansky, Mendelssohn, Shaw/Martin, Saw/Parker, Smith, Dawson, A. Copland, Randall Thompson, Cole Porter e Irving Berlin.
Día 14 de Enero de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * BACANTES de Eurípides.
Compañía: GRUPO THIASOS.
Versión y Dirección: ROSA GARCÍA RODERO.
Día 25 de Enero de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA.
Por ALEXANDER VASILIEV (Violín), YURI NASUSHKIN (Violín), OLEG LEV (Viola) Y VLADIMIR ATAPIN (Violoncello).
Obras de M. Glinka, A. Borodin y P. Tschaiowsky.
Día 28 de Febrero de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * CONCIERTO DE PIANO.
por LEOPOLDO BETANCOURT.
Obras de A. Esteves (Venezuela), H. Villalobos (Brasil), R. Delgado (Venezuela), M. Moleiro (Venezuela), E. Lecuona (Cuba) y A. Ginastera (Argentina).
Colabora: C.D.M.C. (INAEM-Ministerio de Cultura).
Día 1 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.

- * RECITAL DE SAXOFÓN.
por RICHARD DIRLAM (Profesor de la Universidad de Bloomington U.S.A.).
Obras de Walter Hartley, Kozo Masuda, Karlheinz Stockhausen y Michael Aubart.
Día 15 de Marzo de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * DÚO DE VOZ Y GUITARRA HARRISON-WOLZIEN.
ROBERT HARRISON (Voz), CHARLES WOLZIEN (Guitarra Renacimiento, Barroca y Americana del siglo XIX).
Día 18 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Obras de Adrian Le Roy, Robert de Visée, Etienne Moulinie, Stephen Foster, William Bateman y Manuel Ferrer (arreglos).
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE VIOLÍN Y PIANO.
por MANUEL GUILLÉN Y LUIS REGO.
Obras de C. Saint-Saëns, M. Ravel y F. Poulenc.
Día 18 de Marzo de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * CONCURSO DE CANTO.
patrocinado por la FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO.
Del 11 al 15 de Abril de 1994, a las 16, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO DE GIJÓN.
Director: ADOLFO RAMÍREZ IVORRA.
Solistas: ROBERTO MÉNDEZ GONZÁLEZ (Piano) y DAVID ROLDÁN CALVO (Violín).
Obras de Beethoven, Mascarni, Sibelius y Grieg.
Día 13 de Abril de 1994, a las 19, 30 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * CONCIERTO DE LA ORQUESTA DE CÁMARA "VILLA DE MADRID".
Directora: Mercedes Padilla.
Solista: ALFREDO GARCÍA SERRANO (Premio Nacional Sarasate de Violín 1993).
Obras de Vivaldi, J. S. Bach y P. Tchaikowsky.
Día 10 de Mayo de 1994, a las 20, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * CONCURSO DE VIOLÍN (PREMIO ISIDRO GYENES).
Día 16 de Mayo de 1994, a las 10, 00 h.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * **RECITAL DE JAZZ.**
por PEDRO ITURRALDE (Cuarteto).
PEDRO ITURRALDE (Saxos), HORACIO ICASTO (Piano), VÍCTOR MERLO (Contrabajo) y CARLOS CARLI (Batería).
Presentación del CUARTETO DE SAXOFONES de la Cátedra de D. Pedro ITURRALDE compuesto por JUAN RAMÓN CALLEJAS (Soprano), PEDRO LUIS GARCÍA-CASARRUBIOS (Alto), MIGUEL LÓPEZ (Tenor) y MIGUEL A. EGIDO (Barítono).
Obras de Pedro Iturralde.
Día 7 de Junio de 1994, a las 19, 00 h.
Auditorio "Manuel de Falla".

- 3. **CURSOS MONOGRÁFICOS:**

- * **CURSO DE IMPROVISACIÓN APLICADA A LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE MUSICAL.**
Profesor: EMILIO MOLINA.
Del 30 de Noviembre de 1993 al 22 de Febrero de 1994.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * **IV CICLO SOBRE ARTE DE ÁFRICA.**
CURSO DE DANZA Y PERCUSIÓN AFRICANA.
Profesores: GERMAINE ACOGNY (Danza) y ARONA N'DIAYE (percusión).
Del 23 al 27 de Noviembre de 1993.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria" y Aula 17.

- * **CURSO DE COMPOSICIÓN.**
por RAMÓN BARCE.
Del 17 al 21 de Enero de 1994.
Auditorio "Tomás Luis de Victoria".

- * **CURSO DE TROMBÓN.**
por M. GUILLÉN MILLIERE.
Del día 22 al 25 de Marzo de 1994.
Auditorio "Manuel de Falla".

- * **CURSILLO DE FONÉTICA DE ALEMÁN APLICADA AL CANTO.**
por UTA WEBER.
Días 3, 17 y 24 de Febrero; 3, 10, 12 y 17 de Marzo; 7, 14 y 21 de Abril de 1994.

- * CURSO “LA MÚSICA DE CÁMARA RUSA”.
por ALEXANDER VASILIEV (Violín), YURI NASUSHKIN (Violín),
OLEG LEV (Viola) Y VLADIMIR ATAPIN (Violoncello).
Repertorio: G. Frind, M. Glinka, D. Shostakovich, S. Prokofiev, A. Al-
yalyev, A. Borodin, A. Arensky, H. Galynin, S. Rachmaninov y P. Ts-
chaikowsky.
Del 28 de Febrero al 5 de Marzo de 1994.
 - * CURSO “TÉCNICAS CONTRAPUNTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS”.
por ENRIQUE BLANCO RODRÍGUEZ.
Análisis de obras de Olivier Messiaen, Györgi Ligeti, Pierre Boulez,
Penderecki, Luis de Pablo, etc.
Del 7 de Marzo al 9 de Mayo de 1994.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
 - * CURSO “EL ACOMPAÑAMIENTO DEL CANTO GREGORIANO”.
por JUAN PARADELL SOLÉ.
Del 3 al 6 de Mayo de 1994.
Auditorio “Tomás Luis de Victoria”.
 - * ANÁLISIS DE LA ÓPERA WOZZECK DE ALBAN BERG a cargo
del Director de Orquesta D. ANTONIO ROS MARBÁ.
Días 17, 18 y 19 de Mayo de 1994.
Aula 11.
 - * INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA EN LA GUITARRA
MODERNA.
por GERARDO ARRIAGA.
Del 31 de Mayo al 4 de Junio de 1994.
Auditorio “Manuel de Falla” y “Tomás Luis de Victoria”.
4. EXPOSICIONES:
- * EXPOSICIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA AFRICANOS.
Del 16 al 25 de Noviembre de 1993.
La muestra expuesta es una representación general de la variedad, cu-
riosidad, y belleza de los instrumentos musicales en el Continente Afri-
cano. Casi el grueso de la exposición ha sido cedido por JOSÉ LOIDI,
coleccionista privado que cuenta con una vasta cantidad de instrumen-
tos de todo el mundo. El resto pertenece a diversos particulares.
Auditorio “Manuel de Falla”.

- * EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DE LOS MAESTROS EMILIO ARRIETA Y CORERA (1823-1894) Y FRANCISCO ASENJO BARBIERI (1823-1894).
Sala de lectura de la Biblioteca del RCSMM.

PREMIOS DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA (CURSO 1993-1994)

PREMIOS EXTRAORDINARIOS

PREMIO DE COMPOSICIÓN FLORA PRIETO:

Ganadores "ex aequo": Dña. Pilar Jurado Ruiz y D. Víctor Carbajo Cárdenas.

PREMIOS DE LA FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO:

Composición. Ganadores "ex aequo": Dña. Pilar Jurado Ruiz (por su obra *Sine nomine*) y D. José Manuel Fernández (por su obra *Fantasia Op. 10*).

Musicología. Ganador: D. Angel del Palacio García por su trabajo sobre la obra de Fabián García Pacheco (1725-1808).

Piano. Ganador: D. Gonzalo de la Hoz Arespacochaga.

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

Ganador: D. Alfredo García Serrano.

PREMIO DE CANTO LUCRECIA ARANA:

Ganadora: Dña. María Luisa Martín Espada.

CONCURSOS

Arpa 8º	Luisa Domingo Sanz	Premio de Honor (L)
Clarinete 8º	Mª Carmen Cano Calonge	Premio de Honor
	Juan García Redondo	Premio de Honor
Dirección de Orquesta 3º	Antonio Moya Tudela	Mención Honorífica

Estética 2º	Mario López Santos	Premio de Honor
Fagot 8º	Fernando Cuéllar Francés Ana Cucarella Canet	Mención Honorífica Mención Honorífica
Flauta Travesera 8º	Lourdes Gericó Calvet Juan José Hernández Muñoz Lydia Martín de la Guerra	Mención Honorífica Premio de Honor Mención Honorífica
Flauta de Pico 8º	Belén González Castaño Bárbara Ana Sela Andrés	Mención Honorífica Premio de Honor
Guitarra 8º	Pedro A. Munuera Viñegla Sung Ho Chang Héctor Blanco Santamaría José Luis Navas Cobos José Antonio Plaza Aza Carmen Becerra Jiménez	Mención Honorífica Premio de Honor Mención Honorífica Premio de Honor Premio de Honor Mención Honorífica
Historia del Arte 2º	Belén González Castaño J. I. Pérez Martín-Sequeros Mario López Santos	Premio de Honor Premio de Honor Premio de Honor
Historia de la Música 2º	David Pérez Blanco	Premio de Honor
Música de Cámara 4º	Gerardo Gutiérrez Muñoz Juan Enrique Sainz Jiménez Andrés Susi García	Premio de Honor Premio de Honor Premio de Honor
Percusión 5º	Oscar Benet Nacher Antonio Domingo Ruiz Ricardo Moreno Medina	Mención Honorífica Mención Honorífica Premio de Honor
Piano 9º	Daniel del Pino Gil Patricia de la Vega Martín	Mención Honorífica Mención Honorífica
Piano 10º	Bremno Ambrosini Bindoni Hector Jesús Sánchez Fernández	Premio de Honor Mención Honorífica
Trompa 8º	Maximiliano Santos Ferrer Joaquín Talens Pla	Premio de Honor Premio de Honor

Trompeta 8º	Angel Fernando Colomo Alonso	Premio de Honor
Tuba 8º	Ignacio Roser Zanón	Premio de Honor
Violoncello 10º	Oscar Francisco Mtínez Selfa	Premio de Honor
	Juan Enrique Sainz Jiménez	Premio de Honor (L)

MATRÍCULAS DE HONOR

Arpa 7º	Mª Pilar García-Gallardo Carcedo	Matrícula de Honor (L)
Contrabajo 7º	Enrique Álvarez de Andrés	Matrícula de Honor
Flauta Travesera 7º	Juan José Hernández Muñoz	Matrícula de Honor
Guitarra 7º	Victoria Donado-Mazarrón Madrid	Matrícula de Honor
Música de Cámara 3º	David Arenas Ruiz	Matrícula de Honor
	Pascual Javier Asurmendi	Matrícula de Honor
	Daniel del Pino Gil	Matrícula de Honor
Saxofón 7º	Miguel Ángel Egido Gálvez	Matrícula de Honor
	Antonio Pérez Ruiz	Matrícula de Honor
Violín 9º	Sergio Gómez Martín	Matrícula de Honor
	David Pérez Blanco	Matrícula de Honor
	Miguel Navarro Muñoz	Matrícula de Honor
	David Tena Costa	Matrícula de Honor
	Mariana Todorova Roeva	Matrícula de Honor
Violoncello 9º	Mª Isabel Bellver Vercher	Matrícula de Honor

**RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y
CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1993-1994)**

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º	12.º	13.º	
Armonía analítica	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Acordeón	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	4	2	3	12
Armonía y melodía	0	0	31	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	38
Acompañamiento	0	27	32	0	0	0	0	0	0	0	7	8	7	81
Arpa	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	3
Acústica	161	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	161
Bombardino	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	2	1	2	9
Canto	0	0	0	0	0	0	9	6	0	0	6	7	6	34
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	2	3	0	0	2	0	2	9
Contrapunto y fuga	6	20	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Canto gregoriano	28	8	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	38
Conjunto instrumental	19	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
Clavecín	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	8	13	0	0	0	0	0	0	16	6	11	54
Clarinete	0	0	0	0	0	0	19	10	0	0	19	9	17	74
Dirección de coro	13	6	6	0	0	0	0	0	0	0	7	6	7	45
Dirección de orquesta	16	17	7	0	0	0	0	0	0	0	10	2	10	62
Estética	0	154	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	154
Fagot	0	0	0	0	0	0	1	5	0	0	2	4	3	15
Folklore	32	12	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	52
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	1	3	0	0	3	3	2	12
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	13	13	0	0	14	10	14	64
Guitarra	0	0	0	0	0	0	59	49	0	0	40	32	40	220
H.º del Arte	0	147	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	147
H.º de la Música	0	171	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	171
Música de Cámara	4	25	31	23	0	0	0	0	0	0	23	13	25	144
Musicología	19	6	2	0	0	0	0	0	0	0	3	1	3	34
Oboe	0	0	0	0	0	0	5	7	0	0	3	4	3	22
Órgano	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	1	2	2	9
Pedagogía musical	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	1	0	25
Percusión	0	0	0	5	7	0	0	0	0	0	10	6	10	38
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	42	58	39	22	36	197
Rítmica y paleografía	17	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	23
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	18	22	58
Saxofón	0	0	0	0	0	0	15	14	0	0	10	15	9	63
Trompa	0	0	0	0	0	0	4	6	0	0	4	3	4	21
Trombón	0	0	0	0	0	0	7	3	0	0	7	3	8	28
Trompeta	0	0	0	0	0	0	7	10	0	0	3	6	4	30
Tuba	0	0	0	0	0	0	5	7	0	0	6	4	7	29
Viola	0	0	0	0	0	0	4	5	0	0	3	0	3	15
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	7	5	4	3	4	23
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	20	6	17	6	12	61
TOTAL	329	608	137	49	10	2	157	144	69	69	293	197	276	2.340

Total alumnos físicos oficiales: 677.

VARONES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1993-1994)

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º	12.º	13.º	
Armonía analítica	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Acordeón	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Armonía y melodía	0	0	21	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	26
Acompañamiento	0	16	20	0	0	0	0	0	0	0	1	3	1	41
Acústica	111	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	111
Bombardino	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	2	1	2	9
Canto	0	0	0	0	0	0	4	2	0	0	2	3	2	13
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	2	3	0	0	2	0	2	9
Contrapunto y fuga	1	7	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Canto gregoriano	18	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	23
Conjunto instrumental	10	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	21
Clavecín	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	5	10	0	0	0	0	0	0	13	5	11	44
Clarinete	0	0	0	0	0	0	15	8	0	0	16	7	15	61
Dirección de coro	6	4	6	0	0	0	0	0	0	0	5	6	6	33
Dirección de orquesta	11	14	7	0	0	0	0	0	0	0	9	2	9	52
Estética	0	105	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	105
Fagot	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	2	3	2	12
Folklore	16	6	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	3
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	8	4	0	0	8	3	5	28
Guitarra	0	0	0	0	0	0	43	33	0	0	28	25	28	157
H.º del Arte	0	99	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	99
H.º de la Música	0	124	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	124
Música de Cámara	4	22	17	13	0	0	0	0	0	0	11	6	11	84
Musicología	1	4	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	3	20
Oboe	0	0	0	0	0	0	3	5	0	0	1	3	0	12
Órgano	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	1	2	2	8
Pedagogía musical	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	11
Percusión	0	0	0	5	7	0	0	0	0	0	10	6	10	38
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	23	26	22	12	21	104
Rítmica y paleografía	10	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	13
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5	5	15
Saxofón	0	0	0	0	0	0	15	13	0	0	10	14	9	61
Trompa	0	0	0	0	0	0	4	4	0	0	4	2	4	18
Trombón	0	0	0	0	0	0	7	3	0	0	7	3	8	28
Trompeta	0	0	0	0	0	0	7	10	0	0	3	6	4	30
Tuba	0	0	0	0	0	0	5	7	0	0	6	4	7	29
Viola	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	1	0	0	5
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	2	4	1	2	2	11
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	10	2	10	2	5	29
TOTAL	204	420	85	33	10	1	119	102	35	32	188	126	174	1.529

**MUJERES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNAS POR
ASIGNATURA Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1993-1994)**

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º	12.º	13.º	
Armonía analítica	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Acordeón	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	4	2	3	10
Armonía y melodía	0	0	10	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Acompañamiento	0	11	12	0	0	0	0	0	0	0	6	5	6	40
Arpa	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	3
Acústica	50	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	50
Canto	0	0	0	0	0	0	5	4	0	0	4	4	4	21
Contrapunto y fuga	5	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18
Canto gregoriano	10	3	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Conjunto instrumental	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Composición	0	0	3	3	0	0	0	0	0	0	3	1	0	10
Clarinete	0	0	0	0	0	0	4	2	0	0	3	2	2	13
Dirección de coro	7	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	1	12
Dirección de orquesta	5	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	10
Estética	0	49	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	49
Fagot	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	3
Folklore	16	6	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	27
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	2	2	2	9
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	5	9	0	0	6	7	9	36
Guitarra	0	0	0	0	0	0	16	16	0	0	12	7	12	63
H.º del Arte	0	48	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	48
H.º de la Música	0	47	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	47
Música de Cámara	0	3	14	10	0	0	0	0	0	0	12	7	14	60
Musicología	9	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	14
Oboe	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	2	1	3	10
Órgano	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Pedagogía musical	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	1	0	14
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	19	32	17	10	15	93
Rítmica y paleografía	7	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	13	13	17	43
Saxofón	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2
Trompeta	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	3
Viola	0	0	0	0	0	0	4	1	0	0	2	0	3	10
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	5	1	3	1	2	12
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	10	4	7	4	7	32
TOTAL	125	188	52	16	0	1	38	42	34	37	105	71	102	811

**RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y
CURSO. MATRÍCULA LIBRE (CURSO 1993-1994)**

ASIGNATURA	CURSOS													TOTAL
	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º	12.º	13.º	
Armonía y melodía	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Acompañamiento	0	3	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	9
Arpa	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Acústica	22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	22
Canto	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	1	4
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	3	4	0	0	3	3	3	16
Canto gregoriano	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Conjunto instrumental	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Composición	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	2	6
Clarinete	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	2	0	2	8
Estética	0	18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18
Folklore	4	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1	4
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	2	5
Guitarra	0	0	0	0	0	0	4	4	0	0	3	2	3	16
H.º del Arte	0	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
H.º de la Música	0	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
Música de Cámara	0	3	4	4	0	0	0	0	0	0	1	1	1	14
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	12	7	1	2	4	26
Saxofón	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	2	5
Trombón	0	0	0	0	0	0	6	2	0	0	1	1	1	11
Viola	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	0	0	0	4
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	0	1	5
TOTAL	30	65	12	5	0	0	20	18	15	11	17	13	25	231

Total alumnos físicos libres: 88.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL PRESENTE N.º 1 DE LA REVISTA MÚSICA.
EN SU 2.ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
NOTIGRAF EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA
DE MADRID EL DÍA 28 DE ENERO DE
MIL NOVECIENTOS NOVENTA
Y CINCO, FESTIVIDAD DE
SANTO TOMÁS
DE AQUINO.

LAUS DEO



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA