

Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, N° 2



MADRID, 1995

Música

Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, N.º 2



MADRID, 1995

Revista del Real Conservatorio Superior de Música, n.º 2

Director: Emilio Rey García

Secretario de Redacción: José María Muñoz López

Consejo de Redacción: Daniel Vega Cernuda
Antonio Gallego Gallego
Ismael Fernández de la Cuesta
José Sierra Pérez

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

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

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
I.S.S.N.: 0541-4040
Depósito legal: M. 19.245-1996
Coordinador: José Choza Armenta

MÚSICA.
REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
N.º 2, 1995

Director: EMILIO REY GARCÍA

CONTENIDO

	<u>Págs.</u>
Presentación	7
Homenaje al Maestro D. Joaquín Rodrigo	9
1. Artículos	11
Francisco CALÉS OTERO: Notas al "Ludus Tonalis" de Hindemith	13
María Rosa CALVO MANZANO: El arte de saber estudiar	35
Miguel MANZANO ALONSO: La Etnomusicología en los Conservato- rios Superiores	45
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Lo efímero y lo permanente en la música tradicional	73
Antonio HERNÁNDEZ MENDIOLA: Juan del Encina en el Misteri d'Elx .	103
2. Lecciones Magistrales	115
Luis IZQUIERDO: Antecedentes y evolución de la Dirección de Orquesta y Coros	117
3. Noticias del Conservatorio	129
Miguel DEL BARCO GALLEGO: Apuntes para la historia reciente del Real Conservatorio (1988-1994)	131
Jubilaciones	139
Premios	143
Nombramientos	144
Insignia de Oro del Real Conservatorio	144
Legislación	144
Orquesta del Conservatorio	145

	<u>Págs.</u>
4. Memoria del Curso 1994-1995	147
Junta Directiva	149
Consejo del Centro	149
Personal docente	150
Personal administrativo, subalterno y personal variado	152
Memoria de actividades culturales	153
Premios extraordinarios, Concursos y Matriculas de Honor	166
Estadística de Matriculaciones oficiales y libres	170

PRESENTACIÓN

ADemás de las actividades académicas ordinarias y de otras actividades colaterales que son complemento imprescindible para la formación de los alumnos, un centro superior de enseñanza musical debe contar con un servicio de publicaciones en el que debe ocupar un lugar destacadísimo una revista como la presente, que incluya trabajos de investigación de los más variados temas musicales y la memoria o anuario del curso académico anterior. El contenido de estos trabajos de investigación, ajustado, como es obvio, a una calidad mínima exigible, sirve inequívocamente a toda la comunidad académica y a la generalidad de personas interesadas en el arte musical.

Tienes en tus manos, querido lector, el número dos de la Revista del Real Conservatorio denominada "Música". Decíamos en la presentación del número uno que la revista de nuestro centro debe contar con el apoyo colectivo, conservar su calidad científica, la oportunidad informativa y, sobre todo, aspirar a romper el tremendo maleficio de la mayoría de las publicaciones periódicas de este tipo: la falta de continuidad. A este respecto, malos augurios en forma de trámites administrativos han hecho peligrar la continuidad de la revista, pero nuestra insistencia en la defensa de una obra necesaria y de valor cultural indiscutible, ha dado positivos frutos; y, al fin, la autoridad educativa ha sido comprensiva otorgando su beneplácito, cosa que agradecemos sinceramente.

El contenido de este número dos es variado. Desde la breve crónica y palabras pronunciadas por el Director con motivo del Acto Académico Solemne en el homenaje tributado al Maestro D. Joaquín Rodrigo, con medalla incluida, los trabajos de investigación, que en conjunto son interesantísimos, la recuperación de una Lección Magistral dictada por el Profesor D. Luis Izquierdo en la solemne inauguración del curso 1992-1993, las variadas noticias del Conservatorio y, por último, la memoria del curso 1994-1995.

Recordamos que en la revista tienen cabida los trabajos de profesores, alumnos y también de aquellas personas que deseen hacer aportaciones interesantes. Es un órgano de expresión libre en el que el consejo de redacción pone gran ilusión en orden a su correcta realización material y espiri-

tual para que el prestigio del Real Conservatorio, bien ganado a lo largo de los ciento sesenta y seis años de existencia, se acreciente cada día más. En nuestro centro se forman músicos que luego servirán al engrandecimiento del arte musical en España. De todo ello pretendemos dejar constancia en estas páginas.

HOMENAJE AL MAESTRO D. JOAQUÍN RODRIGO

A las 12,30 h. del día 22 de noviembre de 1995, festividad de Santa Cecilia, se celebró en la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio un Acto Académico Solemne en el que fue entregada la Medalla del Real Conservatorio Superior de Música al insigne Maestro D. Joaquín Rodrigo, Marqués de los Jardines de Aranjuez.

Después de la lectura del acta de concesión de la Medalla y de la imposición, el Catedrático de Piano D. Guillermo González ofreció un breve recital en el que interpretó "Tres Danzas de España" de Joaquín Rodrigo (Rústica, Danza de las Tres Doncellas y Serrana).

Finalizado el acto en la Sala Manuel de Falla se procedió a la colocación del nombre del Maestro Rodrigo a un Aula del Conservatorio.

El Acto Académico Solemne estuvo presidido por el Director, Excmo. Sr. Don Miguel del Barco Gallego, quien pronunció las palabras que se reproducen continuación:

PALABRAS DEL SR. DIRECTOR

Con no poca propiedad y oportunidad podríamos citar aquí las palabras de Hernando de Cabezón al hablar de las dotes espirituales de su padre Antonio y alabanza de su arte musical:

"Antonio de Cabezón... de cuya fama aún queda lleno el mundo, y no se perderá jamás entre los que preciaren la música. Fue natural de la montaña y ciego desde muy niño. Y no sin particular providencia de Dios, para que, acrecentándosele la delicadeza del sentido del oír en lo que faltava de la vista y duplicándose en él aquella potencia, quedase tan aventajada y sutil, que alcanzase a lo que su gran ingenio comprendía; y sosegada, por otra parte, la imaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar, estuviese atenta a la alta contemplación de su estudio, y no estorvase las maravillosas obras que, para gloria y alabanza de su criador, ordenaba y con su mano tañía con tan gran admiración de cuantos le oyan".

En honor de la brevedad y sin menoscabo de la solemnidad de este acto en el que el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid rinde justo, obligado y merecido homenaje a una de las más preclaras figuras de nuestra música, el Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo, Marqués de los Jardines de Aranjuez, voy a dar lectura a un párrafo que el Padre Federico Sopena, en su "Historia de la Música Española Contemporánea" escribe sobre nuestro querido y admirado maestro. Dice así:

"Todo lo que Rodrigo es y lo que es su música tiene el resumen más haccedero, prieto y directo en sus canciones, el "Corpus" más bello de la música española actual. El encuentro con nuestros grandes poetas, con Gil Vicente, con San Juan de la Cruz, con Lope de Vega, se efectúa sin prejuicios de arcaísmos, sobre un lenguaje armónico atrevido y justo, sobre un piano singular, que levanta una melodía nítida, precisa. Allí tenemos todas las gamas: la ternura profunda del "Cántico de la esposa", la gracia leve de los "Madrigales amatorios", la limpia melancolía de los Villancicos —a la cabeza "Pastorcito Santo", de Lope—, todo lo que reunió en esta obra excepcional que se llama "Ausencia de Dulcinea". El tema quijotesco ahora es plenamente distinto al que se heredó de la generación anterior: es el mismo tema, pero con menos énfasis y más calor, un calor sencillo y fantástico. Cuando en Rodrigo se juntan la ternura y el ingenio, cuando su sabiduría para la delicia en el timbre orquestal se pone a suspirar un poco, estamos en la cumbre".

Al Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo le recibimos hoy en el Conservatorio, no sólo como el insigne Maestro que es, sino también, como a uno de nuestros más insignes predecesores, ya que el 1939 ocupó la Cátedra de Práctica de Folklore, aunque por mucho menos tiempo del que el Conservatorio hubiera deseado y necesitado.

Al honrarnos hoy con su presencia en esta Sala "Manuel de Falla", le deseamos en el nonagésimo cuarto aniversario de su nacimiento toda la felicidad que su venerable y venerada persona merece, pues la gloria y la inmortalidad en este mundo ya la tiene conquistada y le pertenece por derecho propio.

1. ARTÍCULOS

NOTAS AL “LUDUS TONALIS” DE HINDEMITH

Francisco CALÉS OTERO *

HINDEMITH Y SU POSTURA FRENTE AL DODECAFONISMO

EL “Ludus tonalis” no es obra que nace por puro azar, sino deliberada puesta en acción —al menos por cuanto atañe a la técnica tonal, armónica y contrapuntística— de los postulados contenidos en el precedente “Tratado de Composición”.

No es difícil entender los motivos que impulsan a Hindemith a escribir una y otra obra si se piensa en su postura decididamente adversa —desde el año 1930, más o menos— a la escuela dodecafónica capitaneada por Schönberg, no sólo en tanto tal escuela representa la reglamentación sistemática de la música atonal, sino por cuanto el sentimiento expresionista que emana de esta música tiende a una proyección del “yo” creador tan vehemente, tan cálida y apasionada como la de la actitud romántica, si bien distinta en su “modus operandi”, pero fundamentalmente opuesta a las convicciones de puro objetivismo que Hindemith pregona con su apelación a un orden neoclásico —apelación en cierto modo paralela a la de Strawinsky— de la que son primeros grandes exponentes sus óperas “Cardillac” y “Matías el pintor”.

Evidentemente, un compositor de inteligencia tan avispada, de ingenio musical tan fértil y de tan ilimitados recursos técnicos como Hindemith, se aviene mal a alistarse en la línea de los epígonos de Schönberg, tanto más cuanto la locuacidad de su pluma —siempre propicia a extenderse en largo

* El excelente y muy elaborado trabajo de D. Francisco Calés Otero (1925-1985) que aquí se publica con el permiso de su viuda Dña. M.^ª del Carmen Bourdet Salves, fue escrito en el año 1956, aproximadamente un año después del estreno del “Ludus tonalis” de P. Hindemith en Madrid. El manuscrito original permanecía celosamente guardado por el profesor D. Daniel Vega Cernuda en su archivo personal. Sirva la publicación de este estudio como justo y merecido homenaje a quien fue Director del Real Conservatorio y durante muchos años maestro eximio de tantas generaciones de músicos españoles.

comentario en torno a la más fútil idea —no puede someterse de buen grado a la lentitud de proceso creacional que impone la minuciosa elaboración dodecafónica, en cuyo ámbito se han producido un relativamente corto número de obras de gran aliento, y sí muchísimas de mínima duración. Recordemos la producción miniaturista de Anton von Webern, el más puritano, sin duda, de la falange dodecafónica, el que lleva más lejos y con más rigor las consecuencias de la clásica técnica serial.

Por su parte, Hindemith encuentra en el retornismo un vínculo de parentesco espiritual con los músicos de quienes, por raza y por temperamento, más cerca se encuentra: genéricamente, los alemanes del siglo XVIII.

Si, ya con la suficiente perspectiva histórica, abarcamos en una visión de conjunto el largo catálogo de la producción hindemithiana, constataremos que, por la gran profusión de obras de cámara y de sonatas para diversos instrumentos a solo, está muy directamente emparentado con aquellos remotos predecesores suyos, en obras que generalmente son de vasta estructura y que cuantitativamente, por número de compases, no admiten parangón con las de la escuela dodecafónica.

EL TONALISMO HINDEMITHIANO

Si Hindemith no se aviene a militar en las filas dodecafónicas tampoco se resigna a sucumbir ante ellas, y, consecuentemente, abre su banderín de enganche. Pero, ¿cómo actuar eficazmente, en Alemania, frente a una doctrina tan equilibrada, tan racional y sistemática como es la dodecafónica?

Oponiendo otra, igualmente sistemática, racional y equilibrada, apta para atraer a las mentalidades germánicas. Y, ¿qué oponer a la disolución tonal propugnada por la escuela dodecafónica? La restauración del orden tonal, que reivindica sus fueros con nuevo y redoblado vigor.

Hindemith cree que la música no puede prescindir del concepto de la tonalidad, fuerza “comparable a la fuerza de atracción de la Tierra”. Es decir, que la música no puede sustraerse a esa inexorable ley de gravedad sonora; pero Hindemith integra dentro del orden tonal lo que ha venido llamándose el “total cromático”, los doce grados de la escala, subordinados a la superior jerarquía de la tónica que recobra así su antigua autoridad y rancio prestigio, perdidos en el seno de la doctrina duodécuple. Determina, además, Hindemith —tras muy rigurosos cálculos fundamentados en el estudio de las relaciones que entre sí establecen los armónicos de la resonancia— el orden de dependencia de los doce grados de la escala y el de sucesión de las diversas tonalidades según su mayor o menor coeficiente de afinidad o parentesco armónico con respecto a la tónica central, digamos Do.

El viejo ciclo de quintas justas, base del clásico ordenamiento tonal, queda sustituido en la sistemática hindemithiana por el siguiente, partiendo de

la tonalidad-eje Do: Sol - Fa - La - Mi - Mi bemol - La bemol - Re - Si bemol - Re bemol - Si becuadro - Fa #. Por el mismo orden se jerarquizan los grados en relación con la tónica. Al grado que forma intervalo de cuarta tritono con la tónica —el Fa #, para la tonalidad de Do— reserva Hindemith la función de dominante.

Excusado es decir que toda diferencia sustancial entre modo Mayor y modo Menor desaparece en tal sistema (aunque, expresivamente, conserven uno y otro cierta autonomía inequívoca) y que los diferentes grados cromáticamente alterados de la escala pierden toda función moduladora al tiempo que ganan carta de ciudadanía dentro de su respectivo sistema tonal; por donde el tonalismo de Hindemith viene a ser un linaje especial de atonalismo no emancipado totalmente, que conserva como último vínculo de dependencia con el sistema tonal clásico el reconocimiento de la hegemonía de una tónica que impone su dictadura a los once restantes grados de la escala.

Ocurre que las doce tónicas del ordenamiento tonal hindemithiano ejercen, así, su derecho de soberanía sobre once súbditos comunes a todas ellas, lo que prácticamente viene a traducirse en el hecho real de que el proceso modulador se opera dificultosamente, pues habituada la consciencia auditiva a escuchar promiscuamente los doce grados del total cromático, ha de violentarse cada vez que una nueva tónica se impone como tal, a menos que —cosa muy frecuente— Hindemith devuelva a las alteraciones de determinados grados su prístino funcionalismo y significados modulatorios; devolución que, naturalmente, implica una restauración de los viejos usos.

Existe pues, de hecho, una cierta polarización de tonalidades que sólo se rompe gracias a la diferenciación entre funciones de movimiento y funciones de reposo, otra importante institución dentro del sistema tonal hindemithiano.

Esta es, a grandes rasgos, la teoría tonal esbozada en el “Tratado de Composición” y proyectada más tarde en el “Ludus tonalis”.

Conocidos los antecedentes, las propensiones temperamentales y la actitud teórica de Hindemith, a nadie puede extrañar que viniese a dar en la idea de escribir una obra como el “Ludus tonalis”.

EL “LUDUS TONALIS”

¿Qué es el “Ludus tonalis”, o “Juego tonal”? Una obra pianística que contiene un repertorio de doce fugas a tres voces, precedidas de un preludeo, seguidas de un postludeo y separadas entre sí por once interludios.

En el plano tonal, el “Ludus” es absolutamente consecuente con los postulados tonales hindemithianos. El preludeo comienza en Do y termina en Fa #; las doce fugas se suceden, respectivamente, en los siguientes tonos:

Do - Sol - Fa - La - Mi - Mi bemol - La bemol - Re - Si bemol - Re bemol - Si becuadro - Fa #; el postludio comienza en Fa # y termina en Do; por último, cada interludio se inicia en el tono de la fuga precedente y concluye en el de la fuga siguiente. Así, el ciclo tonal se realiza con toda regularidad y la obra se encierra en un marco de perfecta simetría, pues el postludio no es sino la retrogradación contraria y con las voces invertidas —o “espejo” cancrizante— del preludio.

Dejo para el final de este estudio toda consideración acerca del valor y significado estéticos de la obra, para fijarme ahora por modo exclusivo en el contenido que la misma ofrece a los ojos del exégeta. Debo advertir también que centro mi estudio, exclusivamente, sobre el contenido de las doce fugas, que reclaman la atención del contrapuntista de manera muy especial. Los once “interludia” sirven de nexo de enlace entre las diferentes fugas, son vehículos que conducen la tonalidad de un centro a otro, y pueden contrastar de muchos modos, por escritura y por carácter, con el espíritu peculiar y privativo de cada cuerpo fugado.

DESCRIPCIÓN GENÉRICA DE LAS CARACTERÍSTICAS COMUNES A LAS DOCE FUGAS

Las doce fugas del “Ludus tonalis” representan un repertorio rico en posibilidades, pues no hay dos entre ellas que obedezcan a un mismo plan estructural. A quienes imputan a la forma “fuga” pecado de monotonía y reiteración, el “Ludus” renueva el mentís rotundo que ya diera Juan Sebastián Bach, por sólo citar el más autorizado artífice de fugas que ha existido. Hindemith viene a demostrar una vez más que no hay forma más dúctil, maleable y flexible y, quizá por ello, más intemporal, que la fuga; tampoco más fecunda en recursos constructivos ni más rica en garantías de coherencia discursiva.

Esta es primera nota característica —digna de ser tenida en cuenta— del conjunto de las doce fugas; su diversidad formal. Diversidad formal que, empero, sirve perfectamente en cada caso a la realización de las exigencias sintácticas más rigoristas.

La conducta tonal de las fugas del “Ludus” viene determinada en función de la teoría hindemithiana a que aludo más arriba. La promiscuidad de los doce grados de la escala cromática tiñe a esta música de un color que la sitúa en campo muy fronterizo al de la música atonal. La polarización de las diferentes tónicas que se suceden, su presencia explícita o sobreentendida, salva a la estructura tonal del peligro cierto de caer en pura atonalidad. La existencia real de inequívocos brotes de politonalidad es igualmente manifiesta en determinados momentos. La modulación se opera siempre, o casi siempre, por imposición subitánea de la nueva tónica, no apareciendo casi

nunca un verdadero proceso cadencial propiamente dicho, ya que las alteraciones cromáticas —repito— pierden en la teoría hindemithiana su funcionalismo moduladorio.

Las tónicas se significan al amparo de doblamientos de octava, con tercera o quinta, con ambas a la vez, o bien sin la ayuda de ninguna de ellas y con triplicación de la nota base. En tales casos Hindemith parece tener particular empeño en que la instalación del nuevo tono no pueda dejar lugar a dudas.

Como consecuencia de aquella polarización de que antes hablé, polarización de la tónica o centro armónico que impone su orden en medio de un caos cromático que ciertamente propende a la evasión tonal, la conducta modulatoria es necesariamente rígida, y el todo divisible en fragmentos tonales, en compartimentos estancos de los que es harto difícil salir.

Todo cuanto antecede queda dicho genéricamente. El tonalismo de Hindemith en las fugas del "Ludus" conserva, por supuesto, rasgos propios del tonalismo clásico. Dígase que la consciencia tonal está presente en la mente de Hindemith; involuntariamente presente, quizá, pero inequívocamente presente, y por muy evolucionado que quiera ser su tonalismo, es tonalismo al fin. En determinados casos, siquiera por vía de excepción, presenta Hindemith en sus fugas agregaciones armónicas de típico funcionalismo cadencial, perfectamente analizables como acordes de función dominante o de función subdominante.

No es fácil intentar en las fugas del "Ludus", un examen por separado de las estructuras armónica y contrapuntística. En términos generales puede decirse que aquella viene condicionada o pre-determinada por ésta, y en este orden de ideas cabe afirmar que Hindemith se acerca bastante a aquella aspiración tan legítima, que parece ser el "desideratum" del contrapuntismo, de que las conductas melódicas se independicen, fuera de toda sumisión a la tiranía del acorde. En efecto, gustamos en las fugas del "Ludus" una soberana autonomía de la textura lineal que confiere en cada momento un acento muy personal, pleno de interés, a cada una de las voces del dispositivo polifónico.

Por supuesto, no quiero significar que las entidades armónicas, verticales, sean anárquicas ni, mucho menos, fortuitas. Rara vez, eso sí, pueden ser clasificadas dentro del cuadro habitual de las "figuras de acorde" elaboradas y oficialmente reconocidas por la técnica armónica tradicional, y esto ocurre en la música de Hindemith —no sólo en las fugas del "Ludus"— siempre que el compositor se confía a un género de escritura específicamente contrapuntística. Pero de eso a que las armonías sean inorgánicas o producto del puro azar, hay gran distancia. En cada caso, cada agregado armónico tiene una plasticidad sonora y una intención expresiva muy solícitamente buscadas por el compositor.

La definición modal suele escapar de la técnica armónica hindemithiana; y no es que Hindemith la rehuya premeditadamente, sino que el manejo del "to-

tal cromático” trae inevitablemente aparejada la indecisión modal, la destrucción de toda posible personalidad de uno u otro modo. No obstante, Hindemith imprime un determinado color modal a ciertos fragmentos de sus fugas, y, a excepción de la 7.ª, las restantes reposan sobre un acorde final de tónica cuya tercera mayor impone, con su presencia, el signo de una modalidad no encubierta.

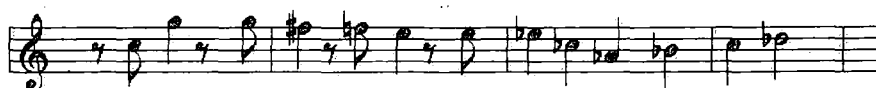
ANÁLISIS DE LOS MOTIVOS

Entramos de lleno, a partir de ahora, en el estudio técnico y detallado de las doce fugas del “Ludus tonalis”, empezando por considerar la naturaleza de los motivos.

FUGA PRIMERA



Motivo de expresión muy serena y contenida. En el compás 11, termina la exposición del motivo principal, aparece un nuevo motivo, sobre el que se construye, casi exclusivamente, toda la fuga:



En el compás 21 se presenta un segundo nuevo motivo:



Más adelante veremos qué criterio de construcción ha seguido Hindemith en esta fuga, relativamente breve, con tan abundante material temático.

FUGA SEGUNDA



Motivo fundamentalmente rítmico. Al ocuparnos de la “exposición”, hemos de analizar su verdadera estructura.

FUGA TERCERA

Andante

Motivo cromático que a partir de su tercer compás se conduce en marcha progresiva. Motivo, éste, que encaja perfectamente en el tipo de los "andamenti" de la técnica fuguística italiana clásica.

FUGA CUARTA

Con energia

Esta fuga presenta un cuerpo central, donde aparece un segundo motivo que en la última sección de la fuga se combina de varias maneras —brevemente modificada su estructura rítmica— con el motivo principal.

Lento, gracioso

FUGA QUINTA

Vivace

He aquí otro motivo que, como el de la fuga tercera, adopta la forma progresiva, si bien con características rítmicas y melódicas muy disímiles.

FUGA SEXTA

Tranquillo



Motivo, éste, particularmente bello. Confieso mi predilección por esta delicada pieza de exquisita factura.

FUGA SÉPTIMA

Moderato



Motivo de expresión un tanto diluida, diríamos. A pesar de lo característico de la célula rítmica que lo informa, esta célula —inexplicablemente— no sirve de base a los desarrollos.

FUGA OCTAVA

Con forza



Motivo breve, pero singularmente enérgico. El tresillo de corcheas proporciona un elemento constructivo de primer orden.

FUGA NOVENA

Moderato. scherzando



Motivo gracioso, rico en articulaciones y fecundo en posibilidades para el desarrollo; posibilidades de que Hindemith se beneficia —luego veremos— con entera maestría. Modelo de motivos.

FUGA DÉCIMA



Expresivísimo, uno de los más bellos de toda la obra, este motivo nos descubre una sensibilidad muy próxima a la de un Béla Bartók. Ocurre, como en la fuga séptima, que el desarrollo se desentiende, casi por completo, del motivo base.

FUGA UNDÉCIMA



Esta fuga es un simple "canon" a dos voces acompañado de una tercera voz de conducta libre. El tema, pues, no tiene una específica naturaleza motívica, sino que es un puro arranque del antecedente.

FUGA DUODÉCIMA



Motivo de línea suavemente ondulada, se pliega dócilmente a las exigencias constructivas del trozo. Toda la fuga es consecuente con las células rítmico-melódicas que en él se contienen.

Abarcados los motivos de las doce fugas en una ojeada de conjunto, salta a la vista la diversidad de carácter que Hindemith ha sabido imprimir en ellos. No hay dos cuyas posibilidades expresivas sean comunes, mas todos ellos se integran en una perfecta unidad de criterio estético.

Sería difícil juzgarlos aplicando módulos válidos en la disciplina escolástica. Su estructura tonal es, a veces, un tanto incierta y no siempre a con-

secuencia de la imbricación cromática de determinados grados alterados. Obsérvese que los motivos de las fugas cuarta y séptima son los más imprecisos, tonalmente hablando, y sin embargo son los menos atormentados de cromatismo; en cambio los motivos de las fugas tercera, sexta, novena, décima y duodécima precisan no sólo el tono, sino el modo también, pese a la complejidad cromática de algunos de ellos, tales los de las fugas tercera, sexta y décima.

Los motivos de las fugas primera, segunda, quinta, sexta, octava y duodécima serían técnicamente catalogados como motivos de fuga “tonal” por comenzar en el quinto grado o presentar un salto inicial de tónica-dominante o viceversa. Igualmente cabría declarar con respecto al de la fuga séptima, que en su final denuncia un clarísimo proceso moduladorio hacia la dominante.

ANÁLISIS DE LAS EXPOSICIONES

Hindemith no aplica el mecanismo clásico de las “imitaciones” y contesta sus doce motivos con motivos de fuga “real”, sin mutar ninguno de sus intervalos. Pero todos los motivos cuya nota primera es el quinto grado son contestados “plágalmente”, de suerte que la dominante inicial viene representada, en la contestación, por la tónica del tono principal; procedimiento, éste, especialmente caro a Juan Sebastián Bach —recordemos— y que Hindemith sigue asimismo en las fugas segunda y quinta, cuyos motivos presentan una dominante, muy caracterizada rítmicamente, en sus respectivas cabezas.

El dispositivo polifónico empleado por Hindemith en las fugas del “Ludus” es siempre el de tres voces. Las exposiciones constan, en principio, de tres entradas del motivo.

Interesa resaltar que al no distinguir Hindemith entre motivos de fuga “real” y motivos de fuga “tonal”, esto es, al recibir unos y otros trato análogo, la “risposta” o “comes”, no se diferencia de la “proposta” o “dux”. Como quiera que a aquélla no acompaña necesariamente —en las fugas del “Ludus”— una modulación explícita al tono en que, teóricamente debiera canalizarse, no ha lugar a establecer una verdadera distinción entre “motivo” y “contestación”. Al motivo, pues, contesta el propio motivo transpuesto a una determinada distancia interválica, sin quebrantamiento —en términos generales— de la tonalidad inicial o tonalidad eje.

Las contestaciones —llamémoslas así, para entendernos— se establecen bien a la quinta superior, bien a la cuarta superior, excepción hecha de la fuga tercera, que contesta a la tercera menor inferior, y la fuga cuarta que lo hace a la tercera mayor superior.

Terminan las exposiciones con la tercera entrada del motivo, instalado en la tonalidad inicial. Esta tercera entrada del motivo es, normalmente, asi-

métrica con respecto a las dos anteriores y se halla separada de la precedente por una "coda" más o menos dilatada pero siempre breve. Sólomente en las fugas tercera y cuarta se suceden las tres entradas del motivo sin solución de continuidad.

Salvo la fuga décima, que presenta uno muy característico, las demás fugas del "Ludus" carecen de "contramotivo" y, a decir verdad, el de la fuga décima es hasta cierto punto estéril pues no sirve de pretexto a ulteriores consecuencias episódicas; estéril, sí, pero no inútil, pues viene a poner en mayor evidencia los perfiles rítmico-melódicos del motivo.

Verdaderos "nuevos motivos" encontramos en las fugas primera y cuarta. Su naturaleza de tales no deja lugar a dudas y no sería lícito interpretarlos como contramotivos, pues no acompañan al motivo de la exposición. Sólo el primer nuevo motivo, de los dos que contiene la fuga primera, podría ser reputado, apurando mucho el análisis, posible contramotivo, ya que actúa intensamente como cohesor general a lo largo de toda la fuga y viene expuesto en la tonalidad principal tan pronto ha concluido la tercera entrada del motivo.

Las partes libres que acompañan el motivo en la exposición suelen ser de gran interés contrapuntístico y si bien fijan, junto con el motivo, el estilo general de la fuga, no aspiran a proporcionar directamente elementos constructivos de aprovechamiento en las secciones episódicas. Hay algunas fugas, como la séptima y la décima, en que los desarrollos obedecen a sugerencias rítmico-melódicas totalmente ajenas al material temático presentado en la exposición.

No quiero pasar adelante sin consignar que la fuga segunda ofrece un mecanismo de exposición muy "sui generis". En primer lugar, el motivo no presenta un perfil melódico netamente diferenciado o, dicho en otros términos, la idea musical que lo informa carece de contornos definidos y es difícil, a la vista del período expositivo, decir con certeza dónde termina aquél.

Examinadas todas las repercusiones del motivo a lo largo de la fuga, encontramos que sólo son comunes a todas ellas los dos primeros compases. Pero la primera entrada del motivo, en la exposición, revela una frase melódica de sentido musical completo de cinco compases de duración; tal cual, ya no vuelve a aparecer jamás.

No termina aquí la peculiaridad de esta exposición. Para mí, está fuera de toda duda que este período expositivo consta de diecisiete compases, con un total de cinco entradas del motivo —en Sol, en Do, en Re, en Do y en Sol— al cabo de los cuales se cadencia vigorosamente y con gran nitidez, por vez primera, en la tonalidad-eje, o tonalidad de Sol. Las cinco entradas del motivo son asimétricas entre sí y las partes libres que acompañan al tema desarrollan expresivas conductas melódicas, por grados conjuntos, de singular eficacia contrapuntística.

ANÁLISIS DE LAS FORMAS

Tan varia es la fisonomía de los motivos, según vimos, tan diversas son las fugas en su aspecto formal. Naturalmente, por el mero hecho de ser fugas se ajustan las doce a un mínimo de presupuestos de forma comunes a todas ellas; pero esos presupuestos ni son tantos ni tan coercitivos que puedan hipotecar la libertad de acción de un compositor como Hindemith.

No creo ocioso recordar, en síntesis, la sustancialidad de la forma “fuga”: género de composición fundamentado en el principio de la imitación en torno a uno o más motivos.

Digo género de composición, y no especie, porque dentro del área de la fuga caben manifestaciones de muy diverso linaje que, pese a sus peculiaridades específicas, se atienen fundamentalmente al postulado genérico que a todas ellas abraza. Tal es el caso de las primitivas “rotas” francesas, las “caccias” italianas o las “catches” inglesas; también el de los viejos “cánones”, los “ricercari” renacentistas, las “fantasías” de laúd y vihuela y, sobre todo, los “tientos” de nuestra portentosa floración orgánica del siglo XVI. A todos ellos conviene, “lato sensu”, el dictado de “fugas”, por cuanto lo esencial del género es la idea de persecución —principio imitativo— entablada entre dos o más protagonistas —el antecedente, o los antecedentes y sus consecuentes— persecución, ésta, que determina una huida de las voces o coloquio fugitivo que caracteriza y hasta da nombre al género fugado.

Si tenemos en cuenta que el principio imitativo es inherente, consustancial, a la práctica polifónica desde la primitiva etapa de sus más precarios balbuceos, hemos de considerar a la forma “fuga” como el resultado de varios siglos de experiencia; resumen en que se condensan procedimientos polifónicos de rancio prestigio y antigua tradición. A la altura histórica del siglo XVIII la fuga está ya perfectamente configurada como tal y es entonces cuando se evidencia su beneficioso influjo en la escuela, como medio pedagógico especialmente apto para poner al alumno en posesión de una eficiente mano de obra con vistas a la construcción polifónica.

Y ahí, en la escuela, es donde la fuga aherroja su prístina libertad de conducta, se convierte en ente musical orgánico, se sistematiza, se reglamenta y se llena de aprensiones y de escrúpulos. La escuela también selecciona y limita el material temático a emplear en la fuga, preestablece las vicisitudes que el motivo, o los motivos, deberán sufrir en el orden tonal, y delimita un poco artificiosamente —a imitación de la forma “sonata” que a la sazón impera— las grandes secciones de su plan tripartito, a saber: Exposición —desarrollos y repercusiones del motivo en tonalidades relativas— “stretta” o peroración final.

Como resultado de tan minuciosa reglamentación, la fuga que se practica en la escuela es necesariamente rígida y corre el riesgo de ser excesivamente retórica; y no importa que lo sea, pues la retórica no suele hacer

peores a los mal dotados y puede ser, en cambio, arma poderosa en manos de quienes poseen mediana o sutil dialéctica musical. Pero fuera de la escuela puede decirse que la forma "fuga" no es ni siquiera forma, sino puro género a secas; dígalo, si no, Juan Sebastián Bach, en cuya extensísima producción fugada no encontramos dos ejemplares que hayan sido fundidos en el mismo o análogo crisol.

Tan prolija digresión puede parecer estéril y enojosa, pero la juzgo necesaria pues temo que algún purista a ultranza piense de las del "Ludus" que no son tales fugas, a la vista de la amplia libertad con que Hindemith las estructura.

En efecto, ninguna de ellas reproduce un mismo plan formal y apenas si queda rastro, en el conjunto de las doce, de los que se consideran normalmente postulados formales de la fuga de escuela.

La conducta tonal, por de pronto, difiere en cada una de ellas y nada autoriza a pensar que Hindemith haya seguido un criterio determinado en tal materia.

El número de repercusiones del motivo también oscila grandemente de una a otra. Baste un botón de muestra: en la fuga novena el motivo aparece veinte veces. En la fuga tercera, solamente siete.

Hay fugas, como la sexta, bellísima, en que el motivo actúa continuamente en una técnica muy fronteriza a la de la vieja "ricerca" italiana; el compositor parece vehementemente solicitado por el tema y no aspira a imitarlo ni a desarrollarlo, sino a re-crearlo constantemente, vestido siempre de renovadas galas contrapuntísticas. Las fugas octava y duodécima pueden considerarse igualmente referidas a este tipo de técnica libre de compromisos, de ficciones, diríamos.

Otras, como la fuga séptima, busca su criterio constructivo en el contraste o contraposición, por bloques de muy diferente tratamiento, de las entradas del motivo y de los dos períodos episódicos que a aquéllas separan; episodios cuya contextura rítmico-melódica es totalmente ajena a la célula tan característica en que se fundamenta el motivo, por donde éste, en cada repercusión, adquiere singular fuerza y relieve.

Semejante criterio se sigue, aunque con acusadas diferencias, en la fuga décima. Dos divertimentos centrales —el segundo, inversión regular del primero, escrito en contrapunto triple— separan las entradas del motivo, sin aspirar a extraer sus materiales de la cantera expresivísima que ofrecen motivo y contramotivo.

La fuga segunda, como la sexta, viene a situarnos en campo cercano al del "ricercar". El motivo, fundamentalmente rítmico y muy vivaz, actúa de forma operante. Pero la escritura canónica, a menudo, y la interpolación de zonas episódicas que comentan determinados rasgos fisonómicos del motivo, denuncian procedimientos que son ya típicamente fuguísticos.

Como forma de fuga exquisitamente cincelada, exponente sumo de un arte

fuguístico y muy evolucionado, polarizadamente opuesta por técnica y carácter a la sexta, tenemos la fuga novena; expresión muy sutil de una manera culta, casi culterana diríamos, de la forma “fuga”. Más adelante analizo algunos de los elementos contrapuntísticos que han servido de base a la construcción de esta pieza, ejemplar como modelo de escuela. Ya anteriormente puse de relieve cómo el motivo está minuciosamente estructurado, articulado, bien que un poco artificioso. En general, toda la fuga es pieza más para la vista que para el oído y propende a una cierta sequedad y automatismo expresivos.

En esta directriz de la elaboración concienzuda y meditada se integra también la fuga primera, con la exposición sucesiva de sus tres motivos, separados por breves y expresivísimos episodios, y con la feliz presentación combinada de todos tres en la última sección. Se diferencia de la novena en que el material temático es de muy primera calidad y su contenido expresivo infinitamente más cálido y tenso, y la construcción, aunque meditada, mucho menos artificiosa que en aquélla. Sin embargo, una y otra pueden quedar contrapuestas, como formas cultas, frente a la fuga sexta donde la iniciativa creadora del compositor parece obedecer a una cuasi-improvisación, a un puro azar —tan espontánea es—, como en el “ricercar” o en el “tiento”.

La fuga quinta, igualmente, sabe de los artificios contrapuntísticos de escuela y les saca partido. Está, también, concienzudamente elaborada y las entradas del motivo alternan con los breves episodios, muy consecuentes con las posibilidades que el motivo ofrece. Adolece de una cierta mecanización de la forma y puede decirse que el desarrollo progresa a empujones, por yuxtaposición de bloques; a ello le obliga la naturaleza del motivo —en forma de marcha progresiva, recuérdese— y las partes libres que, a semejanza del motivo, actúan muy frecuentemente por vía de progresión.

Las fugas tercera, cuarta y undécima se avienen difícilmente a ser encuadradas con las anteriores. Presentan, sin embargo, características propias muy explícitas.

La fuga tercera, como todas, expone por tres veces su motivo; luego de un pequeño episodio libre, ofrece un diálogo canónico entre el motivo directo y el motivo invertido. Llegado al compás 31, comienza a desandar lo andado, retrogradando simultáneamente las tres voces hasta llegar el principio que viene a ser, naturalmente, el fin.

La fuga undécima no es tal fuga, en sentido recto, sino un puro canon a dos voces, acompañado de una tercera voz libre.

La fuga cuarta obedece a un plan tripartito. 1.º) Primer motivo, regularmente expuesto y desarrollado. 2.º) Cuerpo central, con exposición regular de un nuevo motivo. 3.º) Recapitulación de ambos motivos, que se combinan y contraponen de diversas maneras.

Resumiendo, podemos establecer los siguientes tipos de forma a que se atienen las doce fugas del “Ludus tonalis”:

A) Fuga culta —culterana— muy concienzudamente elaborada. Alternación de entradas del motivo y episodios trabajados sobre secuelas del mismo. Profusión de artificios contrapuntísticos: Fugas primera, quinta y novena.

B) Fuga de forma poco evolucionada, cercana al "ricercar". El proceso parece ser un tanto fortuito, instintivo, cuasi-improvisado. No hay voluntad de desarrollo. Se confía en la presencia activa del motivo y se aspira solamente a re-crearlo. Los episodios, si los hay, forman un cuerpo común con las entradas del motivo. Escasez o ausencia total de artificios contrapuntísticos: Fugas sexta, octava y duodécima.

C) Fuga cuya forma participa, en cierto modo, de los caracteres propios de los dos tipos precedentes. Presencia muy activa del motivo y episodios ricos en recursos contrapuntísticos: cánones, contrapuntos invertibles, etc. Fuga segunda.

D) En este tipo se integran las fugas en las que existe una absoluta disociación entre las entradas del motivo y las secciones episódicas. Estas últimas no extraen sus elementos constructivos del motivo: Fugas séptima y décima.

E) Las fugas tercera, cuarta y undécima, con características formales disímiles.

CONSIDERACIÓN ACERCA DE LA "SRETTA"

La "stretta", como parte final obligada de la fuga, no aparece en ningún caso. Se presentan combinaciones canónicas del motivo en diferentes momentos de las fugas, mas no ocupan precisamente el período conclusivo; es decir, que la peroración final de la fuga no se consigue necesariamente merced al empleo de "estrechos".

No obstante, las fugas segunda, cuarta, séptima y décima descubren en sus últimas secciones rasgos fisonómicos propios de la "stretta" tradicional. La segunda, luego de un vigoroso período canónico, concluye con una "coda" singularmente enérgica, en que la voz inferior reitera insistentemente el motivo cuatro veces seguidas. También la décima finaliza con invocaciones conminatorias del motivo. Y la séptima presenta, en sus cinco últimos compases, una vaga ilusión de "estrecho".

La peroración final en las restantes fugas se logra por otros procedimientos. En ciertos casos asume el aspecto de una re-exposición más o menos rigurosa y amplia, como en las fugas primera y novena; en otros, las sucesivas entradas del motivo conducen naturalmente al fin. La última repercusión deriva inteligente y dúctilmente hasta encontrar una fórmula de reposo conclusivo.

TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS

Hindemith tiene muy en cuenta, para la construcción de sus fugas, los viejos artificios de la disciplina contrapuntística. El tratamiento de los motivos es muy vario y frecuentemente recurre Hindemith a la transformación de los mismos.

Encontramos ejemplos muy interesantes de inversión en la fuga tercera, compases 23 y siguientes; en la quinta, compases 34 y siguientes, y 47 y siguientes; y en la sexta, compases 21 y siguientes.

También los presenta, profusamente, la fuga novena.

Merecen un breve comentario aparte, en materia de inversión, la fuga cuarta, que hace un uso preferente del movimiento contrario, presentando simultáneamente en la última sección, el motivo directo y el mismo invertido; y, sobre todo, la fuga décima, que busca precisamente en la inversión su razón constructiva, ya que a partir del compás 18 reproduce los dieciséis primeros de la fuga, por movimiento contrario y trocadas las partes extremas, de modo tal que la segunda sección de la fuga viene a ser como una dilatada y "sui generis" re-exposición de la primera.

Un grado más intenso de transformación motívica y que afecta más hondamente a la sustancia del tema, es la retrogradación. A ella recurre también Hindemith, singularmente en la fuga novena, cuyo motivo se presta especialmente a tal transformación, vista su articulación propicia. Encontramos en esta fuga múltiples ejemplos de retrogradación directa e inversa del motivo.

La fuga tercera acude a la retrogradación como razón constructiva, igual que la décima halló la suya en la inversión. Recordemos que la fuga tercera retrograda directamente, a partir del compás 31, no sólo el motivo sino todas las voces.

Hindemith parece sentir una especial dilección por este procedimiento constructivo; no se olvide que el postludio es un "espejo" cancrizante del preludio.

Ejemplos de aumentación encontramos pocos en el "Ludus". A ella recurren las fugas quinta, en sus últimos compases (cabeza del motivo), y la novena, en sus compases 55 y siguientes (motivo íntegro).

El artificio del contrapunto invertible o trocado encuentra también acomodo en las fugas del "Ludus". La primera, en su última sección, presenta reunidos sus tres motivos trocados en contrapunto triple, reiterando tal combinación en diversas disposiciones. También las fugas segunda y quinta ofrecen ejemplos de contrapunto trocado, doble o triple. La séptima y décima presentan, ambas, largos períodos trocados en contrapunto doble.

Conviene tener en cuenta que la verdadera dificultad técnica del trocado —la severa limitación establecida por el contrapunto riguroso en materia de intervalos— es cómodamente allanada por Hindemith, cuya libertad de acción escapa del área de las restricciones de escuela.

PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS

El principio de la imitación, tan característico del género fugado, está siempre presente —de manera más o menos explícita— en la fugas del "Ludus". Pero no constituye una obsesión para Hindemith; dicho de otro modo, no es para él un procedimiento tópico. No subyuga ni coarta su libertad de pensamiento y de expresión, y no resta espontaneidad al proceso discursivo. He aquí el gran peligro retórico del género fugado que Hindemith sabe eludir casi siempre.

No creo necesario enumerar casuísticamente los ejemplos de imitación contenidos en las fugas del "Ludus"; son, naturalmente, numerosísimos. Prefiero describir genéricamente sus características, diciendo que el procedimiento imitativo que aquí sigue Hindemith está normalmente liberado de compromisos, salvo cuando voluntariamente se autoimpone determinadas obligaciones. Tales son los diálogos imitativos establecidos entre el motivo directo y sus transformaciones —inversión, retrogradación, etc.— o el rigorismo de la escritura canónica, de la que hallamos profusión de casos en la fuga segunda, con cánones muy ceñidos, conminatorios y de singular eficacia expresiva, y en las fugas novena, décima y duodécima. La fuga undécima —recordemos— es toda ella canónica.

EL PELIGRO RETÓRICO. ANÁLISIS DE LA FUGA NOVENA

He dicho antes que Hindemith soslaya *casi siempre* el gran peligro retórico del género fugado. Debo ahora justificar la oportunidad de tal reserva.

Hay una fuga, la novena, saturada de artificios contrapuntísticos. De tal saturación deriva, cabalmente, su gran virtud; pero también su gran pecado. Constituye esta fuga una concesión, tal vez excesiva, al contrapuntismo escolástico; también la fuga tercera pudo haberlo sido. Pero lo que en la fuga tercera —reproducción simétrica, en capicúa, de la primera sección de la pieza por virtud de un proceso retrogradatorio— es voluntad formalista explícitamente expresa, pasa a ser, en la novena, una servidumbre mal encubierta del pensamiento musical, pero no manifiesta y difícilmente descubrible en una primera inspección de la obra. Quiero significar que se hace precisa la audición de la misma para descubrir que la naturalidad del proceso discursivo viene viciada y el efecto sonoro no siempre responde a la virtual excelencia de los procedimientos constructivos empleados.

Hasta aquí he acentuado la crítica negativa de esta obra, mas no hemos agotado el análisis y queda aún mucho bueno que decir de ella.

Al ocuparme del motivo que le sirve de fundamento dije ya que, por su articulación, su gracia y su fecundidad de recursos para el desarrollo, podía ser considerado como modelo de motivos. La realización de la fuga, no de-

cepciona las esperanzas puestas en aquél, pues su elaboración, su tratamiento técnico contrapuntístico, es absolutamente consecuente con las virtudes que, en potencia, contiene el motivo. Queda así dicho, y bien claramente, que la pieza entera es también modelo de fugas.

Su estructura, singularmente bien ideada, reclama nuestra atención y merece un detenido comentario.

Al finalizar la exposición de la voz intermedia mantiene durante tres compases una pedal sobre la nota Re, mientras la voz superior juega con un diseño rítmico cuyo antecedente hay que buscarlo en el grupo de fusas del motivo. Este pasaje, hemos de ver, se repetirá dos veces más a lo largo de la fuga.

Concluida la pedal, la voz inferior cita el motivo por movimiento contrario. Contesta la intermedia, también por movimiento contrario, en tanto la voz superior reitera el diseño rítmico anteriormente aludido, y la inferior, cuando acaba de exponer, desgrana una expresiva escala descendente. Sigue un puente de tres compases, de fisonomía rítmico-melódica nueva. A continuación expone la voz superior, en Sol, y a un compás de distancia entra la inferior, en canon por movimiento contrario, cadenciando muy netamente en Si (M).

Bruscamente salta a Fa (M), y aquí, justamente en el compás 30, comienza un pasaje de complicada textura contrapuntística en que aparece, sucesivamente en las tres voces, el motivo por retrogradación directa. Inmediatamente la voz inferior reitera el motivo, también por retrogradación directa, seguido a medio compás de distancia por el motivo directo, que cita la voz superior, cadenciando en Fa (M), donde se repite un pasaje análogo al que tuvo lugar concluida la exposición, esta vez con pedal intermedia sobre la nota Fa.

Súbita modulación a La (M), con nuevas repercusiones del motivo, ahora por retrogradación inversa y en canon a la octava. Continúa la voz superior con el motivo por retrogradación directa, y la intermedia con fragmentos de la retrogradación, directa o inversa, para cadenciar finalmente en La (M). Las partes libres, cuando no citan el motivo o fragmentos del mismo, desarrollan conductas contrapuntísticas de gran interés. Todo este pasaje está ejecutado con sorprendente soltura y habilidad técnica.

Luego de la última cadencia en La, se modula inesperadamente a Mi bemol (M). En el compás 55 se inicia un nuevo período con los siguientes elementos constructivos: movimiento directo en la voz intermedia —en la tonalidad de Sol— y, simultáneamente, motivo por aumentación en la inferior —en la tonalidad de Mi bemol—. A dos compases de distancia, entre la voz superior con el motivo por aumentación —en la tonalidad de Mi becuadro— al tiempo que la intermedia trunca el final del motivo para recomenzarlo por movimiento contrario. La voz inferior, terminada su cita del motivo por aumentación, torna a exponerlo por movimiento contrario y en valores originales. Concluye este período en Mi bemol (M).

Conducción rítmica, en octavas, a la tonalidad principal, donde se hace una verdadera recapitulación, con tres entradas del motivo, tal cual se hizo en el período expositivo. La última entrada del motivo impone a nuestra consciencia musical la tonalidad de Si bemol y conduce dulcemente a un tercer pasaje con nota pedal intermedia (Si bemol), de estructura similar a los anteriormente señalados.

Termina la fuga, serenamente, sobre el acorde Fa - Re - Si bemol.

Júzguese, por la densidad del comentario, hasta qué punto tal acumulación de artificios contrapuntísticos ha podido condicionar la libre determinación expresiva del compositor.

En consideraciones anteriores me extendí suficientemente en lo que yo mismo he llamado crítica negativa de esta fuga. No creo oportuno insistir sobre tal punto, pues muy por las claras expuse mi criterio en relación con el significado estético de esta pieza, y ahora, por el contrario, me interesa poner en evidencia lo que pudiéramos llamar su "carga doctrinal".

Nada en la elaboración de esta fuga novena se abandonó al puro azar; cada una de sus notas tiene un peso, una función, una razón de existencia y una finalidad que cumplir. La técnica constructiva, la factura contrapuntística son irreprochables. Cuenta, además —y ello es casi milagroso— que las múltiples vicisitudes y transformaciones que sufre el material temático se operan con una lógica discursiva ausente de toda violencia, y convendremos en que podrá pasar por obra no demasiado sugestiva para el que escucha, pero sí aleccionadora, y en muy alto grado, para el estudioso.

CONCLUSIONES. SIGNIFICADO ESTÉTICO DE LA OBRA

No es posible, por ahora, emitir un juicio definitivo de valoración del "Ludus tonalis", obra —al parecer— a quien no esperan grandes éxitos multitudinarios.

Dado en Madrid, por vez primera, a finales del pasado año (1955), la unánime actitud de público y crítica fue de franca reserva, especialmente por cuanto concierne a los doce cuerpos fugados.

Se ha hablado demasiado, a tal respecto, de cerebralidad, artificiosidad, aridez y aburrimiento, como si —al menos las dos primeras— no fueran notas que harto frecuentemente acompañan —dicho sea sin empacho— a músicas muy calificadas del siglo XX.

Si se me permite entrar en el campo de la pura apreciación subjetiva, diré que, para mí, hay fugas extraordinariamente bellas. Tal, la sexta, sorprendente a cada paso por la exquisita calidad melódica de sus líneas. No le va en zaga la duodécima, toda ella de plasticidad sonora muy singular, ni la primera, tan contenida, tan mesuradamente expresiva; y la décima, de originalísima factura y rica en contrastes, cuya exposición es un puro acierto de be-

lleza y oportunidad. Y todas cuatro buscando la emoción por caminos diversos pero igualmente certeros; emotividad muy patente que es casi un alarde, un lujo, para la habitual continencia expresiva de Hindemith.

Ahí están, también, la gracia y la fuerza, en la fuga segunda; la elegancia en la cuarta; la energía en la quinta y octava. La amenidad, pues, se nos brinda aquí y allá.

Pero no es obra, el “Ludus tonalis”, que pueda gustarse enteramente al margen de una atenta consideración analítica. Obra muy escrupulosamente meditada, reclama para sí un amplio entendimiento, una sutil apreciación de los más leves detalles de su realización. Y son muchas las virtudes recatadas que encierra, a las que debemos acercarnos por vía del análisis, del estudio y la meditación.

POSIBLE PARANGÓN CON “EL CLAVE BIEN TEMPERADO” DE BACH

Frecuentemente, refiriéndose al “Ludus”, se ha hablado de un “Clave temperado” del siglo XX. No es raro ver cómo cualquier comentarista más o menos riguroso sale del paso, al ocuparse de esta obra, recurriendo a tan socorrido tópico. En puridad, apenas hay entre el “Ludus” y el “Clave” otra común circunstancia que la de ser, ambas obras, repertorios fuguísticos con destino al teclado.

Por de pronto, el “Ludus” de Hindemith no puede representar nunca la ingente contribución que el “Clave” de Bach aporta a la historia de la fuga. En cuanto al valor intrínseco de una y otra producción, su peso específico, su validez como obras de arte —sin proponer términos de comparación, siempre odiosos— cabe decir que una perspectiva histórica de más de dos siglos permite contemplar al “Clave” como obra monumental, de rara perfección técnica y muy difícilmente igualable como expresión artística de muy primer orden, en tanto la compilación hindemithiana no pasa de ser, hoy por hoy, un mero testimonio de la actual vigencia de determinado género de escritura y forma en manos de un compositor de vastísimas posibilidades.

¿Puede el “Ludus” hacer olvidar su concienzuda elaboración mecánica en beneficio exclusivo de un sentimiento puramente emocional que valga por sí mismo? ¿Hasta qué punto queda en el “Ludus” resquicio abierto a una recta interpretación de su contenido, allí donde se cierra toda puerta a consideraciones de orden técnico?

Porque el gran valor del “Clave” radica en la absoluta independencia de sus calidades técnicas y estéticas, hasta donde sea posible hablar de independencia de dos aspectos diversos de una entidad indivisible, cual es el fenómeno artístico. Entendámonos: La carga expresiva de las fugas del “Clave” llega a nosotros no por el camino del frío análisis de su construcción, sino por el puro goce de sus imágenes sonoras. Pero existe en todo momento

una perfecta adecuación entre la excelencia del procedimiento técnico y la exquisitez del resultado artístico obtenido.

No juzgo indiscreto sugerir que el "Ludus tonalis" de Hindemith no llega a escalar tales cimas de perfección, por supuesto, casi inasequibles. No es obra el "Clave temperado" que acepte fácilmente parangón. Pero un posible punto de real coincidencia podría unir al "Ludus" con el "Clave": El hecho de significar ambos un exponente representativo del género fuguístico de su respectivo tiempo.

Digo "posible" y "podría", porque todo depende de que esté aún por escribir una obra de caracteres análogos que aventaje en capacidad de representación al "Ludus", en su calidad de embajador de la fuga instrumental del siglo XX. Y, suponiendo que tal obra no esté ya escrita, o jamás llegue a escribirse, ¿qué valor declaratorio, de eficacia universal, podría serle atribuido al "Ludus"? ¿Resume, realmente, lo más característico y significativo de la polifonía instrumental fugada de nuestro tiempo?

En relación con la última interrogante, francamente creemos que no. Y digamos desde ahora que no fue tal la voluntad de Hindemith al escribir su obra. El "Ludus" no dilata su capacidad de síntesis hasta límites que fácilmente abarca el "Clave", pues si éste recoge lo mejor y más elevado del contrapuntismo del siglo XVIII, aquél descubre un horizonte harto más restringido, por cuanto manifestaciones contrapuntísticas tan importantes de nuestro siglo como son las derivadas del dodecafonismo o las peculiares de compositores de tan recia y decisiva influencia histórica como Strawinsky o Béla Bartók, caen muy lejos del mundo sonoro hindemithiano.

VALOR DECLARATIVO DEL *LUDUS TONALIS*

Mas, en todo caso, debe serle atribuido al "Ludus" un indiscutible valor declaratorio. Valor declaratorio de ámbito infinitamente más limitado que el del "Clave" —ya se ha dicho— pero de trascendencia no despreciable en cuanto directamente concierne al aspecto académico —escolar, digamos— de la fuga.

Quiero significar que, en tal sentido, el "Ludus tonalis" puede muy bien ser un instrumento de prueba, extraordinariamente eficaz, en favor de la actual validez de una retórica musical que cohonesto perfectamente sus postulados esenciales con un género de escritura muy hijo del tiempo en que vivimos, y que se expresa en unos términos que si no aspiran a ser escolásticos tampoco renuncian a ser fundamentalmente ortodoxos.

SU EFICACIA COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO

Quizá en esta dirección que apunta a un fin pedagógico, puede el "Lu-

mus” ser considerado como obra teñida de un matiz más acusadamente didáctico que el propio “Clave” de Bach. Y creo aducir un dato muy digno de ser tenido en cuenta al recordar que en determinados Conservatorios alemanes, después de estudiar la fuga primitiva a la sombra de las rancias prescripciones del veteranísimo “Gradus ad Parnassum” de Fux, se practica la fuga moderna a la ley de las directrices que Hindemith sugiere en su “Ludus tonalis”.

Creo sinceramente en el valor positivo del “Ludus tonalis” como importante obra de consulta para el fuguista actual, y me atrevo a afirmar que justamente en tal sentido debe centrarse su primordial interés. Probablemente no es una de las obras clave del siglo XX musical, pero sí una considerable contribución de la música contemporánea al arte y ciencia de la fuga.

Aconsejó a quienes oyeron sin tener acceso a la partitura, intenten acercarse a ella y analicen detenidamente su contenido. Este modesto estudio puede ser a modo de guía en tan interesante cuanto provechosa incursión.

Si para tal fin sirviere, puedo considerarme suficientemente satisfecho.

EL ARTE DE SABER ESTUDIAR

María Rosa CALVO-MANZANO

AUNQUE el estudio tiene mucho de rigor científico, por cuanto la disciplina, la precisión, la exactitud son cualidades próximas a las ciencias, no cabe duda que el conjunto de cualidades necesarias para estudiar bien es todo un arte.

Desentrañar tal arte es casi un privilegio que muy pocos alcanzan, y así es frecuente oír a los estudiantes: “estudio pero no me cunde”. Sin embargo, hay que aclarar que cuando no cunde es porque se estudia mal. Es preferible menos horas con cabeza, dado que los problemas no están en los dedos sino en el cerebro que los rige, que muchas horas de cansancio físico y sin cabeza, que lleva al tedio y aburrimiento por la rutina a que aboca.

Los métodos de estudio nacieron a las puertas del Clasicismo. Antes, los maestros de capilla, que eran también maestros pedagogos, hacían ejercitar la destreza técnica de escolanos y de alumnos con las características “sonatas” de los grandes autores contemporáneos o con las que ellos mismos componían según las necesidades mecánicas de sus diferentes discípulos. Así nació la **sonata** como forma característica para el desarrollo del mecanismo instrumental, porque se “sonaba”, en contra del repertorio para la voz, que se cantaba.

Desde los característicos estudios de Czerny y Clementi (*Gradus ad Parnassum* (1817)), para ejercitar los dedos en el teclado, los métodos y estudios se fueron complicando, y los propios estudios se convirtieron en una forma brillante de concierto, muy propia del siglo romántico.

Pero la sociedad sigue su curso y su inexorable pulso marca etapas de la filosofía de la humanidad que hacen evolucionar la propia filosofía del arte como consecuencia de la historia misma en constante construcción. Por eso, a las puertas del tercer milenio es conveniente revisar programas, sistemas y filosofías pedagógicas, porque la tradición se ha quedado pequeña y obsoleta para las nuevas demandas de las ciencias pedagógicas.

Estudiar bien es un arte, ya lo hemos dicho, pero qué pocos maestros enseñan a estudiar a sus discípulos, pensando que es obvio que deben saber estudiar. En la enseñanza nada puede ser obvio, hay que partir de cero para formar en plenitud al discente. Lo que hay que hacer es crear muchos horizontes para abrir capacidades, para dejar que el final lo descubran los propios discentes y que así desarrollen su inteligencia y la agudeza de reflejos. Pues cuando el maestro da todo demasiado trillado, la clase confía tanto en el maestro que se relaja, creando seres desinformados y sin estímulos, lo cual en su futuro será hacerles frágiles, y sin criterios, enormemente dependientes del maestro.

Enseñar las fórmulas casi secretas del estudio también es una ciencia y un desafío artístico para el propio maestro. La simple responsabilidad de pensar que están en nuestras manos los futuros artistas, es tan alta preocupación que nos hace sentir que la pedagogía es una de las profesiones más difíciles. ¿Cómo dar la mejor formación a la par que desarrollar toda la personalidad del discente, sin caer en que el alumno sea un papagayo que repita imitativamente al maestro? La clave, para mí, radica en la formación, y la formación se basa en la reflexión.

Si se analiza la trayectoria de un discente de música, se observa que pasa la mayor parte de su vida de estudiante en manos del profesor instrumental, claro está, me estoy refiriendo al alumno práctico. Por eso el maestro instrumental tiene una enorme responsabilidad ante el alumnado. Es como un ídolo que va a ser imitado. De su propia formación intelectual depende que sus alumnos sean músicos formados, que aprecien el valor de la formación integral, inapreciable auxiliar para la sabia marcha de su profesión, o unos simples obreros instrumentales llenos de técnica y de rutinas interpretativas heredadas. De ahí que, sin querer, el alumno beba fundamentalmente del espíritu del maestro instrumental.

Si consideramos que montar una obra es entrar en un proceso mecánico-artístico, hay que saber separar los dos aspectos para terminar uniéndolos estrechamente. Es evidente que no se puede interpretar sin técnica, pero igual de evidente es que la técnica tiene una parte mecánica que dista mucho de la interpretación, del arte, por excelente que ella sea. De ahí que un estudio inteligente ayude a montar la obra sin perder la ilusión de la novedad y sin caer en la rutina técnica y en el amaneramiento de la misma.

Aunque todos tenemos cinco dedos, la fisiología de cada mano es tan distinta que más que imponer una digitación hay que razonar con cada alumno las ventajas de la elección de los dedos, siempre, naturalmente en función del fraseo. ¡Que la digitación ayuda al fraseo, es un axioma! Por eso, antes que pasar digitaciones hay un proceso que yo defiendo como básico. Un largo proceso dividido en etapas son la clave de un buen estudio. Veamos.

EL MONTAJE TÉCNICO

La lectura a primera vista ofrece una idea global de la obra que es como un primer afecto hacia ella, y ayuda a detectar los pasajes difíciles.

Pero antes de seguir adelante el trabajo de mesa es fundamental. Una buena lectura sobre la mesa para analizar la estructura es una ayuda inapreciable. Determinar la forma de la obra con las frases, períodos, exposiciones, progresiones melódicas o armónicas, desarrollos, proceso de tonalidades... es abreviar el trabajo digital, porque ya con esa determinación se podrán tomar decisiones sobre digitaciones en virtud de las frases, sin caer en volver a determinar las digitaciones cuando se repiten pasajes o fórmulas, lo que suele ocurrir cuando no se analiza y se estudia sobre el atril y tocando sin reflexionar.

Una vez entendida la obra intelectualmente es el momento de empezar a trabajarla técnicamente. Lo ideal es tener una técnica básica para poder abordar las obras de cada nivel, ya tendré ocasión de expresarme en otro artículo sobre mi pensamiento en torno a la técnica. Pero si la técnica resultase insuficiente, al tener el conocimiento de los puntos en los que radica la dificultad, es por ahí por donde hay que empezar el estudio, aplicando fórmulas y variantes para vencer las mismas.

Es inútil tocar la obra desde el principio hasta el fin y repetirla, porque los pasajes difíciles siempre estarán en condiciones de inferioridad con el resto de la obra. Como es también inútil estudiar deprisa en virtud de los pasajes fáciles y pasar a trompicones por los difíciles, pensando que a fuerza de repetir la obra terminarán por salir. No, no saldrán bien jamás y siempre habrá un desfase entre los pasajes difíciles y los fáciles.

Dominados los puntos clave, es el momento de empezar a estudiar la obra hasta por renglones si fuera necesario, y con las manos separadas en los instrumentos polifónicos, para el entendimiento de las voces, los contrapuntos, las imitaciones, la disposición de los acordes y su claridad en la exposición de la armonía.

Es aconsejable empezar la obra por la primera y última página y seguir el mismo orden hasta llegar al centro, porque así se tiene más idea de lo que falta. Es muy frecuente llegar a la última hoja con apuros, o a los últimos tiempos de los conciertos igualmente apurados.

El siguiente paso sería estudiar despacio y con claridad de sonido, para ir detectando el avance hacia la calidad. Si hay desigualdad técnica es aconsejable estudiar con la aplicación de la alteración rítmica y/o con acentos que favorezcan los sonidos débiles. La paciencia en este proceso es la mejor aliada, pues estudiar deprisa solo lleva a confundirlo todo. A continuación aplicar al estudio la incorporación del metrónomo como auxiliar inapreciable. La paciencia de bajar las rayas, una a una, es una fórmula irresistible para la superación de la igualdad, el ritmo y la velocidad, pues es tan inaprecia-

ble la velocidad que se aumenta que se logra casi sin esfuerzo la velocidad final demandada.

Con esta fórmula es fácil montar técnicamente una página cada dos días, página que se seguirá repasando en profundidad mientras se siguen montando las siguientes.

Al tiempo que se montan las páginas se intentará fijarlas en la memoria, para lo que habrá ayudado de forma decisiva el análisis armónico y formal, porque será como ir fotografiando la estructura en el cerebro. Piénsese que la memoria no es una, hay varias memorias que se funden y el conjunto de todas ellas da una total seguridad. Veamos: memoria intelectual, la del conocimiento profundo de la obra. Memoria afectiva, la que nos hace tener una simpatía por la obra. Memoria visual, la que hemos fijado en el cerebro a través de los ojos y que permite reproducir la obra interiormente, conforme vamos interpretándola. Memoria mecánica, la que nos aporta el estudio digital y que, aunque es rutinaria, sirve de hilo conductor a través de los dedos. Memoria armónica, la que nos conduce a través de los enlaces armónicos estudiados previamente en el trabajo de mesa. Memoria estructural, la que nos permitiría saltar a cualquier punto de la obra en caso necesario, porque se sabe dónde están las frases. Por eso se debe ir tranquilo a los conciertos porque es muy difícil que fallen todas las memorias; aunque fallara una siempre quedarían, como recurso, las otras.

De todo lo anterior deducimos que el ideal de saber una obra sería cuando estuviéramos en disposición de reproducir la obra de memoria sobre un pentagrama.

EL MONTAJE ESTÉTICO

El proceso de montaje estético es más delicado, pero cuando la obra se ha trabajado a conciencia sobre la mesa, se ha adquirido un conocimiento intelectual que ha ido convirtiéndose en un conocimiento espiritual durante el proceso de estudio. Hay que saber infundir confianza y seguridad en el discente. Cuando una obra está trabajada desde todos los planos, se está en posesión más completa de ella y es como una propiedad tan profunda, que ese conocimiento inspira tranquilidad, seguridad, confianza.

Un problema que arrastra el músico práctico es que normalmente no canta. Así es, desde que termina el solfeo no vuelve a cantar. Pero si la melodía es un canto, ¿cómo puede ser un buen intérprete el músico que no canta sus obras antes de tocarlas? El canto es un aliado excepcional para la interpretación. La propia fisiología marca los puntos de respiración en el movimiento interno de las frases, que es bueno anotar sobre la partitura. En el canto fisiológico hay un pulso interno más artístico y exacto que las propias indicaciones metronómicas, algunas veces no probadas prácticamente por

los creadores. Dejamos este trabajo para los instrumentistas de viento o para los cantantes, sin darnos cuenta que un fraseo inteligentemente respirado produce tranquilidad en la interpretación, porque es lógico y, además, produce serenidad y placer en el público.

Uno de los más graves problemas de la sociedad moderna, que provoca el estrés, es que no respiramos bien. Hay que respirar en profundidad y de diafragma. En otro trabajo tendré ocasión de exponer mis criterios sobre la importancia de saber respirar de diafragma para evitar las toxinas y tener un buen riégo sanguíneo que oxigene el cerebro para estar más relajado y con mejores reflejos. Pero volviendo a la respiración musical, es imprescindible para el buen fraseo. El músico que no respira y no canta interiormente es un mal intérprete que se queda en la técnica y lo atropella y emborróna todo. El músico que no respira fisiológicamente, cantando interiormente, comunica angustia y ansiedad y termina por desinteresar al auditorio aunque su técnica sea fabulosa.

A continuación hay que enfocar la obra, siempre en el seno de la clase con otra proyección: la situación histórica del compositor y de la obra misma, su interrelación con las otras bellas artes, la filosofía del momento creativo del autor, el propio mensaje de la obra con su argumento si lo tiene. En este momento es recomendable la audición de discos de distintas interpretaciones para analizar, con el sentido crítico que proporciona el análisis efectuado de la obra, lo que hacen los diferentes intérpretes. Y a partir de ese momento recrearse en la interpretación, en el fraseo, en el sonido, en la calidad, cantar, cantar mucho, que es la clave de la interpretación.

Cuando el proceso de estudio es más largo que lo que acabo de exponer, se suele caer en el aburrimiento y la rutina, y se termina amanerando la obra. Es bueno dejar dormir las obras después del proceso de estudio, porque la maduración interior de una partitura ofrece una proyección interpretativa que es muy ventajosa cuando se vuelve a retomar. Como mucho se pueden conservar en el estudio los pasajes difíciles de la misma, para que no cuesten al volverla a retomar, pero insisto en que es bueno dejarlas una temporada.

LA IMPORTANCIA DEL PROFESOR INSTRUMENTAL

Como se desprende de este análisis queda entredicho que es el profesor instrumental quien tiene que motivar al alumno en las ventajas de una buena formación humanística, porque el conocimiento de la armonía, de las formas, de la historia, del arte, de la filosofía y de la estética, son elementos inapreciables de su formación que debe aplicar al instrumento. Pero para fomentar esta formación hay que aplicarla y exigirla en la clase instrumental. De nada sirve el buen estudio de las materias si el profesor instrumental no hace ver las ventajas del conjunto de conocimientos como fundamentales

para llegar a ser un excelente intérprete. Si el profesor instrumental no hace hincapié en las ventajas de la formación integral, el estudio de las distintas materias resulta como unos compartimentos estancos.

Por eso empecé diciendo que no se puede imponer nada, ni siquiera la interpretación; hay que reflexionar mucho sobre la cultura individual de cada discente. Ni siquiera es válido que el profesor toque y el alumno imite, porque puede ser frustrante para éste, ya que el profesor juega con ventaja y en lugar de estimular lo que puede conseguir es acomplejar al alumno.

De ahí la dificultad de la enseñanza y la psicología que hay que derrochar. El ser es irrepetible y por lo tanto hay que estudiar la psicología de cada alumno para no herirle y darle lo mejor que necesita; todos los alumnos son diferentes, por tanto, no valen los argumentos apriorísticos, hay que estar en constante alerta. Por eso la reciente incorporación de la sicopedagogía a la enseñanza musical es tan útil, porque estamos tratando con almas de artistas, que por su propia definición son delicadas y sutiles y necesitan ser tratadas con buena enseñanza, sí, pero con mucha mejor psicología.

Hemos descuidado la parte más delicada, el talante ante el público que, sí, tiene mucho que ver, para el éxito, con la confianza en el ser mismo que da la seguridad, pero también tiene mucho que ver con el talante de cada intérprete. La relajación y el control mental son básicos para dominar situaciones críticas de tensiones emocionales. En otro trabajo tendré ocasión de exponer mis teorías al respecto.

Concluyendo. He empezado por enunciar este trabajo como “El arte de saber estudiar”, y concluyo diciendo “El arte de saber enseñar”, porque profesores hay muchos, pero MAESTROS, muy pocos, y casi siempre el gran maestro es el gran humanista, el que investiga, el que interrelaciona, el que invita al alumno a cultivar el espíritu, y el que, en definitiva, estudia el alma de cada discípulo para darle el máximo, pero sin dañar su intimidad. Cuántas veces decimos “qué desastre de clase”, y habría que decir, “qué desastre de profesor soy”.

La maestría de la enseñanza es una ciencia sagrada a la que hay que aportar mucha dosis de sociología, pedagogía y psicología, porque en música, además, la enseñanza es personalizada y el arte del trato personal es vital. Maestros humanistas harán escuela de discípulos intelectuales, inquietos, puristas, el resto es caer en la rutina de la técnica y el arte es estética.

La enseñanza es artesanía. Hay que informar mucho para formar, pero lo que se “impone” creyendo aliviar al alumno en su estudio, es negativo porque raro es el discente que se para a analizar los porqués de lo que ha hecho. Por el contrario, la información es clave pues forma la decisión y los criterios del estudiante, y si éste es formado en cánones humanistas, su interpretación será más purista. Es un error creer que con la posesión de la técnica y “la intuición” eso que vulgarmente se conoce como “ser artista” es suficiente. No y mil veces no. El músico, como artista, tiene que ser un in-

telectual y sólo así será un buen intérprete. La técnica no es solamente destreza sino estética, y sólo cuando se entiende así es una técnica sólida: hermosa, musical, pulcra y purista. Es espantoso crear alumnos que siempre dependen del profesor y aún concluida la carrera no saben tomar decisiones. No, hay que hacer alumnos autónomos, independientes, formados, pero con criterios y personalidad y potenciar sus cualidades y su temperamento y sensibilidad para que sean auténticos e independientes, lo contrario es castrar, hacerles inseguros y frágiles.

CUADRO SINÓPTICO DE ESTUDIO

Primera Semana

1. Fechar la obra, para estimular el estudio, y fijar la tonalidad. Hacer un estudio de tonalidades, cadencias y alteraciones accidentales, escribiendo las tonalidades y acordes sobre la partitura, pues ayuda a memorizar y en la actuación pública es un auxiliar inapreciable en caso de pérdida de memoria, pues ayuda a improvisar hasta recordar un punto fácil de enlazar.

2. Lectura a primera vista y localización de dificultades.

3. Trabajo de mesa. Análisis armónico formal, para entender la obra y determinar frases, períodos, exposiciones, desarrollos, reexposiciones, progresiones armónicas y melódicas. En virtud del fraseo, decidir digitaciones y respiraciones fisiológicas, acordes con el discurso melódico.

4. Probar las digitaciones en los dedos, sin perder el sentido de ayudar al fraseo. Unificar criterios de digitaciones, cruces de manos y saltos en pasajes repetidos, análogos, progresiones, etc. Desentrañar los problemas rítmicos con la ayuda de las subdivisiones necesarias como para encajar el pulso en los contratiempos y síncopas. Si fuera necesario para mantener el ritmo se puede incorporar al estudio la ayuda del metrónomo.

5. Trabajo de los pasajes difíciles con análisis técnico de fórmulas, variantes, y aplicación de ritmos alterados y/o acentos para igualar la técnica.

Segunda Semana

1. Desentrañar la partitura, por renglones si fuere necesario, la primera y última página, para juntar por el centro y evitar llegar a la última página con apuros. Estudiar fuerte para asegurar la técnica, controlando la igualdad rítmica y sonora y, poco a poco, disminuir la potencia sonora en busca de la igualdad de todos los dedos, que es más difícil de conseguir con dinámicas menos potentes.

2. *Estudiar con manos separadas* en instrumentos polifónicos para entender las voces, las imitaciones, los cánones, los contrapuntos. Trabajar estos pasajes por separado y aumentando la dificultad original (con notas alternadas, dobles, etc) para que al liberarse de la dificultad añadida, el original parezca fácil. En instrumentos en que se usen las dos manos para hacer la polifonía, estudiar duplicando los pasajes difíciles de la mano derecha en la mano izquierda (sobre todo los de agilidad), para que al liberarse de la mano menos diestra, el original parezca sencillo. Procurar montar una página, o al menos media, por día.

3. Aplicación del metrónomo, con paciencia, aumentando la velocidad por rayas.

Tercera Semana

1. Fijación en la memoria con ayuda del análisis armónico formal, más la superación digital.

2. Durante todo el proceso de estudio, cantar mucho la obra para profundizar en su sentido interpretativo y ayudar a la memorización.

Cuarta Semana

1. Estudio histórico, artístico, estético y plástico. Leer mucho para empaparse en la historia del arte y la filosofía del autor. Visitar museos y recrearse en la pintura, escultura y arte del mismo período. El conocimiento musicológico ayudará al rigor interpretativo en el repertorio histórico: la dimensión del sonido, “el tañer de buen ayre”, la ornamentación, el “ripieno”, las improvisaciones. El ideal sería que la preparación del músico le permitiera ir a las propias fuentes, a los originales manuscritos, en lugar de recurrir a las ediciones y, sobre todo, las revisiones que, por lo general, aportan criterios tan errados en torno al rigor del valor histórico. Es igualmente importante el conocimiento de la organología instrumental, que ayuda de forma decisiva al conocimiento del colorido sonoro, así como las dinámicas de cada período de la historia de la música.

2. Empezar a recrearse en el sonido y la interpretación, buscar la estética de la técnica y las técnicas de la estética.

Quinta Semana

1. Audición de discos de diferentes interpretaciones con exigencia crítica basada en el análisis. Escuchar, igualmente, discos del mismo período aun-

que sea de otros instrumentos o de orquesta, que ayudará a meterse en la corriente del estilo. El estudiante de música tiene que oír mucha música y si es en vivo mejor.

2. Estudio sicotécnico de relajación y control mental, para impregnar la interpretación de serenidad. La máxima velocidad puede tener serenidad, si se sabe imprimir este sentimiento, pues una cosa es la velocidad y otra bien distinta el carácter. Jamás se goza una obra si el carácter es atropellado. La respiración fisiológica en función del fraseo ayuda a gozar de la interpretación y produce placer en el auditorio.

Sexta Semana

1. Una obra normal debe estar montada en este tiempo, y si no es así se empezará a amanerar. Claro que hay que admitir que hay niveles de dificultad en el repertorio y por lo tanto podrá oscilar el período de montaje, pero si el nivel de la obra a montar está a la altura de la preparación del discente, se resolverá en este período de tiempo. Una temporada de reposo ayudará a madurar la interpretación, sin perder de los dedos los pasajes difíciles.

LA ETNOMUSICOLOGÍA EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES

Miguel MANZANO ALONSO

EL Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, en vigor desde el día 7 de junio del pasado año, fecha siguiente a su publicación en el BOE, supone un cambio cualitativo y cuantitativo en el estudio de las músicas populares de tradición oral, denominado simplemente *Folklore* en el Decreto 2618/1966, por el que se han venido rigiendo las enseñanzas musicales de los Conservatorios hasta la implantación progresiva de la LOGSE. Tanto la nueva denominación *Etnomusicología*, que en el nuevo Decreto adquiere carácter de especialidad distinta de la Musicología, como el abultado número de horas lectivas (1.210 repartidas en los cuatro cursos de duración) que se van a exigir a los alumnos de esta disciplina garantizan la amplia preparación, tanto musical como contextual, de los futuros etnomusicólogos que se van a formar en los Conservatorios superiores.

Aprovechando el espacio que se me ha brindado en esta revista, voy a hacer en este escrito una serie de consideraciones que espero contribuyan a desarrollar y aclarar ciertos aspectos y a evitar ciertos problemas muy previsibles antes de que se implante la nueva ordenación de las enseñanzas del grado superior (en el curso 1997-1998, según el Real Decreto al que nos estamos refiriendo).

1. BREVE HISTORIA DE UNA LARGA ETAPA

La enseñanza de la música popular de tradición oral en los Conservatorios no tiene una trayectoria muy larga ni muy clara. Por lo que se refiere a los centros estatales, durante varias décadas fue el Real Conservatorio Superior de Madrid el único en que se impartió la enseñanza relativa a la música popular tradicional. En una primera etapa, tal estudio respondía a la re-

organización de las enseñanzas dispuesta en el Decreto de 1942, en la que aparece el estudio de la música popular tradicional bajo las denominaciones de *Folklore y prácticas folklóricas*, a cargo de un catedrático numerario y en el nivel superior, y de *Folklore* como asignatura a impartir en el nivel profesional. Sin embargo antes del citado Decreto ya se venían incluyendo estudios de folklore en el Real Conservatorio. Bajo la denominación de *Prácticas de Folklore* impartieron enseñanza como interinos Eduardo Martínez Torner (1932) y Joaquín Rodrigo (1939). Y bajo la designación *Folklore en la composición* ejercieron Oscar Esplá (1932, como catedrático numerario) y Nemesio Otaño (desde 1939 como interino y a partir de 1943 como catedrático numerario).

Con la reforma de la organización de los Conservatorios impuesta en la *Reglamentación general de los Conservatorios de Música* por el Decreto 2618/1966, todavía vigente, aunque en proceso de extinción por la aplicación de la LOGSE, los estudios de Folklore adquieren una importancia mucho mayor dentro del cuadro de asignaturas. Por una parte se incluye un *Curso descriptivo de Folklore* entre las disciplinas del Grado Medio. Y por otra el *Estudio analítico del Folklore* entra a formar parte del bloque de asignaturas necesarias para adquirir los títulos de Profesor Superior de Musicología, de Pedagogía y de Música Sacra (tres cursos), y también para los de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación (un curso).

Durante toda esta larga etapa, fue Manuel García Matos, primero como profesor auxiliar de Nemesio Otaño (1941), más adelante como catedrático interino (1951) y finalmente en calidad de catedrático numerario por oposición (1958) quien desempeñó de forma estable la labor docente relativa al *Folklore musical* en este centro superior, por otra parte el único en que, a falta de otros profesores o catedráticos cualificados para ello, se podía estudiar esta disciplina, incluso en el nivel medio. García Matos, reconocido desde muy joven como estudioso y buen conocedor de la música popular tradicional, fue requerido muy pronto por el P. Nemesio Otaño, director del Real Conservatorio, para impartir la enseñanza del folklore, como auxiliar de su propia cátedra. Y desde aquel comienzo en 1941 hasta su muerte en 1974 ejerció ininterrumpidamente su labor enseñante, en el marco de las dos sucesivas reformas de los estudios musicales establecidas por los Decretos de 1942 y 1966. Puede afirmarse que por su aula pasaron la práctica totalidad de los profesionales de la música que se han formado o han completado su enseñanza musical en el Real Conservatorio de Madrid y necesitaron el Folklore para completar su cuadro de estudios (preferentemente los estudiantes de Musicología, Composición y Pedagogía Musical) y también algunos otros que se interesaron en algún modo por la música popular tradicional.

Dos preguntas podemos hacernos respecto de esta larga etapa: por qué razón entró el folklore musical a formar parte del cuadro de estudios del Con-

servatorio, y cuál era el contenido y el estilo de las clases de los sucesivos profesores y catedráticos a cuyo cargo estuvo la especialidad de Folklore.

A la primera pregunta, a falta de datos documentales, podemos responder con una conjetura muy verosímil. Desde el manifiesto *Por nuestra música* de Pedrell, y desde las aportaciones al “arte nacional” de los escasos compositores cuya obra logró traspasar las fronteras de nuestro país, la afirmación de que esta música y arte “nuestro” debe apoyarse sobre raíces musicales “nacionales” y por consiguiente el conocimiento del folklore musical como un elemento formativo no sólo provechoso, sino imprescindible para el compositor, se ha venido considerando como algo que no necesita ser probado con argumentos. No es extraño por ello que Otaño, bastante buen conocedor de la tradición musical popular, a la par que autor de cantos religiosos imitativos del estilo popular que hasta hace algunos años han venido siendo cantados por millones de personas en los actos litúrgicos y piadosos celebrados en los templos, se preocupara, al acceder a la dirección del Real Conservatorio, de que los futuros músicos profesionales conociesen, siquiera mínimamente, la música popular tradicional. A ello responde, sin duda, la denominación *El Folklore en la composición*, que deja entrever el contenido de aquellas primeras lecciones. Admitida en teoría la conveniencia del conocimiento de la música popular de tradición oral para los músicos profesionales, y sobre todo para los compositores, estaba también claro que había que dotar al Real Conservatorio (y también a otros, en la medida de lo posible, desde el decreto de 66) de los medios para que los futuros compositores recibiesen al menos una rociada de cultura musical popular tradicional.

No es tan fácil la respuesta a la segunda pregunta que nos hemos hecho, por lo que se refiere a las clases de Torner, Rodrigo, Esplá y Otaño, de las que apenas quedan referencias y testigos. Sí quedan, en cambio, numerosísimas sobre García Matos. La semblanza que García del Busto hizo en el artículo que escribió en la revista *Ritmo* con ocasión de la publicación de la *Magna antología del Folklore Musical de España* preparada por el profesor y póstuma a su prematura muerte es todo un retrato de su perfil humano y de su estilo de enseñante, a la vez que cercano a sus alumnos, distraído y ensimismado en su profundo conocimiento del folklore como algo vivido personalmente. Pero también quedan y corren de carpeta en carpeta apuntes tomados en su clase, por los que se puede ver con bastante aproximación qué era lo que en realidad enseñaba García Matos. Por extraño que parezca, se deduce de estos papeles, a los que él nunca quiso dar el visto bueno porque los consideraba llenos de lagunas e inexactitudes, que las explicaciones de García Matos, aunque estuviesen ilustradas con ejemplos musicales, versaban más sobre el contexto etnográfico del folklore que propiamente sobre los elementos musicales de la música popular tradicional analizados en profundidad (véase el programa de sus clases al final de este artículo). Pero es

indudable que García Matos ejerció una influencia bienhechora sobre sus alumnos, a quienes acercó de algún modo a unas músicas que él conocía y amaba profundamente.

Para terminar este epígrafe podríamos preguntarnos también si el estudio del folklore en los Conservatorios tal como se realizó en esta etapa cumplió los fines para los que presumiblemente fue incluido en los programas. En cuanto a los estudiosos del folklore musical, resulta extraño que García Matos y sus antecesores no hayan dejado ningún discípulo que siguiese sus pasos entre tantos cientos de alumnos como pasaron por las clases. Por lo que se refiere a los compositores, tampoco parece que las clases de folklore hayan dejado una huella perceptible en la producción musical. Independientemente del hecho de que la inventiva musical denominada vanguardista camine desde hace algún tiempo por sendas que nada tienen que ver con la música popular, es un hecho bien comprobable que cuando por una circunstancia especial un compositor tiene que tomar alguna referencia del repertorio tradicional, casi siempre escoge lo peor, lo más trillado, lo más tópico y usado hasta la saciedad. Como demuestran hechos bien recientes, todavía se sigue acudiendo a la jota, la seguidilla, y sobre todo al fandango, cuando se quiere evocar lo popular. Y ello a pesar de que cualquiera que se tome la molestia (o el placer) de hojear cualquier recopilación de música popular tradicional encontrará cientos de ejemplos musicales que reflejan lo más hondo y lo más profundo y también lo más característico de nuestra música popular. Estos hechos muestran la palmaria ignorancia que tienen de la música popular tradicional quienes se dedican a escribir música. Y otro tanto puede decirse de los pedagogos, que llevan décadas enteras experimentando nuevas formas de iniciación a la música. En unos casos copian casi literalmente lo que en otras tierras es fruto de una reflexión madura y arraigada en las tradiciones, y en otros inventan métodos aburridos, llenos de melodías insulsas y faltas de la gracia, fuerza e inspiración de las músicas y textos del repertorio tradicional, que durante siglos han mostrado su eficacia para meter a los niños en la práctica viva de la música y del canto.

2. LA ETAPA DE TRANSICIÓN

Después de las cuatro décadas a que acabamos de referirnos, la enseñanza del folklore ha seguido ganando terreno en los Conservatorios Superiores, al menos en extensión. A la muerte de García Matos, y después de un corto período de provisionalidades que los alumnos afectados por ellas prefieren no recordar, ocupó la cátedra de Folklore del Real Conservatorio el musicólogo e investigador Dionisio Preciado, que mantuvo casi intacto el programa y los contenidos de su predecesor. Justamente en el año anterior

a su jubilación fue cuando la asignatura comenzó a impartirse en un ciclo de tres cursos, que el actual catedrático Emilio Rey viene explicando desde el curso 87-88, un año antes de su acceso a la cátedra que hoy ocupa. Coincidiendo aproximadamente con esa fecha se dotaron de cátedras de Folklore los Conservatorios Superiores estatales de Murcia, Zaragoza y Salamanca, y algunos otros que dependen de diversas Comunidades Autónomas. Excepto en Salamanca donde la Cátedra de Folklore Musical viene siendo ocupada desde el curso 1989-1990 por el autor de este escrito, en todos los de reciente creación es explicada la asignatura por profesores que, a falta de enseñantes bien preparados en esta difícil especialidad (difícil por rara y atípica dentro del mundo de la música), hacen todo lo posible por paliar las dificultades que plantea un conocimiento sistemático y analítico de la música popular de tradición oral española.

Y nada hay de extraño en ello, ya que la mayor parte de los estudiosos de la música popular en este país no han tenido más remedio que ser autodidactas en gran medida, tanto por la falta de especialistas que se hayan dedicado a la enseñanza, como por la carencia de una metodología de investigación y estudio adaptada a la singular configuración de la tradición musical española.

Esta etapa de transición, en la que todavía estamos, se irá extinguiendo al ritmo gradual y lento en que se va realizando el paso del plan del 66 a la reforma puesta en marcha por la LOGSE.

3. HACIA LA ETNOMUSICOLOGÍA COMO ESPECIALIDAD

Como comenzábamos diciendo, la nueva ordenación LOGSE en los Conservatorios Superiores instaaura la especialidad de Etnomusicología como nueva y distinta de la Musicología, de cuyo cuadro de estudios formaba parte en el plan anterior. Haciendo un recuento de las horas que en el cuadro de materias se asignan a cada una de ellas, queda claro que el bloque más amplio de tiempo se dedica a la preparación específica del etnomusicólogo, con un total de 540 horas (*Metodología de la investigación etnomusicológica*, 360 h. y *Trabajo de campo y transcripción*, 180 h.). Además de esto, y dado el carácter básico del Decreto, que no tiene por qué descender al desarrollo detallado, es evidente que la casi totalidad de las materias señaladas en el cuadro pueden recibir también un enfoque específico muy directamente relacionado con la música popular tradicional.

¿Queda, pues, garantizada de este modo la formación del etnomusicólogo? A nuestro juicio, la respuesta será afirmativa sólo a condición de que se cumplan una serie de condiciones, que vamos a exponer seguidamente.

A) *Un enfoque musical del contenido y de la metodología*

Esta premisa nos parece la más importante y básica para la eficacia de la reforma. La Etnomusicología es una especialidad que viene tratando de definir y redefinir desde hace varias décadas sus objetivos y metodología, sin que hasta el momento actual se haya logrado todavía un acuerdo entre los representantes de las diferentes tendencias. Las dos corrientes actualmente vigentes en el enfoque de la Etnomusicología, están representadas básicamente por John Blacking y por Simha Arom. Para el primero, el trabajo primordial de un etnomusicólogo debe consistir en indagar de qué manera una estructura social concreta se refleja en una determinada estructura musical. Blacking considera el sonido y su manipulación como un comportamiento humano determinado por el contexto social en que el individuo vive. Para él es evidente que si se quiere captar el sentido y el significado cultural de una música (se trate de música viva o de una partitura) hay que dedicarse preferentemente a estudiar el contexto social en que esa música se produce. El etnomusicólogo queda así convertido en una especie de *musicántropo*, por así decirlo, porque se marca como objetivo de su trabajo la antropología musical, la búsqueda de las razones últimas por las que el hombre es un animal capaz de producir música, y un tipo determinado de música.

El enfoque de S. Arom es totalmente diferente. Para él, la tarea básica de un etnomusicólogo es el estudio de las estructuras y de los elementos de la práctica musical de cada determinada sociedad o grupo humano. Arom define clara y palmariamente el trabajo del etnomusicólogo con estas palabras:

“En mi opinión, la etnomusicología no es una disciplina bicéfala, sino una rama de especialización de la etnología. Por lo tanto, parece evidente que el etnomusicólogo debe, por definición, ser capaz de realizar tareas que sobrepasan la competencia del etnólogo, mientras que esta afirmación hecha a la inversa no es verdad. En efecto, si uno y otro están en condiciones de dar cuenta de los aspectos sociales que implica una práctica musical determinada, únicamente el etnomusicólogo será capaz de describir los procedimientos técnicos que tal práctica pone en juego, y de sacar las conclusiones de los mismos. En esto debe consistir, pues —en términos de eficacia científica—, su dedicación más directa, ya que él es el único que puede llevarla a cabo.” (Simha AROM: “Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale”, en *Revue de Musicologie*, t. LXVIII, 1985, p. 199 y ss., traducción del autor de este trabajo).

A nuestro juicio, estas palabras de uno de los etnomusicólogos de mayor prestigio en la actualidad, autor de varios trabajos ejemplares, en los que la música toma un protagonismo claro, alabados incluso por etnomusicólogos adscritos a otras tendencias, definen con toda claridad la orientación que se debe dar a la metodología y contenido de la especialidad de Etnomusicolo-

gía en los conservatorios superiores, en los que se forman los profesionales de la música. Se trata de tomar como objeto directo de estudio la música popular tradicional, no el contexto social en que se ha producido esa música. Las diferencias de contenido entre el trabajo de un músico que se apasiona por el conocimiento de la tradición musical popular y un antropólogo que no tiene más remedio que referirse también a la música como un elemento integrante de la actividad del individuo en la sociedad son muy hondas. Por lo que se refiere a la música, son diferencias cualitativas, no cuantitativas. Para comprobarlas, basta con leer comparativamente los trabajos de ambas tendencias. Y no nos estamos refiriendo concretamente a los de J. Blacking, al que, a diferencia de muchos de sus seguidores, fue precisamente el amor por la música y el intento de profundizar en su aspecto más hondo lo que le llevó a estudiarla también en toda su dimensión y contexto social. Como afirma S. Arom, partiendo de su propia experiencia, una información sumaria sobre las circunstancias en que las músicas tradicionales se producen es suficiente a un profesional de la música para abordar su estudio con profundidad, aun cuando se trate de una sociedad extraña al estudioso. Cuánto más si éste forma parte de ese contexto social en que las músicas se dan, como es el caso de nuestro país.

Entendida bajo esta perspectiva, la tarea que se ofrece al etnomusicólogo en nuestro país es amplísima. Consiste fundamentalmente en llevar a cabo de una vez por todas, y con una metodología adecuada, cuyas líneas básicas deben ser trazadas de antemano, la recopilación y el estudio sistemático de la música popular de tradición oral española. Se trata de dar remate, hasta su conclusión, al trabajo que comenzaron a realizar los pioneros de comienzos de este siglo (F. Olmeda, D. Ledesma, F. Pedrell, E. Martínez Torner, M. Arnaudas, K. Schindler, A. Marazuela, A. Mingote) y en las décadas centrales, de una forma más sistemática, todos los otros que estuvieron vinculados en sus tareas al Instituto Español de Musicología en su sección de Folklore (J. Tomás, J. A. Donostia, S. Córdova, A. Sánchez Fraile, L. Gil, A. de Larrea, P. Echevarría, B. Gil, M. García Matos y otros). Todos estos investigadores dejaron iniciada una tarea que muy pocos están dispuestos hoy a continuar, en un tiempo en que otros recién llegados al campo de la Etnomusicología por caminos poco o nada musicales, y adscritos al enfoque antropológico y sociológico al que nos hemos referido, mantienen y difunden la opinión de que el hecho de interesarse por la recopilación y el estudio de la música popular de tradición oral equivale a estar tocado de una especie de romanticismo que añora un pasado y busca la manera de que perviva contra el paso del tiempo. Nada más lejos de la realidad, porque no es precisamente la añoranza de otro tiempo, ni el intento de revitalizar lo que agoniza, lo que está en el origen de estos trabajos, sino el descubrimiento del valor musical y documental perenne de ese riquísimo tesoro de músicas que forman parte del patrimonio espiritual de un pueblo, cuyo

conocimiento y estudio no puede menos de enriquecer a quien se acerque a él. Creemos que la nueva ordenación de los estudios hace del Conservatorio el lugar idóneo para abordar este estudio con toda la profundidad y seriedad que merece. Y creemos también que sólo cuando los aspectos musicales se estudien en profundidad será posible la integración de las dos tendencias y enfoques a los que hemos aludido, que en ningún modo deben ser excluyentes, sino complementarios y necesarios para entender una misma realidad.

B) Primacía del estudio sistemático

Una vez plantado este pilar básico, el trabajo etnomusicológico en los conservatorios superiores tiene que emprender, también de una vez por todas, el estudio sistemático de la música popular de tradición oral. Y la tarea que espera a los etnomusicólogos en este campo es de tal amplitud, que no podrá ser llevada a cabo de forma aislada y descoordinada por unos cuantos autodidactas voluntariosos, como ha sucedido hasta ahora, sino por un amplio equipo de profesionales que tengan las ideas bien claras acerca del amplio cometido que hay que llevar a cabo.

Porque es un hecho que en este campo queda mucho que hacer, pero también es verdad que se han dado pasos muy importantes, que todo aquel que se tenga por especialista debería conocer. Se sigue viviendo de las rentas de unos cuantos trabajos fragmentarios, y de unas cuantas afirmaciones hechas por algunos pioneros, que, por desconocimiento o ignorancia de lo que se ha avanzado después, se mantienen como inamovibles e indiscutibles. Es decepcionante comprobar cómo en recientes trabajos de investigación, en lecciones académicas universitarias, en programas de especialidad de musicología de ámbito universitario, en publicaciones especializadas en etnomusicología, se siguen citando, por ejemplo, sentencias de Pedrell o afirmaciones de Martínez Torner como si fuesen lo último (o lo único) que se ha descubierto. O a Kurt Schindler como si su recopilación marcara una cumbre nunca jamás alcanzada por otros trabajos. O la obra más reciente de Doroty Schubarth como un modelo que hay que imitar, y que a los ignorantes y retrasados de estas tierras nos llega de otros lugares donde se saben hacer las cosas.

Todos estos estudiosos y los trabajos que hicieron son muy meritorios e interesantes para su tiempo, en su contexto, y siempre dentro de unos límites geográficos. Pero ni son los primeros, ni los únicos, ni los más valiosos. Y sobre todo, siempre contienen apreciaciones discutibles. Ni siquiera García Matos, el mejor conocedor, sin duda alguna, de nuestra música popular de tradición oral, y por otra parte autor de unos cuantos trabajos que contienen las reflexiones más hondas que hasta el presente se han hecho sobre esa música (trabajos que, por cierto, casi nadie cita, probable-

mente porque su lectura supone un nivel de conocimiento de la tradición musical popular que no es fácil de adquirir) es una autoridad indiscutible en todo lo que afirma.

Y esto refiriéndonos a nuestro propio país, porque si echamos una ojeada a lo que por fuera se conoce acerca de nuestra música popular tradicional, el panorama es desolador. Puede bastar como botón de muestra el resumen y la noticia bibliográfica que se dedica a España (formando parte de Iberia, no faltaba más,) en la reciente obra *Ethnomusicology*, editada por Hellen Myers (Londres, 1993). Con tres escasas páginas teóricas y otras dos de una bibliografía que se detiene en la década de los 50 (excepción hecha de alguna reedición de antiguos trabajos) y que ignora a García Matos, y con mucha más razón las más recientes recopilaciones y estudios, despacha el autor de la reseña, Martin Cunningham, a quien se supone especialista en el área ibérica, todo lo que sabe y conoce de nuestro país. Si comparamos esta reseña con el contenido de la *Bibliografía de Folklore Musical Español* (Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1994) recién publicada por Emilio Rey, podemos caer en la cuenta de lo poquísimos que fuera de nuestro país se conoce acerca de nuestra música tradicional.

Y es que la música popular de tradición oral es un campo muy vasto y muy difícil de conocer con una amplitud suficiente como para poder hacer afirmaciones bien fundadas sobre los hechos musicales. Se puede decir que la inmensa mayoría de los estudiosos de la tradición oral musical española se han circunscrito a los límites geográficos de una provincia, o a lo sumo de una región. Y ello no da perspectiva suficiente para lanzar afirmaciones generalizadas. Y por lo mismo, tampoco argumentos suficientes para contradecir a quien las formula. Haciendo un cálculo aproximado, se podría afirmar que un estudioso de la música popular tradicional podía disponer al final de la década de los setenta de unas 35.000 transcripciones musicales de canciones y toques instrumentales. En el momento actual esa cifra está casi duplicada, sin contar con los amplísimos archivos sonoros que se han recogido en las últimas décadas. Y el hecho evidente y palmario es que nadie, hasta el momento, se ha atrevido a enfrentarse con ese abultado número de documentos para estudiarlos sistemáticamente. Es más, indicios bastante claros nos hacen sospechar que más de uno lo ha intentado, pero se ha vuelto atrás cuando ha visto lo que le esperaba, y ha preferido dedicarse a otras tareas más limitadas y a plazo más corto. He aquí, pues, una tarea pendiente, que sólo podrá llevarse a cabo con un trabajo metódico bien diseñado y por un colectivo bien preparado.

El trabajo sistemático sobre este vastísimo fondo documental tiene que ser riguroso. Tiene que apoyarse sobre los hechos musicales, sobre ese amplísimo fondo de documentos musicales que integran el repertorio popular de tradición oral, en una labor de análisis y síntesis que detecte y defina con claridad todos los elementos y comportamientos que conforman nuestra mú-

sica popular tradicional: los sistemas melódicos modales y tonales que configuran las sonoridades arquetípicas de nuestra música, y su diversificación y mixtificación; la amplitud de los ámbitos y el trazado de los perfiles melódicos; las estructuras rítmicas matrices y todas sus ramificaciones, que ayuden a captar los parentescos entre el riquísimo repertorio de danzas y bailes; las estructuras melódicas que establecen y diversifican las leyes del lenguaje musical; los rasgos que perfilan el estilo melódico de cada uno de los géneros del repertorio; la relación entre los textos y las melodías, que estimula una inagotable inventiva, y que sólo se descubre, por encima de la aparente igualdad, mediante un examen detenido y comparativo; el funcionamiento de la memoria de cantores y músicos tradicionales como soporte diferente del papel y de la escritura musical, que condiciona la creatividad y produce las variantes melódicas; los cambios y mutaciones que experimenta cada invento melódico a través de las variantes en que aparece, que permiten seguir su evolución lógica, y por lo tanto diacrónica, aun cuando no se puedan determinar tiempos y fechas concretas; y finalmente la funcionalidad de cada música, su relación con la vida, que en algunas ocasiones puede ayudar a comprender, más que la música misma, el uso que se hace de ella, ya que en la mayoría de los géneros la función de una canción es plural, y transmigra de un género a otro.

Sólo un estudio sistemático a fondo puede llegar a aclarar cuáles son los rasgos musicales comunes a esa riquísima herencia colectiva que es la música popular tradicional, y cuáles son también los rasgos diferenciadores con que cada uno de los pueblos de España ha sabido enriquecer y singularizar ese patrimonio común, haciéndolo todavía más rico y variado.

C) *Un trabajo etnomusicológico*

Se trata, pues, de un trabajo etnomusicológico en el sentido en que lo hemos definido antes. Porque el objetivo que ha de perseguir es, hay que decirlo abiertamente, el conocimiento de una cultura musical con un gran componente de elementos y de rasgos étnicos. Y esa cultura musical no se puede denominar simplemente folklore, o folklore musical, con un término equivalente al que en lenguaje anglosajón se denomina *folk music*, es decir, la música popular de un país occidental donde se ha desarrollado y está vigente la gran música que corrientemente se denomina culta o clásica.

A poco que se analice con rigor la música popular tradicional de la mayor parte de los pueblos de España, se percibe que aparecen en ella una gran cantidad de elementos arcaicos, de supervivencias seculares (quizá milenarias en ciertos casos) de rasgos musicales definitorios, que la conforman como una cultura musical diferente de la música de autor en muchos de sus elementos. Sin embargo no se puede decir lo mismo de la música popular

de países como Alemania, Francia, Austria, Inglaterra o Italia, donde la música de autor ha eliminado casi por completo desde hace varios siglos las tradiciones musicales anteriores. Países de los que, en cambio, sí se puede afirmar que sus músicas populares son, si se las toma en bloque, una especie de música culta fácil, simplificada, accesible a todo el mundo, y además profundamente emparentada con la música de autor de una época determinada. Por ello es precisamente en estos países, al igual que en los Estados Unidos y por la misma razón, donde ha surgido el interés por el estudio de las músicas tradicionales de otras tierras lejanas, de pueblos primitivos, de culturas milenarias, que recibieron hace un siglo la denominación de músicas exóticas, antes de comenzar a llamarse étnicas.

Los estudiosos de las músicas de tradición oral alemanes, ingleses, franceses y norteamericanos que se interesaron por las músicas de tradición oral con características étnicas tuvieron que ir a buscarlas muy lejos de sus respectivos países, ya que la música popular (folklórica, podríamos decir en este caso con toda propiedad) de sus respectivos países no les brindaba un campo de estudio demasiado diferente de la música “cultas”, de autor. En cambio en la música popular tradicional española aparecen un gran número de elementos que son supervivencias de una cultura musical que se ha sustraído en gran parte a la influencia de la música de autor que se viene componiendo desde hace varios siglos. El desconcierto que produce a un profesional de la música la lectura de una recopilación de música tradicional es efecto de ese extraño comportamiento de las melodías, tan alejado a veces de los módulos musicales en uso desde hace varios siglos. Por ello hay que aplicar a menudo al estudio de estas músicas una metodología, más cercana a los procedimientos etnomusicológicos que a los empleados en el análisis de la música de autor, tal como hicieron en su momento Bartók, Brailoiu y otros estudiosos de las tradiciones musicales del Sudeste europeo, también muy diferentes de las músicas “cultas” de sus países.

Es, pues, evidente que los etnomusicólogos tenemos en nuestro país un amplísimo campo de trabajo sin tener que salir fuera de él en mucho tiempo, tanto para conocer en profundidad nuestra tradición musical popular como para ahondar en los rasgos que la emparentan con las de otros países, vecinos o lejanos.

El estudio sistemático de la música popular de tradición oral es, por consiguiente, una tarea para profesionales de la música, no para simples aficionados, que con una mínima preparación musical se dedicarían a estudiar todo ese contexto que, no siendo propiamente música, rodea al hecho musical en sí. Es evidente que son los Conservatorios Superiores, hoy por hoy, las únicas instituciones docentes donde se puede llevar a cabo la preparación profesional de los etnomusicólogos. En primer lugar, porque el propio acceso al Grado Superior está condicionado por unas pruebas que suponen en el aspirante al ingreso un notable nivel de conocimientos musicales: el

que hoy se adquiere en los Conservatorios Profesionales. Y en segundo lugar, porque sólo llegará al final de los estudios el alumno que haya acumulado más de 1.200 horas lectivas de asistencia a clases, la mayor parte de ellas dedicadas a la propia especialidad de Etnomusicología. por el contrario, pretender formar un etnomusicólogo en un breve cursillo o en un exiguo tiempo de 8 créditos universitarios es, a todas luces insuficiente para preparar especialistas cualificados.

4. LA ETNOMUSICOLOGÍA, UN SERVICIO A LOS PROFESIONALES DE LA MÚSICA Y A LA SOCIEDAD

Con la nueva ordenación de los estudios y contenidos, la Etnomusicología queda ya en el lugar propio que corresponde a una especialidad musical del grado superior. Afortunadamente, el conocimiento de la música popular de tradición oral va a dejar de ser materia obligatoria para el cuadro de estudios de otras especialidades. Esta obligatoriedad era ilógica en gran medida, y quizá por ello no ha dado frutos palpables, ni para proporcionar cultura y contexto musical a los compositores y pedagogos, ni para un conocimiento hondo de los materiales temáticos más valiosos que la música popular tradicional contiene, ni siquiera para formar especialistas en etnomusicología, tal como estuvo enfocado su estudio. Nada hay, pues, que lamentar porque desaparezca de los programas formativos de esas otras especialidades.

A cambio de ello, la relación del etnomusicólogo con las otras tareas musicales y con los demás profesionales de la música se podrá establecer a partir de un enfoque correcto de los estudios de Etnomusicología en el sentido en que aquí lo estamos sugiriendo. Es evidente que los etnomusicólogos necesitamos adquirir un prestigio en este país, y que este prestigio sólo llegará cuando el estudio a fondo de la música popular de tradición oral tal como lo hemos dejado diseñado quede plasmado, por una parte, en una serie de trabajos básicos que puedan servir a quienes se interesen por conocer con hondura y profundidad la tradición musical popular. Y por otra parte en la actividad investigadora y docente de unos profesionales a los que se pueda pedir que aporten sus conocimientos o que ayuden a quien se interese por la música popular tradicional.

El campo de investigación y estudio que los etnomusicólogos tienen hoy en nuestro país es amplísimo en la temática. Para terminar este trabajo, enumeramos algunas de las tareas que nos parecen prioritarias, tanto las que son puramente musicales, que deben ser objeto de trabajos de investigación, como aquellas otras que pueden poner al servicio de la sociedad los frutos de un trabajo bien orientado en el campo de la Etnomusicología.

Por lo que se refiere al campo específico que debe cubrir la especialidad

de Etnomusicología, he aquí los trabajos que consideramos prioritarios, por ser un punto de partida imprescindible para los que han de venir después:

— Redacción de un trabajo introductorio que presente la panorámica actual de la música popular tradicional española, para que los estudiosos puedan acceder a las fuentes documentales de todo tipo, y a los trabajos teóricos que se han venido realizando durante este siglo.

— Elaboración de una metodología de investigación y estudio de la música popular de tradición oral, que abarque puntos básicos que nunca se han establecido: el trabajo de campo; la transcripción musical; el análisis de la música y del texto; la catalogación de los géneros y especies del repertorio tradicional en relación con la funcionalidad y el contexto etnográfico; la organología y la música instrumental tradicional; la edición de cancioneros y de documentos sonoros; la historia de la Etnomusicología, tanto de los trabajos que han hecho época y han marcado pautas, como de los diversos enfoques con que se trabaja actualmente.

— Reedición de todos los trabajos de recopilación que estén agotados, que son todos los del siglo pasado y un buen número de los más valiosos que se han publicado desde comienzos de este siglo.

— Recogida, catalogación sistemática y edición de músicas de tradición oral española, sobre todo donde no se haya realizado todavía, que quizá sea la última posible, dado el estado agónico de la tradición musical popular.

— Catalogación y archivo de todos los fondos existentes, con posibilidad de acceso para los investigadores y estudiosos.

— Estudio acerca del origen y la evolución de la música popular tradicional. La influencia de los cambios sociales en la tradición musical. La situación en el momento presente y las perspectivas de futuro.

Sólo después de que los etnomusicólogos puedan disponer de estos trabajos previos se podrá llevar a cabo un estudio en profundidad de la cultura musical tradicional, que permita detectar y poner de relieve los rasgos que la definen, tanto los que son comunes a todas las músicas de nuestro país como aquellos otros con que cada colectivo la ha sabido enriquecer y diferenciar a través del tiempo. Los trabajos monográficos que se pueden emprender una vez que se disponga de estas herramientas de trabajo son prácticamente inagotables.

En cuanto a los aspectos sociales que se relacionarían con la especialidad de Etnomusicología, no serían nada despreciables. La primera sería la determinación y delimitación de un área de conocimiento e investigación cuyos objetivos y metodología queden bien claros. Porque si hay algún campo en que los aficionados sin preparación y los autodidactas sin contexto y sin idea de lo que traen entre manos han entrado y siguen entrando a saco y haciendo estragos, es éste de la música popular de tradición oral. Por ello la

aparición de un colectivo de profesionales bien preparados no traería más que ventajas y beneficios a una actividad de investigación y estudio demasiado deteriorada por el intrusismo y la ignorancia.

El campo de actuación de los especialistas en Etnomusicología abarcaría tareas muy diversas que la sociedad de hoy está demandando. Señalamos también algunas de las más relevantes:

— La recogida, catalogación y archivo de lo que reste de las tradiciones musicales, tal como hemos dejado dicho, trabajo que comporta aspectos sociales muy relevantes, por el conocimiento que proporciona acerca del pasado y el presente de cada colectivo.

— La orientación correcta de los profesionales de la enseñanza que buscan y necesitan las músicas tradicionales, en un momento en que la educación musical, la iniciación colectiva al canto y a la música instrumental, la práctica coral, y la creatividad musical que ha de servir a estos fines pueden apoyarse e inspirarse en no pocos rasgos y elementos de las músicas tradicionales de ayer.

— La selección y publicación, tanto impresa como fonográfica, de un repertorio que reúna lo mejor y más característico de la tradición musical popular española, de cada uno de los colectivos que la integran, y que debería preservar como un patrimonio colectivo que nunca debe desaparecer.

— Una presentación actual digna y correcta de las músicas populares de ayer como músicas para escuchar hoy, pues al estar hoy realizada básicamente por grupos y cantantes voluntariosos, pero mal formados como músicos y como investigadores, conlleva a menudo una imagen sonora deformada, distorsionada y maltratada musicalmente de esa tradición musical.

— Finalmente, y como consecuencia de una investigación etnomusicológica bien realizada, el acceso de los músicos profesionales a una cultura musical diferente de la música de autor, conformada por otros moldes y sistemas y regida por otras leyes y constantes. Este conocimiento no puede menos de proporcionar al músico y al musicólogo una dimensión diferente del fenómeno musical, porque le permite relativizar la cultura musical occidental en la que está inmerso en el amplísimo contexto de la música como actividad humana universal en el tiempo y en el espacio.

5. ANEXOS

Como complemento de las reflexiones que hemos hecho en este escrito, presentamos a los lectores tres documentos. Se trata de tres programas que han servido o sirven para la enseñanza de la Etnomusicología en centros oficiales. El primero es el que desarrollaba en sus clases del Real Conservatorio Superior de Madrid el profesor García Matos. Se trata de un documento

histórico, que hay que encuadrar en el contexto de la época para valorarlo correctamente. El segundo es el programa vigente en la Universidad de Salamanca (curso 93-94), formando parte del plan de estudios de la licenciatura en Historia de la Música. Y el tercero es el programa vigente en la actualidad en los Conservatorios Profesional y Superior de Salamanca. La comparación entre los contenidos de estos dos últimos permitirá al lector apreciar las diferencias en el enfoque y en los niveles musicales de los contenidos.

ANEXO I

Programa del curso de Manuel García Matos

LECCIÓN I. Origen y definición de la palabra Folklore.- Otras acepciones de la misma.- Características de LORE y de FOLK.- Notas características de la actividad folklórica.- Concepto de PUEBLO.- Concepto de TRADICIÓN.- Folklore Objetivo y Folklore Subjetivo.- Escuelas Folklóricas.

LECCIÓN II. Definición de CULTURA.- Principales teorías acerca de la misma.- Ciclos de Cultura y su clasificación. Arcaicos.- Primarios.- Secundarios.- Culturas superiores.- Los Métodos del Folklore.- El Método Histórico Cultural.- Características del mismo.- Malinowsky y el Funcionalismo.- Criterios del Funcionalismo.- El Evolucionismo.

LECCIÓN III. Ciencias afines y relacionadas con la ciencia Folklórica.- Historia.- Etnografía.- Sociología, etc.- Funciones sociológicas del Folklore.

LECCIÓN IV. Especies musicales folklóricas en el ciclo vital que va de nacimiento a muerte.- Canciones de Cuna.- Infantiles.- Canciones de Ronda.- De quintos.- Rondas Festeras.- Albadas.- Alboradas.- Canciones de Trabajo.- Canciones Religiosas.- Navidad.- Año Nuevo.- Reyes.- Cantos de Relación.- Cantos Circunstanciales.- Canciones de Marzo y Mayo.- Canciones de Carnaval.

LECCIÓN V. Canciones de Trabajo.- Cavar.- Desterrar.- Escavar.- Siega.- Venteo.- Trilla.- Vendimia.- Recogida de aceituna.- Esquiladores.- Bueyeros.- Molineros.- Carreteros.- Arrieros.- Pescadores y Marineros.- Teorías acerca del trabajo como origen de la música.

LECCIÓN VI. La Música Primitiva y sus características.- La Música de los Pueblos naturales y de los Pueblos del Folklore.- Polifonía Primitiva.- El Canon y la Imitación.

LECCIÓN VII. Música Instrumental Española.- Instrumentos Populares.- Morfología y estructura de los mismos.- Las Xeremías de la Isla de Ibiza.- La Alboka y el Xsistu vasco.- La Gaita.- La Dulzaina.- Instrumentos Cordófonos Populares.

LECCIÓN VIII. Formas Estróficas de la Canción Popular Española.- Terceto Volandero.- Soleá.- Saeta.- Seguidilla Gitana.- Playera.- Cuarteta Octosilábica.- Quintilla.- Romance.

LECCIÓN IX. Breve Historia del Folklore en España.- S. XIII al XV.- Alfonso el Sabio.- Marqués de Santillana.- Arcipreste de Talavera.- S. XVI.- Juan de Timoneda.- Pero Mexía.- S. XVII.- Gonzalo Correa.- Juan de Arguijo.- Ambrosio de Salazar.- Rodrigo Caro.- Gaspar Aguilar.- Vélez de Guevara.- S. XVIII.- José Salgas.- Antonio de Trueba y otros.- El Folklore a partir de 1881.- Antonio Machado y Álvarez.- Las primeras Sociedades Folklóricas.

LECCIÓN X. La Rítmica en la Canción Popular Española.- Compases más usuales en la música folklórica española.- Isometría y Heterometría.- Canciones de Ritmo Libre.- Compases de 5 por 8, 7 por 8, 10 por 8 y 12 por 8.- La Modalidad popular española.- Los Modos Griegos y los Modos Eclesiásticos.

LECCIÓN XI. Diferentes Aspectos de la Influencia de la Música popular en la música culta o de composición.- Algunos ejemplos: F. Mompou, J. Guridi, M. de Falla, Rimsky Korsakov, Bela Bartok, Glinka, etc.

LECCIÓN XII. La Danza Española.- Danzas Rituales.- Danzas de palos.- Espadas.- Religiosas.- Bailes de Esparcimiento o Solaz.

LECCIÓN XIII. Bailes binarios y ternarios.- Ariñ-Ariñ.- Bailes a lo Alto, a lo Ligero.- El Agudillo.- Chiringuelo (Asturias).- Giraldilla.- Corrido (León).- Pandeirada Gallega.- Charra-da Binaria.

LECCIÓN XIV. El Cante Flamenco.- Sus Presuntos orígenes, sus fuentes.- Cantes con baile.- Cantar de Levante.- Estilos de Málaga.- Cantes matrices.- Estilos Camperos.- Cantes Autóctonos.- Cantes sin Guitarra.

LECCIÓN XV. Formas principales de la Música Folklórica Española.- Morfología y estructura de la Sevillana.- Bolero.- Fandango.- Jota.- Isa.- Folia.- Malagueña.- Petenera.- Sardana.- Seguidilla.

LECCIÓN XVI. Castilla la Vieja y León.- Vida Espiritual.- Danzas e instrumentos folklóricos.-

LECCIÓN XVII. Galicia.- Características de la Región.- Vida Espiritual.- Música Popular.- Danzas e Instrumentos folklóricos.

LECCIÓN XVIII. Santander y Asturias.- Vida Espiritual y Etnología.- Música, Danzas e Instrumentos folklóricos.

LECCIÓN XIX. Vascongadas y Navarra.- Etnología y Características regionales del País Vasco.- La Canción.- La Danza y los Instrumentos folklóricos.

LECCIÓN XX. Valencia, Murcia y Baleares.- Características regionales y Etnología.- La Canción, la Danza y los Instrumentos populares.

LECCIÓN XXI. Castilla la Nueva y Extremadura.- Etnología de ambas regiones.- La Canción, la Danza y los Instrumentos Folklóricos.

LECCIÓN XXII. Aragón.- Etnología regional.- Canción, Danza e Instrumentos populares.

LECCIÓN XXIII (continuación). El Cante Flamenco y su integración en el folklore regional andaluz.

LECCIÓN XXIV. Canarias. Etnología y características regionales.- Instrumentos Folklóricos.- La Danza y la Canción popular.

ANEXO II

Programa de Etnomusicología vigente en la Universidad de Salamanca, dentro del Plan de Estudios conducente a la obtención del título de licenciado en Historia de la Música

(2 cursos, con un total de 8 créditos para la Etnomusicología)

1. La Etnomusicología como disciplina antropológica:
 - 1.1. Problemas de definición.
 - 1.2. Etnomusicología y folklore: términos y conceptos.
 - 1.3. Breve visión histórica de la Etnomusicología.
 - 1.4. Panorama de la Etnom. en España.
 - 1.5. Musicología, Etnomusicología y Antropología.
 - 1.6. Diversas formas de definir la Etnomusicología.
 - Referencias bibliográficas
 - Textos de debate en clase
 - 1.7. Hacia una nueva definición del campo de estudio.

APÉNDICE I: Un nuevo modelo de estudio en Etnomusicología.

- 1.1. Revisión del modelo propuesto por P. Merrian,
- 1.2. La propuesta de Tomoting Rice.
- 1.3. Significación antropológica del nuevo modelo.
 - Referencias bibliográficas.

2. Folklore y Etnomusicología:

- 2.1. El término folklore.
- 2.2. Folklore y cultura.
- 2.3. Condicionamientos del folklore.
- 2.4. Folklore y Etnología.
- 2.5. ¿Cultura popular o cultura tradicional?
- 2.6. Contenidos del folklore.
- 2.7. Hacia una redefinición del concepto del folklore.
 - Referencias bibliográficas
 - Textos de debate

APÉNDICE 2: Teorías y corrientes de investigación en el folklore actual.

— Referencias bibliográficas

3. El folklore en España: una aproximación histórica:

- 3.1. Exposición oficial.
- 3.2. El folk como la otra historia de la cultura.
- 3.3. Precedentes medievales.
- 3.4. Humanismo y Renacimiento: diferenciación e interés hacia lo popular.
- 3.5. Los siglos dorados: la feliz interinfluencia.
- 3.6. El siglo “de las luces”, curiosidad y represión.
- 3.7. El Romanticismo o el descubrimiento del pueblo.
 - Referencias bibliográficas
 - Textos de debate en clase

APÉNDICE 3: La recopilación de los cantos de tradición oral al ejemplo del Romancero.

1. El estudio del romancero: teoría y método.
2. La recopilación de romances hoy.
3. La capacidad de creación en el romancero de nuestra época.
 - Referencias bibliográficas

4. Introducción a la Etnografía de Castilla y León:

- 4.1. La definición del territorio: aspectos políticos, geográficos e históricos.
- 4.2. El medio natural, parámetros, montañas, valles y colinas.
- 4.3. La población: emigración y envejecimiento.
- 4.4. Niveles de identidad: pueblo, comarca y región.
- 4.5. El castellano de Castilla y los otros hablas de la región.
- 4.6. La cultura tradicional.
- 4.7. Algunos ejemplos de expresión artística.
 - Referencias bibliográficas
 - Textos de debate

APÉNDICE 4: “Transcant” (Transformaciones en el canto dentro de los procesos de aprendizaje cultural). Un proyecto de investigación etnomusicológico en Castilla y León.

1. Planteamientos iniciales.
2. Primeros resultados de la investigación
3. Algunas conclusiones provisionales.
 - Referencias bibliográficas

5. Antropología, Folklore y Etnomusicología en Castilla y León (principales recopilaciones y estudios)

- 5.1. Folk y antropología en España: una cuestión precisa.
- 5.2. Distintas motivaciones en el interés etnográfico hacia Castilla y León.

- 5.3. Apuntes de algunos precedentes de Folk y etnografía referidos a Castilla y León.
- 5.4. La "sociedad de Folk castellano" y la "sociedad castellana de excursiones".
- 5.5. El folk musical. Las canciones.
- 5.6. Otras incursiones en el Folk y la etnografía de C. y L.
- 5.7. Los antropólogos en Castilla y León.
 - Referencias bibliográficas
 - Textos de debate

APÉNDICE 5: Panorama actual de los estudios antropológicos en C.L.

1. Las razones de un estancamiento.
2. La incipiente influencia de la antropología.
3. Folklorismo e instituciones: un perfecto entendimiento.
 - Referencias bibliográficas

ANEXO III

Programa vigente en el Conservatorio Profesional de Salamanca (folklore descriptivo) y en los tres cursos del Conservatorio Superior

(4 cursos, 3 horas semanales, con un total de 384 horas lectivas)

CURSO DE FOLKLORE DESCRIPTIVO

I. Objetivos

- * Iniciación al conocimiento de la música popular de tradición oral.
- * Iniciación al conocimiento de los cancioneros y colecciones documentales de música popular tradicional.
- * Iniciación al conocimiento de la geografía de la música popular tradicional española: zonas, géneros y especies peculiares de cada una de ellas. Principales obras de recopilación.
- * Iniciación a la audición y transcripción de las músicas populares tradicionales a partir de documentos sonoros.

II. Contenido temático

1. EL ESTUDIO DEL FOLKLORE MUSICAL EN LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA. El folklore musical como asignatura en los programas de enseñanza musical.- Aportación del folklore musical a la formación del músico profesional: en el campo etnológico, en el aspecto filológico, en el aspecto histórico y en el propiamente musical.

2. CONCEPTOS BÁSICOS. Folklore musical.- Música popular de tradición oral.- Lo tradicional, lo popular y lo anónimo en música.- Relación de estos conceptos con la música popular tradicional.

3. LAS FUENTES DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. Dónde se puede conocer y estudiar la música popular tradicional.- Breve bosquejo histórico de la recopilación de música popular en España.

4. EL CONTEXTO DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. La música y la vida.- El ciclo vital y el ciclo anual de trabajos y fiestas como marco natural de la música popular tradicional.- Intérpretes y oyentes, maestros y alumnos: aplicación de estos conceptos a la música popular tradicional.- Los cambios sociológicos y su influencia en la música popular tradicional.

5. NOCIONES BÁSICAS SOBRE LOS ELEMENTOS MUSICALES. Melodía, ritmo y texto en la música popular tradicional.- Relación entre estos tres elementos.- Relación de los mismos con la función.

6. NOCIONES BÁSICAS SOBRE LECTURA Y ESCRITURA APLICADAS A LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL. Normas para la lectura de una recopilación.- Normas para la escucha de documentos.- Normas básicas para la transcripción de documentos sonoros de música popular tradicional.

7. ESPACIOS GEOGRÁFICOS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL. Límites administrativos y ámbitos geográficos culturales. Elementos que condicionan la expansión de la cultura musical tradicional.- Rasgos que definen una cultura musical.- Elementos comunes y rasgos diferenciadores en la cultura tradicional musical de España.- Los tópicos folklóricos: necesidad de revisarlos, en relación con los rasgos definitorios. Zonas geográficas naturales en el folklore musical español.

8. ZONA NOROCCIDENTAL: CANTABRIA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

9. ZONA NOROCCIDENTAL: ASTURIAS. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

10. ZONA NOROCCIDENTAL GALICIA: Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

11. SUBMESETA NORTE (VALLES DEL DUERO), SUBZONA OCCIDENTAL: LEÓN, ZAMORA Y SALAMANCA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

12. SUBMESETA NORTE (VALLES DEL DUERO), SUBZONA CENTRAL: PALENCIA, BURGOS, SORIA, VALLADOLID, SEGOVIA Y ÁVILA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

13. VALLES DEL EBRO: ARAGÓN. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

14. VALLES DEL EBRO: LA RIOJA Y NAVARRA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

15. FRANJA CENTROOCCIDENTAL: EXTREMADURA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

16. SUBMESETA SUR: MADRID, GUADALAJARA Y CUENCA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

17. SUBMESETA SUR: LA MANCHA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

18. ZONA SUR: ANDALUCÍA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

19. LEVANTE: CASTELLÓN, VALENCIA, ALICANTE Y MURCIA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

20. CATALUÑA. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

21. PAÍS VASCO. Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música

popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

22. **COMUNIDADES INSULARES: BALEARES Y CANARIAS.** Recopilaciones y autores.- Principales géneros y especies de música popular tradicional.- Audición de ejemplos, identificación de rasgos musicales y transcripción documental.

23. **RESUMEN GENERAL.** Elementos básicos comunes a toda la cultura musical tradicional española.- Rasgos específicos y diferenciadores de cada zona geográfica.- La cultura popular española: una herencia musical común.

III. Parte práctica

A) Trabajo en clase

* Toma de notas y datos relativos a cada tema en un cuaderno de trabajo dispuesto siempre para la revisión por parte del profesor.

* Audición comentada de música popular tradicional de todos los espacios geográficos estudiados en los temas teóricos.

* Transcripción del repertorio propuesto en clase en fichas modelizadas, dispuesto siempre para la revisión del profesor.

B) Trabajo personal

* No será necesario ningún trabajo diferente del que demuestre que el alumno ha seguido normalmente el desarrollo de las clases. Con estos trabajos se podrá conseguir hasta la calificación de notable.

* Se propondrán trabajos personales para los alumnos que quieran optar a la calificación de sobresaliente. Consistirán en la aplicación de la teoría explicada durante el curso a un repertorio breve.

IV. Exámenes y pruebas

La evaluación de los alumnos se realizará en la siguiente forma:

* Por la valoración del seguimiento de las clases.

* Por la calidad del cuaderno de trabajo y el estilo personal de su presentación y contenido.

* Por una prueba teórico-práctica final sencilla que comprenda la amplitud y el nivel del programa desarrollado en el curso.

V. Bibliografía básica

* La correspondiente a cada tema, que se irá facilitando en clase.

CURSO PRIMERO

I. Objetivos

* Conocimiento básico de la música popular de tradición oral española, recopilaciones, géneros y especies, zonas folklóricas.

- * Iniciación al análisis de los elementos musicales de la música popular tradicional.
- * Iniciación a la transcripción musical de canciones populares tradicionales.

II. Contenido temático

1. TERMINOLOGÍA BÁSICA. Folklore.- Folklore musical.- Etnomusicología.- Musicología comparada.- Etnología musical.- Música étnica.- Música de tradición oral.- Música tradicional.- Música popular.- Música folk y grupos folk.- Neofolklore.- Refolklorización.

2. EL SOPORTE DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. Conceptos previos: los elementos de la música y las formas de fijación y transmisión.- El soporte escrito y el soporte memorístico-oral.- La transmisión escrita: naturaleza, funcionamiento, evolución.- La transmisión oral: la memoria como soporte y su funcionamiento.- Diferencias entre el soporte escrito y la memoria: en cuanto a la creación de una obra musical, en cuanto a la reproducción, en cuanto a la formación del músico (cantor o instrumentista).- El tipo melódico y las variantes: nociones básicas.

3. LAS FUENTES DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. Concepto de fuentes musicales y aplicación a la música popular tradicional.- Clasificación esquemática: fuentes musicales y extramusicales, directas e indirectas, principales y secundarias.- Las fuentes directas: los intérpretes (principales), las grabaciones y los cancioneros (secundarias).- Las fuentes indirectas: históricas, iconográficas, arqueológicas, literarias y jurídicas.

4. LOS INTÉRPRETES. Aclaraciones previas: intérpretes, cantores, músicos instrumentistas, informantes. El músico tradicional popular como conservador-reproductor-creador de una herencia musical colectiva.- El individuo y el colectivo como depositarios y creadores de la música popular tradicional.- La formación del músico popular: diferencias y semejanzas con el músico profesional.- Tipos de intérpretes según la calidad.- El oficio de músico popular tradicional (cantor o instrumentista) en las épocas pasadas.- La música y la vida: diferencias y semejanzas entre la música popular y la música llamada "cultura".- Intérpretes profesionales.- Especialistas y marginales.- Estado actual de la música popular tradicional.- Pervivencia de la música popular tradicional.

5. LA RECOPIACIÓN. Concepto de recopilación.- Razones por las que la música tradicional popular se ha venido recopilando.- Tipos de recopilación: documentos sonoros y cancioneros.- El oficio de recopilador: preparación musical, cualidades humanas y aspectos éticos.- La búsqueda de intérpretes: momentos y lugares apropiados. Intérpretes solistas y colectivos.- Tipos de tomas de sonido.- El archivo y el fichero.- El trabajo de campo.- Modelos de fichas.

6. LA TRANSCRIPCIÓN. Concepto.- Finalidades.- Criterios básicos.- Compás, armadura, figuración, tesitura, signos de expresión, signos especiales, aplicación del texto.- Presentación final del documento.- Dificultades y problemas más frecuentes con los que se encuentra el transcriptor.- La transcripción en los cancioneros populares: generalidades.

7. LA CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN. Concepto.- Finalidades de la clasificación y ordenación.- La clasificación y la ordenación en los principales cancioneros.- Criterios básicos de clasificación y ordenación.- Los índices: su importancia para la información acerca del contenido de las recopilaciones. Tipos de índices.

8. LOS CANCIONEROS (I). Concepto.- Cancionero y repertorio: relación entre ambos.- Utilidad y limitaciones de los cancioneros.- Historia de la recopilación de la música popular tradicional española. Las primeras recopilaciones: principales autores y obras.- Características de las primeras recopilaciones.- La obra de Felipe Pedrell.- Los pioneros de la recopilación sistemática: características generales. Principales recopilaciones.

9. LOS CANCIONEROS (II). Las obras fundamentales de recopilación en las décadas 40 y 50.- Características generales. Principales recopilaciones.- La obra del Instituto Español de Musicología en su sección de música tradicional popular.- Principales colaboradores y sus tra-

bajos.- Las grandes obras recientes de recopilación: características generales y obras principales. Documentos fonográficos de música popular tradicional: principales colecciones.

10. GÉNEROS Y ESPECIES EN LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. Concepto de forma, género y especie musical.- Clasificación de las músicas populares: lo subjetivo y lo objetivo en los diferentes criterios de clasificación.- La conveniencia de clasificar según diferentes aspectos.- Clasificación según el carácter: género lírico, género narrativo, género funcional.- Clasificación según el estilo: silábico, semiadornado, melismático.- Según el contenido-funcionalidad: género religioso y no religioso (profano).- Clasificación según el intérprete: género vocal, instrumental y mixto.- Clasificación según la estructura.- Clasificación según el sistema melódico.

11. EL ANÁLISIS MUSICAL DE LA CANCIÓN POPULAR TRADICIONAL: GENERALIDADES. Concepto.- Finalidad del análisis. Importancia y utilidad formativa para el músico.- Aptitudes y conocimientos previos.- Elementos objeto del análisis musical.

12. LOS SISTEMAS MELÓDICOS. Música tonal y música modal.- Modos y tonos en la música de tradición oral: los hechos musicales y la sistematización de los modos y tonos. Nomenclatura de los modos. Detección del sistema melódico de las tonadas: a partir de la escritura y a partir de la audición.- Características sonoras de cada modo: sonidos básicos y sonidos característicos y diferenciadores.- Teorías sobre los modos en algunos cancioneros: revisión y crítica.

13. LA INTERVÁLICA. Concepto.- Los intervalos más usuales en la música popular tradicional.- Interválica del inicio e interválica en curso de frase.- La naturalidad y sencillez del movimiento melódico.- Intervalos inusuales.- Intervalos ajenos a la música popular tradicional.- El perfil melódico: concepto.- El trazado del perfil melódico: la distinción entre los elementos pertinentes y los redundantes en una melodía.- Aportación del perfil melódico a la percepción de la sonoridad básica.

14. LAS ESTRUCTURAS DE DESARROLLO MELÓDICO. Concepto.- Elementos del curso de la melodía: la frase musical y sus elementos.- Metodología de análisis.- Sistema de designación.- Tipos de estructura melódica: estructuras simples y compuestas. Estructuras con estribillo imbricado en la estrofa.- Estructuras especiales: repetitivas (ostinato), acumulativas, litánicas y responsoriales.- Estructuras arquetípicas recitativas.

15. LA ESTRUCTURA RÍTMICA. Concepto de estructura rítmica.- Ritmo y compás.- Elementos que configuran la estructura.- El análisis comparativo de las estructuras rítmicas: metodología para su análisis.- Fenómenos rítmicos frecuentes en la música popular tradicional: polirritmos sucesivos y simultáneos.- Ritmos de amalgama (aksak).- Ritmo libre. Algunos ritmos característicos.

16. METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE UNA OBRA DE RECOPIACIÓN. Utilidad del estudio global de un cancionero.- Elementos objeto de estudio. El autor.- La época.- Circunstancias y vicisitudes de la recopilación y edición de la obra.- Metodología y criterios de recopilación.- Contenido y ámbito geográfico.- Criterios de redacción de la obra.- Análisis musical del contenido documental.

III. Parte práctica

A) Trabajo en la clase

* Iniciación al análisis de los elementos musicales: aplicación práctica del contenido de los temas 11-15. Se comenzará a practicar desde el comienzo del curso.

* Identificación de cada uno de los géneros y especies del repertorio popular tradicional: aplicación práctica del contenido del tema 10. Se comenzará a practicar desde el comienzo del curso, a partir de un repertorio amplio que se facilitará a los alumnos.

* Iniciación a la transcripción de la música popular tradicional, a partir de melodías de entonación y ritmo sencillo. Se comenzará a practicar desde el comienzo del curso.

B) Trabajo personal

Cada alumno deberá presentar obligatoriamente al final de curso dos trabajos personales:

1. Estudio integral de una obra de recopilación.
2. Lectura de las publicaciones (libros y artículos) que vaya indicando el profesor, de acuerdo con el desarrollo del programa, con entrega de un resumen escrito esquemático que demuestre el trabajo realizado por el alumno.
3. Transcripción, clasificación y análisis de un repertorio de al menos 20 canciones, a ser posible recogidas en trabajo de campo por el propio alumno, y transcritas en su melodía y texto.

IV. Exámenes y pruebas

La evaluación de los alumnos se realizará en la siguiente forma:

- * Por la valoración del seguimiento de las clases.
- * Por pruebas escritas teórico prácticas periódicas.
- * Por una prueba teórico-práctica final que comprenda la amplitud y el nivel del programa desarrollado durante el curso.

V. Bibliografía básica

Aparte de la que se entregará con la explicación de los temas 8 y 9, cada alumno debería procurarse las siguientes obras, que se manejarán frecuentemente en la clase:

- * Federico OLMEDA: *Cancionero popular de Burgos*. Reedición de la Diputación Provincial, Burgos, 1992.
- * VARIOS AUTORES: *Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial, 1989.
- * Kurt SCHINDLER: *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial, 1991.

CURSO SEGUNDO

I. Objetivos

- * Conocimiento detallado y a fondo de la tradición oral musical española: el mapa folklórico, géneros más representativos de cada ámbito geográfico y relaciones musicales entre los mismos.
- * Profundización en el análisis de los elementos musicales y aplicación del método comparativo.
- * Iniciación a la redacción de trabajos temáticos
- * Iniciación a la metodología de investigación de la música popular de tradición oral.

II. Contenido temático

1. MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL. La investigación de la música popular tradicional en sus etapas sucesivas.- La recogida de materiales: inventarios y catálogos. El folklore descriptivo.- La reflexión musicológica acerca del fondo recogido.- Diferentes teorías para explicar el hecho musical de tradición oral.
2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL ESPAÑOLA. Teorías acerca del origen y la evolución de la música popular tradicional.- La mú-

sica popular tradicional en diferentes ámbitos geográficos.- Evolución del repertorio: metodología para detectarla, factores que influyen en la evolución, cronología, constantes evolutivas.- Estado actual y perspectivas de futuro de la música popular de tradición oral.

3. **RETROSPECCIÓN.** Hasta dónde podemos llegar, retrospectivamente, en el estudio documental de la música popular de tradición oral en España.- Principales intentos de retrospectión: las Cantigas de Santa María, el romancero, la lírica medieval, los juglares, las obras renacentistas con citas de canción popular, la música sefardí. Exposición y análisis crítico de cada uno de estos intentos.- Retrospección a partir de otras fuentes documentales.

4. **OBRAS TEÓRICAS SOBRE MÚSICA POPULAR TRADICIONAL ESPAÑOLA.** Trabajos de carácter global de E. López Chávarri, E. Martínez Torner, M. García Matos, A. de Larrea, Dionisio Preciado y J. Crivillé.- Otros trabajos sobre ámbitos más reducidos y sobre aspectos parciales.- Contenido y análisis crítico de cada una de estas obras.- Los problemas pendientes de investigación en la música popular tradicional española: enumeración de los principales y pistas para el estudio.

5. **EL MÉTODO INDUCTIVO DEDUCTIVO.** Exposición de la metodología inductivo-deductiva.- Aplicación del método a la investigación de la música popular de tradición oral.- La toma de datos: los elementos musicales.- La detección de constantes y comportamientos melódicos.- La comparación entre los datos.- Formulación de conclusiones e hipótesis.- La crítica de las hipótesis y opiniones no comprobadas.

6. **FIJEZA Y MUTACIÓN EN LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL.** La memoria como soporte.- El tipo melódico y sus rasgos definitorios.- Elementos variables y fijos en la transmisión oral.- La creatividad en los intérpretes de música popular tradicional.- Coincidencias y diferencias entre la creatividad en música popular tradicional y en música escrita, de autor.- Versiones melódicas y variantes melódicas.- Variantes melódicas y variaciones sobre un tema.- La detección de variantes en la música de tradición oral.- La ordenación de las variantes de un tipo melódico.- Las variantes melódicas en las recopilaciones de música popular tradicional.

7. **MODIFICACIONES DE LOS TIPOS MELÓDICOS.** Modificaciones y mutaciones en los tipos melódicos.- Forma en que se producen las modificaciones: por alargamiento de valores; por ornamentación; por transposición modal—>tonal sobre grados homónimos; por contaminación modal o tonal; por cambio de sonoridad menor a mayor; por cambio de centro tonal; por confusión de dos melodías a partir de un comienzo idéntico; por influencia del contexto melódico; por soldadura; por cambio de la estructura rítmica.

8. **EL REPERTORIO DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL.** Concepto de repertorio.- El repertorio tal como aparece en el conjunto de las obras de recopilación: datos estadísticos.- Obras publicadas y trabajos inéditos (cancioneros, antologías generales y grabaciones documentales).- Los últimos trabajos de recopilación (cancioneros y grabaciones documentales).- La canción popular tradicional en su contexto.- Influencia de los cambios sociales y económicos sobre el repertorio de la música popular tradicional.- Los cambios en el repertorio: cómo se producen.- Cómo se detectan los cambios en el repertorio.- Estado actual del repertorio: intérpretes, géneros y especies.- La pervivencia de la música popular tradicional: intentos de restauración y perspectivas de futuro.

9. **LOS SISTEMAS MELÓDICOS (AMPLIACIÓN).** Comportamientos melódicos tonales y modales: semejanzas y diferencias.- Estructuras tonales y modales: su influencia en la creatividad musical.- La evolución de los tipos melódicos: su detección en las recopilaciones de música popular tradicional.- Casos especiales: melodías mixtas inclasificables, circulares, bitonales e inestables.- Las recopilaciones sucesivas en un mismo ámbito geográfico.- Constantes evolutivas en la música popular tradicional.- Estudio de algunos casos especiales.

10. **LOS SISTEMAS MELÓDICOS (AMPLIACIÓN): ESTRUCTURAS MELÓDICAS ARQUETÍPICAS.** Arquetipos melódicos: recitativos y sonsonetes.- Su funcionalidad.- Su relación con el lenguaje hablado y recitado.- Sus características musicales.- Agrupación según la intervállica.- Su pervivencia y su valor pedagógico.

11. LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL (AMPLIACIÓN). La transcripción y su funcionalidad: opiniones y discusiones sobre la misma.- Los tres tipos de transcripción usuales en etnomusicología: descripción, ejemplificación y funcionalidad de cada una de ellas.- Los signos gráficos complementarios para la transcripción de la música popular tradicional.- Recomendaciones del Consejo Internacional de la Música para la transcripción musical: exposición y valoración crítica.- La transcripción musical en las recopilaciones de música tradicional de España: exposición, ejemplificación y valoración crítica.

12. RITMOS MATRICES EN LA MÚSICA DE LOS BAILES TRADICIONALES ESPAÑOLES: IDENTIFICACIÓN Y ESTUDIO. Nociones básicas sobre elementos del ritmo que han de tenerse en cuenta.- El pulso rítmico y sus agrupaciones y subdivisiones.- Ritmos básicos simples. Ritmos básicos compuestos.- La figuración y la plantilla rítmica.- Plantillas rítmicas de los principales bailes, y su relación con los ritmos básicos.- Fenómenos rítmicos excepcionales: polirritmo simultáneo; polirritmos sucesivos; plantillas rítmicas de acentuación a contratiempo.- Relación entre música y coreografía en el baile tradicional.

13. RELACIÓN TEXTO-MÚSICA EN LA CANCIÓN POPULAR TRADICIONAL. Nociones generales sobre la relación entre el texto y la música en las melodías vocales.- La relación texto música en la canción popular tradicional.- La anisorritmia: concepto y ejemplificación.- La isorritmia y los casos más frecuentes.- El contenido del texto y el carácter de la melodía: casos de adecuación y de inadecuación.- Estructura del texto y estructura musical: casos de acuerdo y de desacuerdo.- La diversidad de soluciones rítmicas para una misma mensura poética.- Recapitulación.

14. LA MÚSICA DE LOS ROMANCES TRADICIONALES: METODOLOGÍA DE ANÁLISIS Y REDUCCIÓN A TIPOS Y ESTILOS. Bases y objetivos del análisis.- Aplicación del análisis a las estructuras de desarrollo melódico, el carácter y el estilo, los sistemas melódicos, la organización rítmica y las variantes melódicas.- Conclusiones.

15. LOS INSTRUMENTOS POPULARES TRADICIONALES. Nociones históricas básicas acerca de la separación entre los instrumentos populares y los empleados en la música "cultura".- Criterios para la clasificación de los instrumentos.- Catálogo de los principales instrumentos populares tradicionales usados en España.- Nociones organológicas acerca de cada uno de ellos.

16. LA MÚSICA INTERPRETADA CON INSTRUMENTOS POPULARES TRADICIONALES. Nociones básicas: qué tipo de música se interpreta con los instrumentos populares tradicionales. Instrumentos melódicos, su repertorio, su relación con la música vocal.- Instrumentos armónicos: su uso como solistas y como acompañantes de la voz.- Los instrumentos de percusión como acompañantes del canto. Conjuntos instrumentales.- Música popular y música popularizante de autor.-

17. EL CANTE FLAMENCO. Breve historia del género y de los principales cantantes.- Opiniones acerca de su origen.- Principales géneros o palos del cante flamenco.- El estudio musical del repertorio flamenco: referencia y contenido de los principales trabajos.- Cuestiones pendientes acerca del cante flamenco.- Relación del cante flamenco con la tradición musical de Andalucía y de la península Ibérica.- La guitarra flamenca.

18. LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL. Criterios de valoración estética aplicables a la música popular tradicional.- Diferencias entre estos criterios y los que rigen para la música de autor.

III. Parte práctica

A) Trabajo en la clase

* Transcripción musical: melodías con cromatismos y sistemas melódicos inestables.

* Lectura comparativa de varias obras de recopilación, en los aspectos que se relacionen con el desarrollo del programa.

- * Práctica del análisis de los elementos musicales (continuación).
- * Detección y ordenación de variantes melódicas.

B) Trabajo personal

- * Estudio del repertorio de música tradicional de una autonomía o región, conforme al esquema que se facilitará en la clase.
- * Clasificación, análisis y presentación de un repertorio de al menos 40 canciones, a ser posible recogidas en trabajo de campo y transcritas en su melodía y texto.
- * Lectura y reseña bibliográfica de tres publicaciones sobre música popular tradicional.
- * Armonización y adaptación pianística o coral de dos temas tradicionales de música popular española.

IV. Exámenes y pruebas

La evaluación se realizará por el siguiente procedimiento:

- * Por la valoración del seguimiento y las actividades de la clase.
- * Por una prueba teórico práctica sobre los temas señalados, en la que se aplique la metodología explicada un repertorio concreto.
- * Por la calidad y el nivel de los trabajos personales.

V. Bibliografía

Se dará como válida la que se adjunta, tomada de la obra de J. CRIVILLÉ, *El folklore musical*, col. Alianza Música, n.º 7. Se señalan en ella las obras más interesantes, dentro de las accesibles. Se completará con las últimas publicaciones y con referencias para los temas que la exijan.

CURSO TERCERO

I. Objetivos

- * Conocimiento de las cuestiones y problemas generales en torno a la música de tradición oral.
- * Iniciación al conocimiento de las músicas étnicas de todo el mundo.
- * Iniciación a la investigación etnomusicológica.

II. Contenido temático

1. LA ETNOMUSICOLOGÍA. Etimología, concepto y objeto.- Panorama histórico: aportaciones y teorías de los principales etnomusicólogos. Las escuelas alemana, norteamericana, europea oriental y francesa.

2. METODOLOGÍA. Conocimiento y resumen de las principales tendencias actuales en etnomusicología. Los etnomusicólogos que hacen escuela: sus trabajos y metodologías. Valoraciones.

3. LA ETNOMUSICOLOGÍA EN ESPAÑA. Los comienzos.- Principales etnomusicólogos y sus trabajos.- Las nuevas tendencias.- Problemas pendientes.

4. LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA. Principales teóricos y teorías.- Aportaciones de la

arqueología y la iconografía al conocimiento de los orígenes de la música. La pervivencia (?) de las músicas primitivas.

5. LOS GRANDES BLOQUES DE LA CULTURA MUSICAL. Música étnica.- Música de tradición oral.- Música popular.- Música "cult" o de autor.- Conceptos e interrelaciones.

6. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS MÚSICAS ÉTNICAS. Transmisión oral.- Integración en la vida.- Intérpretes e interpretación.- Sustancia musical: sistemas melódicos, formas y estructuras.

7. ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN DE LAS MÚSICAS ÉTNICAS. Principales teorías acerca de la transcripción y el análisis.- Metodología de transcripción.- Elementos objeto de análisis.

8. LAS CULTURAS MUSICALES ORALES DE EUROPA. Zonificación y características principales de cada bloque.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

9. LAS CULTURAS MUSICALES ORALES PRECOLOMBINAS E INDIAS DE AMÉRICA. Zonificación y características principales de cada bloque.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

10. LAS CULTURAS MUSICALES ORALES DE IBEROAMÉRICA. Zonificación.- Elementos aborígenes.- Elementos aportados por otras culturas musicales.- Consecuencias de la aculturación musical.- Rasgos de la música producto de la aculturación.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

11. LAS CULTURAS MUSICALES ORALES DE LOS PAÍSES ÁRABES. Visión histórica.- Zonificación y características principales de cada bloque.- Teoría musical árabe.- Elementos musicales.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.-

12. LA MÚSICA EN ISRAEL. Visión histórica.- La música en el culto sinagoga.- Supervivencias en el culto de la Iglesia.- La popular música en Israel desde la unificación.- Diversos bloques musicales y características de cada uno.

13. LAS CULTURAS MUSICALES ORALES DE ORIENTE MEDIO. Zonificación y características de cada bloque.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

14. LA CULTURA MUSICAL INDIA. Visión histórica.- Las diferentes culturas musicales en la India: características y relaciones.- La base teórica en la música de la India.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

15. LA MÚSICA CHINA. Panorama histórico.- Los diferentes tipos de música en China: características y relaciones.- Principios teóricos de la música china.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

16. LA MÚSICA DEL EXTREMO ORIENTE. Zonificación y características principales de cada bloque.- Relaciones y procedencias entre los diferentes bloques.- Aspectos teóricos.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

17. LA MÚSICA DE LOS PAÍSES DEL CENTRO DE ÁFRICA. Rasgos musicales globales de la música africana.- Zonificación.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

18. LA MÚSICA DE LOS PAÍSES PERIFÉRICOS DE ÁFRICA. Zonificación.- Características principales de cada bloque.- Repertorios.- Audición y análisis de ejemplos.

19. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL ESPAÑOLA Y LA DE OTRAS CULTURAS MUSICALES. Con la música de Portugal.- Con la música de Francia y del resto de Europa.- Con la música de Iberoamérica.- Con la música árabe histórica.- Con la de otras culturas musicales.

20. RELACIÓN ENTRE MÚSICA DE AUTOR Y MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX. Principales autores y obras del nacionalismo español.- Estudio concreto de las raíces populares en algunas obras.

21. EL FENÓMENO DE LA MÚSICA "FOLK". Análisis sociológico y cultural de este fenómeno.- Análisis musical global.- Principales grupos.- Valoración.

22. METODOLOGÍA PARA LA INVESTIGACIÓN EN MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL. Principios generales.- Criterios.- Métodos.- Medios.- Relación de temas.

III. Parte práctica

A) Trabajo en la clase

- * Comentario a algunos trabajos de etnomusicología de autores españoles.
- * Audición comentada y análisis de música étnica de todas las culturas estudiadas en los temas teóricos.
- * Transcripción de música étnica
- * Iniciación y práctica de la transcripción descriptiva.

B) Trabajo personal

Cada alumno deberá presentar al final de curso los siguientes trabajos personales:

* Transcripción, comentario y análisis musical de un repertorio de música étnica facilitado por el profesor.

* Un trabajo de investigación sobre música popular de tradición oral española que comprenda trabajo de campo, transcripción, clasificación, ordenación y estudio musicológico.

Nota: estos trabajos se proyectarán al principio de curso y se irán revisando periódicamente con el profesor.

IV. Exámenes y pruebas

La evaluación de los alumnos se realizará en la siguiente forma:

- * Por la valoración del seguimiento de las clases.
- * Por pruebas escritas teórico-prácticas trimestrales.
- * Por una prueba teórico-práctica final que comprenda la amplitud y el nivel del programa desarrollado en el curso, y valorada por un tribunal de profesores del Conservatorio Superior.

V. Bibliografía básica

- * La misma del curso segundo.
- * La correspondiente a cada tema, que se irá facilitando.
- * Para las músicas étnicas, las obras fundamentales que se adjuntan en la hoja anexa.

LO EFÍMERO Y LO PERMANENTE EN LA MÚSICA TRADICIONAL

Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

LA aproximación del investigador a las músicas tradicionales, necesita una formulación previa muy precisa para que el procedimiento en la investigación no vicie los resultados. Nuestros estudios sobre la música dan por supuesta la fiabilidad de los cauces que nos la transmiten. Así, los musicólogos mantienen un consenso tácito sobre la credibilidad radical del documento escrito del arte de los sonidos mientras albergan una cierta desconfianza respecto a su transmisión oral. Sin embargo, no es metodológicamente riguroso tratar la partitura que escribe un compositor para hacer llegar su música a los intérpretes, como la que copia un musicólogo al dictado de un "informante" para plasmar de manera fidedigna la otra música inscrita en la dilatada memoria de los pueblos.

I. VEHÍCULO DE TRANSMISIÓN: LO ORAL Y LO ESCRITO

Convengamos en que la partitura es un soporte muy imperfecto, casi inadecuado para fijar y transmitir la música. La materia de su objeto, el sonido, no es de naturaleza estática, como la de las artes plásticas, sino fluida y huidiza, como la de la palabra. La fonografía es la única técnica que permite la perpetuación del sonido sin desvirtuar su naturaleza. Pero la fonografía es un hallazgo reciente, si bien su incidencia en la creación musical está siendo decisiva y lo será cada día más. Hasta la llegada de esta nueva técnica, la música se ha transmitido, o bien por tradición oral, o bien mediante la tradición escrita. En la milenaria historia de la humanidad, la tradición escrita tiene una vida relativamente reciente. Hace más de diez siglos empezó a escribirse la música con unos símbolos universalmente conocidos y aplicados: los neumas. Por su naturaleza estática, los símbolos gráficos llegan a nuestro cerebro no precisamente a través

del oído, sentido propio de la música, sino a través de la vista. El cerebro los descifra para activar seguidamente unos mecanismos sensoriales capaces de producir los sonidos ocultos en los símbolos gráficos. A pesar de su inadecuación, desde que se inventaron estos signos hasta nuestros días, la escritura no sólo ha sido el medio más común de transmisión de la música, sino también, y sobre todo, ha sido un precioso instrumento de composición.

La música que llamamos tradicional se halla plasmada en la memoria y se transmite a través de la oralidad. La escritura musical aparece, en primera instancia, como un instrumento mnemotécnico que previene fallos de la memoria. Esta propiedad mnemotécnica es inherente a la escritura incluso cuando la música es compuesta sobre el pentagrama. Lo que la escritura plasma en sus símbolos son los datos más elementales y básicos de la música: la materia sonora. Lo más sutil de este arte, lo más inmaterial, lo pone cada vez el intérprete, lo añade a la partitura como algo propio.

En el terreno de la música tradicional, la escritura comenzó a invadir, y de hecho ocupó, un terreno que parecía propio e intransferible de la tradición oral. Desde entonces, la oralidad quedó progresivamente reservada para transmitir principalmente aquella música en la que la memoria podía seguir siendo el soporte natural, por ejemplo, la de las danzas, los romances, las canciones de trabajo, y otras acciones donde la música es sencilla y cumple una función "subsidiaria": La transmisión oral, y no la escrita, es la que comunica, también, determinadas técnicas de interpretación vocal e instrumental.

Cuando construimos la historia de la música solemos olvidarnos de la naturaleza audio-oral del medio que durante siglos ha hecho pervivir el arte musical, y nos fijamos únicamente en lo poco que de este arte ha podido ser fijado por escrito. Porque ¿qué representa esta música escrita, por su volumen, desde hace un milenio hasta el día de hoy, y más aún, en todo el conjunto de la historia de la música? Sin duda una ínfima parte, hay que responder, de la que han creado los hombres, compositores e intérpretes. Y digo esto así en sentido riguroso, señalando que el intérprete es también creador. Por eso la música de una misma partitura, hecha sonar por intérpretes diversos, cobra una especificidad que la hace obra individualizada y distinta.

II. CANTO DE TRADICIÓN ORAL Y DE TRADICIÓN ESCRITA: EL CANTO GREGORIANO

El estudio de la música de tradición oral describe un círculo: comienza en el trabajo de campo donde se aprehende en su medio propio, y llega has-

ta su puesta por escrito para que pueda ser reinterpretada y devuelta a la oralidad en medios que no son los suyos propios.

Cuando sale de su soporte natural, que es la memoria de los hombres y de los pueblos, y traspasa la barrera del soporte gráfico, esta música gana fijeza, estandarización y capacidad de difusión. Su puesta por escrito la hace accesible a la investigación y análisis de los musicólogos que no han podido acceder a las fuentes orales. Y, más aún, permite estudios comparativos que difícilmente podrían realizarse si no estuviera plasmada en una partitura y reducida de alguna manera a los sistemas y códigos con los que usualmente estructuramos los sonidos, formando así repertorios bien delimitados. Pero estas indudables ventajas tienen un reverso negativo, a saber, la simplificación y la caída de muchos elementos de la transmisión audio-oral que son irreductibles ya sea al código gráfico en uso, o ya sea al que ex professo crean a veces los etnólogos.

Por tanto, la primera precaución metodológica que debemos tener cuando intentamos estudiar en una partitura la música formada y perfeccionada en la tradición oral, consiste en no perder de vista los estrechos límites en los que nos movemos. Estos límites no están impuestos solamente por la imperfección de la grafía o de los códigos, sino también por el hecho de fijar y hacer inamovible una determinada estructura artística sometida a los cambios naturales de un largo y continuado proceso, por lo general, todavía en curso. Reconocer los pasos e inflexiones de dicho proceso es uno de los objetivos de la investigación.

El canto gregoriano es un repertorio que pasó de la tradición oral a la escritura hace más de mil años. Los musicólogos del siglo XIX emprendieron la recuperación de su forma antigua usando el método de la crítica textual y literaria aplicado a cientos de manuscritos copiados a partir del siglo IX. Mas durante los últimos años ha habido cierto interés por conocer también la tradición oral y se ha abierto una discusión sobre la viabilidad de su estudio. Notables investigadores del canto litúrgico han participado en ella: Helmut Hucke, Leo Treitler por un lado y David Hughes, Kenneth Levy, Hendrik van der Werf y Peter Jeffery, por otro. En una comunicación leída en el Congreso SIM Madrid '92, László Dobszay buscando un compromiso, aplica al gregoriano la conclusión a la que había llegado Zoltán Kodály con respecto al canto de tradición oral: "la existencia de variantes prueba la longevidad de los tipos, con una memoria que se prolonga durante siglos"¹.

¹ László DOBSZAY, "The debate about the oral and write transmission of Chant", *Revista de Musicología*, 16 (1993) págs. 706-726. Este trabajo recoge la bibliografía más reciente sobre el tema, especialmente la de los autores Hucke, Treitler, Hughes, Levy, Van der Werf y se cita el libro muy reciente de Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures - Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, 1992, así como los ensayos más antiguos del profesor húngaro Benjamin Rajeczky. La lista del profesor Dobszay, debe completarse con los títulos de los siguientes autores: Michel Huglo, "Tradition orale et tradition écrite dans la

La oralidad del canto gregoriano, antes y después de su fijación gráfica, es un hecho que no se discute. Lo que está en el meollo de la cuestión son las pautas históricas de la oralidad, esto es la definición de los hechos que nos permiten seguirla en su diacronía. Mas para descubrir los mecanismos que técnicamente han intervenido en la trasmisión oral de los cantos, los manuscritos nos proporcionan diversas informaciones que hemos de interpretar a la luz de la analogía. En efecto, la transmisión oral está sometida, como no podía ser de otra manera, a las leyes universales que regulan el proceso cognoscitivo². En virtud de estas leyes, cuanto ocurre en la plasmación y comunicación de las músicas que aún están vivas, es presumible que también ocurriera en aquellos otros repertorios que, antes de quedar plasmados gráficamente en los viejos manuscritos, tuvieron la fuerza y la vitalidad de la tradición oral.

Precisamente, las tierras de España son un magnífico campo de observación porque una vieja tradición en material musical, y en otros campos, aún permanece viva más allá de la frontera gráfica. Las palabras de Zoltán Kodaly sobre el folklore musical arriba citadas traducen el pensamiento bien conocido de Ramón Menéndez Pidal sobre el Romancero. Lo que importa en el Romancero no es la historia concreta que se narra, siempre nueva y cambiante, sino el inalterable mecanismo vivo que asume y transporta una y mil historias a lo largo de muchos siglos.

La comparación de dos repertorios, el tradicional hispánico, que en los siglos XIX y XX ha hecho el tránsito desde la tradición oral hasta los cancioneros, y el canto gregoriano puesto por escrito desde hace ya más de mil años, nos revelará probablemente el mismo o similar camino en la transmisión de la música, donde lo efímero de la materia musical pasa a ser permanente, y lo que parece durable e imperecedero se hace efímero. Algunas de las leyes que determinan nuestro proceso cognoscitivo y su comunicación actuarán como imperativo categórico para orientar en diversos sentidos el largo caminar de la música viva a través de los siglos.

¿Cómo descubrir, entonces, las huellas de este itinerario en el recorrido que ha precedido a la escritura de los repertorios musicales?

transmission des mélodies grégoriennes" en *Studien zur Tradition in der Musik*, K. von Fischer zum 60. Geburtstag, München, 1973, págs. 31-42; Jacques Viret, "La tradition orale dans le Chant grégorien" en *Cahiers des musiques traditionnelles*, I, 1988, págs. 46-61; Ruth Steiner, "Recent Research Developments in Gregorian Chant", en *Gregorian Chant in liturgy and Education*, an International Symposium, June 19-22, 1983, The Catholic University of America, Washington, págs. 59-75.

² David RUBIN, "Cognitive Processes and Oral Traditions". *Report of the Twelfth Congress IMS*, Berkely 1977, Berenreiter, Kassel, 1981, pág. 179.

III. RITMO Y MELODÍA

En el proceso de transmisión oral de la música, hay que distinguir cuidadosamente dos de los elementos fundamentales que el hombre percibe y trata de poner por escrito: el ritmo y la melodía. El comportamiento de ambos en la tradición oral es muy diferente. Centraré mi reflexión en los dos repertorios antes referidos: el canto gregoriano, cuya música ha pasado de la tradición oral a la escrita en época muy remota, y los cantos tradicionales de la Península Ibérica trasladados recientemente a los cancioneros populares.

El análisis de las piezas musicales contenidas en cientos de cancioneros hispánicos, tomadas de la tradición oral durante los siglos XIX y XX, dan como resultado un dato indefectible: el ritmo de todas esas piezas, por poseer música vocal con texto en gran medida versificado, aparece en estructuras perfectamente aislables. Estas son generalmente estables, robustas, impasibles frente a las agresiones del exterior. Podíamos considerarlas como estructuras cerradas, pues se someten con dificultad a las leyes implacables del máximo y mínimo esfuerzo, y suelen rechazar, además, las agresiones procedentes del exterior.

En el siglo XVI, Francisco de Salinas pudo realizar, en los tres últimos libros de su *De Musica Libri septem*, una clasificación de las estructuras rítmicas en los cantos de su época³. Modernamente, Lothar Siemens, en el *Romancero de Gran Canaria*⁴, y Miguel Manzano en el *Cancionero Leonés*⁵ han establecido también un amplio pero limitado número de estructuras rítmicas, de acuerdo con el metro del verso. Y es que el ritmo no admite tanta variación como la melodía.

El estudio diacrónico de la melodía en la música de tradición oral parece a primera vista inalcanzable. A menudo las canciones han nacido de esquemas o estructuras simplicísimos. En el transcurso de los siglos, los depositarios de esta música las han modificado progresivamente en su práctica cotidiana hasta alcanzar unas formas casi infinitas, apenas reducibles a un solo modelo, a una misma fuente.

Desde una perspectiva sincrónica, la clasificación más usual de las canciones en tipos, según su melodía, se establece generalmente por la recurrencia y jerarquización de los sonidos dentro de la propia melodía, y se

³ FRANCISCO DE SALINAS, *De Musica Libri septem*, Salamanca, Matías Gast, 1577, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Francisco de Salinas, *Siete libros sobre la música*, Madrid, col. Opera Omnia, Alpuerto, 1983.

⁴ M. TRAPERO, L. SIEMENS, *Romancero de Gran Canaria*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 60-65.

⁵ MIGUEL MANZANO, *Cancionero Leonés*, Vol. I, t. 2, Diputación Provincial de León, 1988, págs. 62-66.

asienta sobre una simple analogía sonora. Pero esta clasificación no implica necesariamente que, desde el punto de vista diacrónico, las canciones así clasificadas posean la misma estructura original, si bien es cierto que la similitud formal o estructural obedece, a menudo, a un mismo origen o a una misma cepa, por ejemplo, un idéntico recitativo.

IV. CONVERGENCIA O DIVERGENCIA DE LAS FORMAS MELÓDICAS

La forma o estructura de piezas diversas de un determinado repertorio puede ser el final de un doble recorrido contrapuesto: convergente o divergente. En el repertorio gregoriano muchas piezas nacen por la divergencia de ciertas melodías-tipo, cuando son aplicadas a un texto diferente. Pongo por caso los responsorios graduales del modo II transportado “Haec dies” o “Justus ut palma” y una veintena más.

En estos responsorios, que ya fueron analizados por los monjes de Solesmes en la *Paléographie Grégorienne*⁶, posteriormente por Dom Paolo Ferretti en su *Estética Gregoriana*⁷, y más recientemente por Olivier Cullin⁸, podremos percibir con nitidez las tres cuerdas de recitación de donde han surgido las melodías actuales: una cuerda sobre LA (RE), con una *intonatio* variable, por lo general MI-SOL-LA (LA-DO-RE); otra cuerda sobre DO (FA), con otra *intonatio* SOL-LA-DO (DO-RE-FA); y una tercera cuerda, idéntica a la primera, pero en el tetracordo superior, RE (LA), con la *intonatio* LA-DO-RE (RE-FA-SOL). Se trata aquí de un caso de divergencia de formas melódicas que han surgido de un mismo tronco: las cuerdas de recitación.

⁶ “Le R. Graduel ‘Justus ut palma’, reproduit d’après plus de 200 Antiphonaires Mss (d’origine diverse) du IX au XVII siècles”, *Paléographie Grégorienne*, vols. II-III, Abbaye Saint Pierre de Solesmes, 1891.

⁷ Paolo FERRETTI, *Esthétique Gregorienne*, Desclée 1938, pág. 159-175.

⁸ Olivier CULLIN, “De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale. Transformation et conservation dans les répertoires liturgiques latins”, *Revue de Musicologie*, 77, 1991, págs 5-24.

Ejemplo 1

GR. II
A. G. 4-4

H

Acc. *rit.* *mf* di- es, • quam fe- cit Dó- mi- nus :||

C

B1

exsul- té- nus,

B2

et láe- té- mur. in e- a

B1

quó- ni- am in sae- cu- lum

B2

mi- se- ri- cór- di- a e- ius.

A1

mi- no,

A2

quó- ni- am bó- nus :

Una misma canción tradicional cantada por “informante” de distintos lugares y épocas aparecerá a veces con variantes significativas, como ha puesto de relieve Miguel Manzano en su *Cancionero Leonés* y en su reciente estudio sobre la jota⁹. Estas variantes ocurren por un proceso de divergencia, que en lingüística llamamos *sinonimia*. Luego veremos algunas de sus causas.

El camino contrario será el de convergencia de diversas canciones en una determinada forma. Hablaremos en este caso de *homonimia*. La convergencia aparece las más de las veces en un proceso asimilatorio. Se detecta fácilmente en canciones muy distintas, las cuales sin embargo poseen, por ejemplo, una misma cuerda de recitación o algún componente modal idéntico. Las recitaciones salmódicas de los modos I y VI, como también las de los modos II y VIII pueden llegar a confundirse y usarse, por error, indistintamente. Asimismo, algunas melodías que nuestros polifonistas clásicos toman a veces como *cantus firmus* de sus composiciones son difíciles de reconocer en el repertorio gregoriano, porque el uso ha unido varias melodías similares en una. La antífona “Nigra sum sed formosa” de Francisco de Peñalosa (1470-1528) se basa en una melodía en la que convergen, por una parte, la antífona del mismo nombre que es del modo III (Deuterus auténtico) y, por otra, la antífona “Pulchra es et decora” (no “Tota pulchra es Maria”, como dice, por error, su editor) que es del modo I (Protus auténtico). El resultado final desde el punto de vista modal es, según se mire, como reconoce Dionisio Preciado en su edición, del modo I o del modo III¹⁰.

Ejemplo 2

3. Ant.
3. b

Nigra sum sed formó-sa, * fí-li-ae Je-rúsa-lem : ide-o

di-léxit me rex, et in-tro-dúxit me in cubí-culum sú-um.

T. P. Alle-lú-ia. E u o u a e.

⁹ Miguel MANZANO, *La jota como género musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.

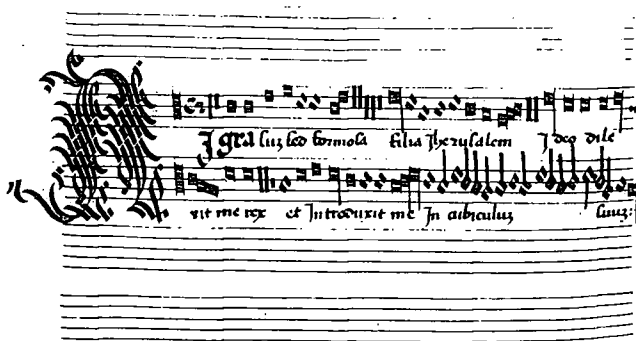
¹⁰ Dionisio PRECIADO, *Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528). Opera omnia. I. Motetes*, Madrid, SEdeM, 1986, pág. 83-87.

Ejemplo 3

5. Ant.
1. g 2



P Ulchra es * et decóra, ff-li-a
Jerú-sa-lem : terrí-bi-lis ut castrórum áci- es ordi-ná-ta.
E u o u a e.

Peñalosa (Ejemplos 2 y 3)


I gual Luz led tormola filia Iherusalem I deo dile
vit me rex et I ntrouxit me In aibcauluz Luz.

Estos conceptos, tomados de la lingüística, son útiles para entender la naturaleza del proceso modificador de las melodías en la tradición oral, pero nada dicen sobre los agentes del proceso. En efecto, ciertas modificaciones son fruto de una acción subconsciente, otras se deben a una intervención intencionada. En términos generales, aquélla es considerada acción de un sustrato, mientras la última aparece las más de las veces como un superestrato, por lo general de origen culto.

En el estudio diacrónico de un melodía tradicional la convergencia de formas u homonimia es difícil de percibir. No tanto la divergencia o sinonimia, pues las variantes que denotan tal divergencia formal son una fuente inagotable de información. Las huellas que dejan sobre las melodías los diferentes agentes de la transmisión permitirán dibujar a menudo una estratigrafía

clara, similar a la que originan los procesos lingüísticos, a saber, los sustratos, los estratos y los superestratos.

El sustrato, no hace falta recordarlo, es la capa (o capas) más profunda sobre la que se asienta el estrato o corteza visible. Esta recibe a veces elementos nuevos que se depositan en ella: son los superestratos. Si no nos gusta esta analogía, hablemos de elementos que dependen de una forma anterior, y elementos adventicios que influyen desde el exterior.

La conformación definitiva de algunos pasajes habrá que atribuirlos a la acción de algún agente interno, subconsciente: la acción de un sustrato; la de otros será fruto de una intervención exterior, intencionada, la del superestrato. Mas en esta doble acción ejercerá como moderadora la ley del máximo y mínimo esfuerzo.

V. LA MODIFICACIÓN INVOLUNTARIA

Voy a referirme en este punto a dos detalles que pueden atribuirse a los sustratos: las escalas arquetípicas y las fórmulas migratorias.

a) *Las escalas arquetípicas*

Desde antiguo se ha observado que no todas las culturas poseen las mismas escalas. La jerarquización de los sonidos según su naturaleza físico-acústica no deja de ser una teoría bien distinta de la práctica que nos muestra la experiencia del canto. Hay pueblos con cantos de muy pocos sonidos, jerarquizados en escalas muy abiertas o de anchos espacios. Por el contrario, otras culturas cantan con muchos sonidos poco diferenciados entre sí hasta el punto de formar escalas sumamente densas. Como hipótesis, que sin duda necesitaría confirmación científica, se me ocurre situar a los pueblos con escalas densas dentro de una franja contigua a un paralelo imaginario que pasaría por el centro del Mediterráneo. Los pueblos con escalas más espaciadas estarían gradualmente más alejados de dicha franja, por el Norte o por el Sur. Ciertos pueblos asentados en la zona subsahariana de África no perciben los grados pequeños, como el semitono. Por el contrario, los países árabes del Norte de África y Oriente Medio practican con toda naturalidad los cuartos de tono, intervalos que apenas podemos entonar en los países de cultura occidental con escala diatónica.

Nadie duda hoy de que cada pueblo, cada cultura, o incluso cada persona, tiene sus propias escalas sonoras arquetípicas, cuyos códigos son puestos en funcionamiento cuando reciben desde el exterior una información, esto es cuando oyen un canto y lo retienen en la memoria. Si una determinada canción se trasvasa de una cultura musical a otra, se producen unas variantes ocasionadas por la acción asimilatoria del arquetipo.

Veamos algunos ejemplos tomados, unos, del repertorio gregoriano, y otros de repertorios tradicionales que aún se mantienen en la oralidad.

1) En el repertorio gregoriano observamos muchas veces que en algunos pasajes el paso de una melodía por el semitono es variable. Unas fuentes mantienen el semitono SI-DO o MI-FA, y otras cambian el MI por el FA haciendo el unísono en la cuerda suprasemitonal. Marie Noël Colette ha estudiado minuciosamente este fenómeno en los manuscritos y tonarios aquitanos y concluye, provisionalmente según ella, que el Sur es más propenso que el Norte a conservar la cuerda de SI o de MI frente a la de DO o FA¹¹. Pero la vacilación entre las dos cuerdas que forman los semitonos de la escala diatónica se percibe también entre fuentes no aquitanas. Los casos más corrientes se hallan en ciertos pasajes de cantos pertenecientes a los modos II y IV. Como consecuencia de esta vacilación, la edición vaticana del *Gradual romano* opta por una forma u otra, sin aparente criterio unificador. El pasaje “erubescam”, FA-SOL-MI-FA, del ofertorio *Ad te, Domine, levavi* (I Domingo de Adviento) se traduce por un *torculus resupinus* (presumiblemente, FA-SOL-MI-FA) en el manuscrito de Laón, contra el *torculus* más apóstrofa (FA-SOL-FA-FA) del Manuscrito de Einsiedeln. Análogo fenómeno encontramos al final de la pieza en una cadencia típica del modo II sobre la sílaba sílaba “fun”, SOL-MI-FA de “confundentur”.

Ejemplo 4

OF. II
RBCKS

Ps. 24, 1-3

L 8
E 4

A D te Dómi-ne * le- vá- vi á-
nimam me- am : De- us me- us, in te confi- do,
non e- ru- bé- scam : ne- que ir- ri- de- ant me in- i-
mi- ci me- i : ét- e- nim u- ni- vér- si qui te ex-
spé- ctant, non confun- dén- tur.

¹¹ Según Marie NOËL COLETTE, “Le choix de SI et MI dans les graduels aquitains (XI-XII siècles)”, *Revista de Musicología*, 16 (1993) págs. 2268-2296, después de un minucioso estu-

La cadencia FA-SOL-FA-FA (FA-SOL-MI-FA) que vemos en “tuae” del Ofertorio *Benedixisti* (III Domingo de Adviento), aparece en todos los responsorios del modo IV, tipo *Qui Lazarum*.

Ejemplo 5

OF. IV
RBCKS

B

Enē-di-xi-sti, Dō-mi-nē, ter-ram tu-ā: a-ver-ti-sti capti-vi-tā-tem Ia-cob: remi-si-sti in-i-qui-tā-tem ple-bis tu-ae.

Ps. 84, 2

L 41
E 8

y en otros pasajes que nada tienen que ver con esta cadencia, como en la Comunión *Erubescam et conturbentur*, sílaba “et”.

Ejemplo 6

CO. IV
RBCKS

E

-ru-bé-scant, et conturbén-tur omnes in-i-mí-ci me-i: a-vertántur retrór-sum, et e-rubé-scant valde ve-ló-ci-ter.

Ps. 6, 11

L 49
E 115

E. Cardine destaca la inestabilidad melódica del neuma porrectus¹². La edición vaticana recoge versiones en las que este neuma aparece unas veces con las dos últimas notas al unísono, generalmente en la cuerda suprasemitonal, y otras veces con la última nota más aguda que la anterior. Los dos neumas porrectus consecutivos en el pasaje “et odisti” del Gradual *Dilexisti* son transcritos lkl y lkk, esto es, RE-DO-RE, RE-DO-DO, respectivamente en el Manuscrito de Montpéllier, Bibl. de la Fc. de Médecine, H. 159, siglo XI, fol. 182, y otros graduales del modo V.

Ejemplo 7

M M
lkl lkk M 182/8

Gr
Dilexisti et o-di- sti

Gr. In Deum	M	M	G	50/20
Christus	M	ll	-	70/3
Exiit	M	M	-	14/17
Bonum est	M	M	-	46/9

il-lum,

Tan llamativa es la versión inestable del semitono en pasajes donde algunos manuscritos escriben el neuma trigón. Las más de las veces la edición vaticana acepta el unísono de las dos primeras notas en la cuerda suprasemitonal, por ejemplo DO-DO-LA, pero otras veces coloca la primera nota del neuma en la cuerda inferior del semitono, por ejemplo, SI-DO-LA, aun dentro de una misma pieza. En su largo estudio sobre este neuma Claude Thompson reconoce “la variabilité de l’intervalle entre les deux premiers sons”¹³, sobre todo cuando está el semitono por medio, si bien

dio sobre los manuscritos y tonarios de tradición aquitana, se puede concluir por el momento, si no hay otras pruebas en contra, que el Sur es más propenso a conservar la cuerda de SI o de MI frente a la de DO o FA.

¹² Eugène CARDINE, *Sémiologie Grégorienne*, Solesmes, s. a. pág. 24, versión castellana de Francisco Lara, Abadía de Silos, 1982, pág. 31.

¹³ Claude THOMPSON, *Le Trigon dans le codex de St. Gall*. Editions du Bien Public, Trois Rivières, Québec, 1980, pág. 95 ss.

no se detiene a explicar por qué sucede tal anomalía, ampliamente reflejada, por otra parte, en la edición vaticana del Gradual Romano. De los seis pasajes con trígono que aparecen en el responsorio gradual «Ex Sion» (II Domingo de Adviento) del modo V, solamente dos tienen las dos primeras notas al unísono, y cuatro tienen la primera nota en el grado inferior del semitono.

Podríamos multiplicar los ejemplos, pero sea suficiente añadir uno más: la cuerda recitativa de la salmodia del modo III, y la vacilación entre el SI (MI) y el DO (FA) en algunos pasajes de este y otros modos. El *Liber usualis* conserva el DO, pero el *Antiphonale monasticum*, de 1934, opta por el SI natural. La transición desde la cuerda SI a la de DO en fórmulas del Modo III desaparece casi por completo en los manuscritos de San Galo, pero permanece en muchos manuscritos aquitanos, según el referido estudio de Marie Noël Colette, después que lo hiciera G. Suñol¹⁴. Curiosamente las fuentes típicamente españolas mantienen en estos pasajes el semitono SI-DO contra la asimilación de la primera cuerda a la segunda, DO-DO. Esta forma aparece incluso tardíamente en los cantorales del siglo XVI que mandó confeccionar Felipe II para el Escorial, los cuales también mantienen el SI natural frente al SI bemol, DO, en numerosos pasajes, según ha demostrado Samuel Rubio¹⁵.

Diversas cuestiones suscita esta variedad melódica ¿Cómo se ha producido esta doble práctica? La querencia o la huida del semitono, según se mire, ¿no responde a una acomodación de la melodía al arquetipo sonoro del que ha escuchado un sonido muy cercano al sonido siguiente o al anterior? ¿No se ha producido una asimilación, o una disimilación, según los casos, en función del arquetipo sonoro del cantor?

Peter Wagner fue el primero en reconocer el proceso de “diatonización” del canto gregoriano¹⁶, y, tras él, Michel Huglo llama la atención sobre la dificultad que tuvieron los primeros copistas para definir y fijar gráficamente las melodías¹⁷. De ahí las variantes que se observan en pasajes absolutamente paralelos. Pero este hecho tiene un respuesta más profunda. Cuando se produce una huida del semitono es porque este intervalo es inusitado en la tradición donde se produce la transmisión de estas canciones. La jerarquía de los sonidos y su fijación en un determinado arquetipo sonoro se produce por la recurrencia de aquéllos. Ahora bien, quienes de

¹⁴ Gregorio SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Desclée, 1935, Pág. 279-280.

¹⁵ Samuel RUBIO, *Las melodías Gregorianas de los “Libros de Coro del Monasterio de El Escorial*, El Escorial, Biblioteca de la Ciudad de Dios, 1982, págs. 92 ss.

¹⁶ Peter WAGNER, “Die Diatonisierung des gregorianisches Gesanges durch das Liniensystem”, *Rassegna gregoriana*, 3, 1904.

¹⁷ Michel HUGLO, “Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes” en *Studien zur Tradition in der Musik, K. von Fischer zum 60. Geburtstag*, München, 1973, págs. 31-42.

oídas trasladan la música son fácilmente víctimas de su propio arquetipo. Si en su escala arquetípica no existe el semitono, los sonidos de éste serán automáticamente reemplazados por los contiguos de su escala. Así lo confirma la experiencia del trabajo de campo: si a ciertos cantores del Africa subsahariana les pedimos que imiten los sonidos MI-FA-MI, ellos cantarían MI-MI-MI. No juzgarán relevante el FA, ni lo apreciarán como sonido distinto del MI, porque este sonido intermedio tiene para ellos muy poca distancia respecto al primero y al tercero, es decir, no existe en su escala arquetípica.

2) En el canto tradicional de hoy en día muchos informantes, acostumbrados a cantar canciones con música modal, suprimen o añaden alteraciones accidentales, más acordes con su escala arquetípica, cuando la canción que escuchan no se ajusta a sus moldes. Un caso típico que ocurre en toda la Península Ibérica, y no sólo en Andalucía en la llamada “cadencia andaluza”, es la transformación del modo de MI diatónico en modo de MI alterado con el tercero, sexto y segundo grados sostenidos: SOL, DO y FA. A modo de ejemplo traeré las versiones del “Miserere” que recoge Miguel Manzano en su *Cancionero leonés*¹⁸.

Ejemplo 8 a

1375a “Miserere” de Semana Santa (I)
(fórmula más difundida)

Solle

1856 A

1. Mi - se - re - re me - i, De - us se - cun - dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

¹⁸ Miguel MANZANO, *Cancionero Leonés*, Vol. I, t. 2, Diputación Provincial de León, 1988, págs. 62-66.

Ejemplo 8 b

1375b "Miserere" de Semana Santa (II)

San Feliz de Orbigo

1857 A *Recitando*

1. Mi - se - re - re me - i, De -

- us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - diam

tu - am.

Ejemplo 8 c

1375c "Miserere" de Semana Santa (III)

Villaquejida

1858 A $\text{♩} = 138$

1. Mi - se - re - re me - i, De -

- us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

El modelo de este recitativo es la salmodia de modo IV gregoriano. De hecho la *versión a*, la más difundida, coincide bastante con dicho modelo. Pero la *versión b* se separa del mismo con la alteración accidental del segundo y tercer grado en ascenso, y la *versión c* altera, asimismo, estos grados.

Estos casos, como el de la huida del semitonó antes aludida, deben su existencia a un influjo sustratístico del arquetipo del modo de MI alterado en los grados antedichos. Tan sólidamente se halla instalado este modo en la mente del receptor, que cualquier información recibida con el modo de MI diatónico es rápidamente instalada en el arquetipo suyo natural, a saber, el modo de MI alterado.

b) Fórmulas migratorias

La migración de las melodías es un hecho universal sobradamente verificado en la historia de la música. El propio sistema "contrafactum", esto es la aplicación de una misma melodía a textos diferentes con idéntica o simi-

lar longitud, surge de un procedimiento migratorio de melodías completas. El "contrafactum", como se sabe, es muy usado en los himnos litúrgicos y en las canciones de los trovadores. Pero la migración de melodías enteras no es tan interesante para nuestro estudio como la de fórmulas parciales, estereotipadas. Se trata en general de fórmulas que por alguna causa, principalmente por su constante uso en determinados momentos, al comienzo, al medio o al fin de una pieza, han llegado a fosilizarse.

Paolo Ferretti al estudiar la estructura de las "melodías-centones" del canto gregoriano, aisló diversas fórmulas que parecen funcionar con cierta autonomía¹⁹. El procedimiento de composición formularia es muy antiguo, y muy frecuente en los cantos de tradición oral. Jacques Viret recuerda a este propósito el maqam de la música árabe²⁰. Pero aquí estamos hablando de fórmulas fijas, estereotipadas, fósiles, que circulan aisladamente y tienen gran capacidad para in crustarse en estructuras más amplias sin perder su propia identidad formularia.

Las fórmulas que con más facilidad pueden quedar congeladas son: a) las incoativas, b) las cadenciales, y c) las asociadas a determinadas palabras. Estas fórmulas estereotipadas se mueven impunemente dentro de un repertorio, pasando incluso de una modalidad a otra. La clásica fórmula incoativa del modo I: DO-RE-LA-SI-LA, se encuentra en los dos Ofertorios "Confitebor", uno del modo I y otro del modo VI: "Confitebor tibi Domine" (*Graduale triplex*, 123) y "Confitebor Domino" (*Graduale triplex*, 240). La fórmula melódica, scandicus incoativo de quinta, viene asociada a la palabra "confitebor", poco importa el modo. Otro tanto podemos decir de las dos antífonas de Comunión "Erubescant": misma fórmula melódica incoativa asociada a esta palabra para dos piezas distintas, una del modo IV y otra del modo VII (ejemplos 6 y 9).

Ejemplo 9

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of five staves. The first staff is a vocal line with a large initial 'E' and the lyrics: "E rubescant et reverentur simul, qui gra-tu-lantur malis meis: indu-antur pudore et reverentia, qui maligna loquuntur adversum me." The second staff is a basso continuo line with figured bass notation. The third staff is a lute line with tablature. The fourth and fifth staves are additional instrumental parts. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and ornaments. A box in the top left corner contains the numbers "L 93" and "E 189". The text "CO. VII" and "B.C.K.S." is also present.

¹⁹ Paolo FERRETTI, *Esthétique Gregorienne*, Desclée 1938, pág. 109-128.

²⁰ Jacques VIRET, *La tradition orale*, pág. 57.

El vehículo transmisor o puente de esta migración son, en estos y otros casos, las propias palabras: “confitebor”, “erubescant”, “jubilate”, “laudate”, etc., o cualquier referente sonoro guardado en el subconsciente. Palabras y pequeños fragmentos melódicos producen una acción asociativa de gran eficacia para componer centones, popurrís, como “Entre los ajos. Botones de arriba abajo”²¹, etcétera.

Todas estas modificaciones ocurren de manera espontánea, inadvertidamente. Pero hay modificaciones conscientes, las deliberadamente realizadas por el transmisor.

VI. LA MODIFICACIÓN INTENCIONADA

La modificación intencionada de una melodía puede reconocerse con suma facilidad, pero no siempre es posible dar una explicación plausible de sus causas como hacemos con la que se produce de manera espontánea o subconsciente. El intérprete, movido por un propósito generalmente estilístico, añade, suprime, modifica fórmulas a su gusto. En la música de tradición oral es a veces imposible sorprender el momento en que ocurre esta “agresión” a la forma original. Son múltiples los procedimientos modificadores de la melodía en la transmisión oral, atribuibles a la voluntad del intérprete, pero voy fijarme especialmente en dos de ellos: la adición y la supresión.

a) Adición

Refiriéndonos al repertorio gregoriano, hemos aludido a la sucesiva transformación que fueron sufriendo los primitivos recitativos de la salmodia responsorial hasta llegar a los modelos que aparecen en el Gradual romano. Tal metamorfosis, ocurrida a lo largo de varios siglos antes de la puesta por escrito, no pudo realizarse sino por la acción sucesiva de los diversos maestros cantores. Cada uno de ellos puso de su cosecha determinadas ornamentaciones, las cuales en seguida pasaron a ser fórmulas fijas para sus pupilos. Es lo que se observa todavía hoy, en ciertos países árabes, Siria, Irak, etc., donde los grandes maestros del canto y del laúd dejan a sus discípulos la herencia viva de sus interpretaciones. Y si volvemos nuestra mirada hacia el flamenco o hacia los intérpretes de la copla española de mediados de nuestro siglo ¿qué decir de las versiones de cantos que nada tienen que ver con el flamenco realizadas por algunos cantaores? ¿o cómo valorar los melismas de Antonio Molina cuando cantaba coplas compuestas para otros can-

²¹ M. MANZANO, *Cancionero leonés*, nr. 250, Vol. I, t. I, pág. 563.

tantes? Existen miles los ejemplos pertenecientes al cancionero popular. Cito solamente la canción "Pastor que estás por el monte" del cancionero leonés²².

Ejemplo 10-1

114b Pastor que estás en el monte (La dama y el pastor) Valporquero

$\text{♩} = 152$

133

Pas- tor que es- tás en el mon- te y duer- mes en-
 tre — las ra- mas, — si te ca- sa- ras con-
 mi- go, sí, sí, pas- tor, — dor- mie- ras en
 bue- na ca- ma. — Pas- tor que es-
 tás en el mon- te y duer- mes en- tre — fe- le- chos. —
 — si te ca- sa- ras con- mi- go, sí, sí, pas-
 tor, — dor- mie- ras en ba- jo te- cho. —

²² Miguel MANZANO, *Cancionero leonés*, nr. 114b, c, Vol. I, t. I, págs. 335. 336.

*Ejemplo 10-2***114c Pastor que estás en el monte (La dama y el pastor)**

♩ = 160 Castrocalbón

134 Les voy a con-tar a us- te-des to- da la con- ver- sa-
ción que ha te- ni-do en la sie- ra, sí,
sí, a- diós, el dia-blo con un pás- tor.

La versión 114b es ciertamente una versión ornamentada de la 114c.

Pero volvamos a la tradición antigua.

El Antifonario de León añade melismas interminables sobre una vocal en piezas que en la tradición riojana o toledana poseen adornos simples. El manuscrito 6 de del Archivo de Silos consigna a veces discretos melismas donde el referido Antifonario de León se exhibe en melismas interminables²³. El discanto polifónico primitivo no es, realmente, en su primera manifestación, sino un superestrato añadido a un cantus firmus dado. Veamos otros ejemplos:

El Gloria de la Misa XV, llamada también *Missa brevis*, del Kyriale romano tiene como eje un recitativo sobre LA, con la respectiva entonación MI-SOL-LA, y la cadencia LA-SOL-MI. Esta fórmula de recitación es antiquísima y universal en Occidente, pues no solamente la vemos en los recitativos del repertorio romano, sino también en otros como el mozárabe. Sólo que en estos casos, la fórmula no es MI-SOL-LA-LA-SOL-MI, sino LA-DO-RE-RE-DO-LA, con la fórmula terminativa DO-RE, esto es cadenciando sobre la cuerda de recitación, como es habitual en los recitativos antiguos, según Jean Claire²⁴. Pues bien, el referido Gloria fue clasificado en su momento en modo de MI (deuterus plagal) por cuanto la nota final de cada verso es precisamente MI. Pero el clasificador no cayó en la cuenta de que el último verso anterior a la doxología "Cum Sancto Spiritu", cadencia, como no podía ser menos tratándose de un recitativo tan antiguo, en la cuerda de recitación o tenor, esto es en LA. Y así, al término de la doxología, le coloca un "Amen" común o estándar del modo de MI, con un FA como nota

²³ I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *El Breviarium Gothicum de Silos*. Madrid, CSIC, 1964, pág. 16.

²⁴ Jean CLAIRE, "L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux", *Revue grégorienne*, 40, 1962, págs. 196-211, 229-245; 41, 1963, págs. 8-62, 77-102, 127-151.

de paso que rompe por completo la estructura modal de toda la pieza. En efecto, todos los versículos del himno angélico hacen el tránsito del MI a la cuerda de recitación LA mediante un salto de tercera menor: MI-SOL. Precisamente este hueco en la escala fue lo que le dió a la pieza la versatilidad que propició transcribir el recitado, ora sobre RE del tetracordo inferior, ora sobre LA, del tetracordo superior (*Graduale triplex*, 760-762).

Ejemplo 11

IV X. s.

G Ló-ri-a in excélsis De-o. Et in terra pax homí-
ni-bus bonae vo-luntá-tis. Laudámus te. Be-ne-dí-cimus te. . . .
. . . .
stram. Qui se-des ad déxte-ram Patris, mi-se-ré-re no-bis.
Quó-ni-am tu so-lus sanctus. Tu so-lus Dómi-nus. Tu so-lus
Altí-si-mus, Ie-su Chri-ste. Cum Sancto Spí-ri-tu, in gló-
ri-a De-i Pa-tris. A-men.

En la tradición actual véase un ejemplo de adición en la canción “Dónde vas a por agua” y compárense las dos versiones del cancionero leonés²⁵.

²⁵ Miguel MANZANO, *Cancionero leonés*, nr. 219 a, b, Vol. I, t. I, págs. 530-531

Ejemplo 12

219a ¿Dónde vas a por agua?

♩ = 116

Caín

306

¿Dón- de vas a por a- gua, pa- lo- ma mi- a,
dón- de vas a por a- gua? Voy a la ri- a, con dis-cul-
pa del a- gua, ver- te que-ri- a. Ya no va la Sin- da por
a- gua a la fuen- te, ya no tie- ne no- vio, ya no se di-
vier- te. Ya no va la Sin- da por a- gua a la ri- a.
ya no se di- vier- te co- mo e- lla que- ri- a.

219b ¿Dónde vas a por agua?

León

307

¿Dón- de vas a dar a- gua, ma- jo, a tus mu-
las? Des- de mi ca- ma sien- to las he- rra- du-
ras; des- de mi ca- ma sien- to las he- rra- du-
ras.

La versión b) más sencilla, tiene dos frases musicales para dos versos de siete sílabas con sus correspondientes quebrados de cinco. Y mientras en esta versión se repite texto y música del segundo verso, en la versión a) se repite la música pero no el texto, y además se añade un estribillo, con una melodía que, aunque guarda el ambiente de la anterior, rompe su estructura.

He aquí, pues, una adición intencionada capaz de romper la imagen sonora de una melodía tradicional.

b) *Supresión*

Sin salir demasiado de los ejemplos anteriores, vengamos ahora a describir un caso, esta vez, de supresión intencionada.

Una de las melodías tradicionales más antiguas y venerables de toda la música religiosa occidental es el “Pater noster” mozárabe. El canto original aparece en el *Liber Omnium Offerentium* de la Misa toledana²⁶. El esquema de cada una de las invocaciones es el mismo que el del Gloria anteriormente descrito, LA-DO-RE-DO-LA-DO-RE, y la recitación sobre la cuerda RE. La cadencia DO-RE corresponde a la palabra “Amen” que viene intercalada detrás de cada invocación. La melodía hispánica pasó a la liturgia romana, en la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II. Pero como en esta liturgia no puede insertarse un “amen” después de cada una las invocaciones del “Pater noster”, los reformadores se tomaron la libertad de suprimirlo mutilando la cadencia correspondiente: DO-RE. La melodía original ha quedado de esta manera truncada, dando una imagen sonora muy distinta de la que aparece en la vieja liturgia mozárabe. Mutilada de esta manera, la melodía mozárabe ha pasado con toda naturalidad a la misa que se canta en castellano.

Ejemplo 13

①

Pa-ter nos-ter qui es— in cae-lis. A- MEN.

San- ti- fi- ce- tur no- men tu- um. A- MEN. ETC...

②

Pa-ter noster, qui es in cae- lis : sancti- fi-cé-tur nomen tu- um; advé-ni- at regnum tu- um; fi- at vo-lúntas tu- a,

²⁶ *Missale Mixtum secundum regulam beati Isidori*, Toledo, 1500.

He aquí cómo, por una acción directa intencionada, se ha modificado la estructura de una melodía tradicional, y, modificada así, ha iniciado una nueva andadura en la tradición hispánica.

VII. MÁXIMO Y MÍNIMO ESFUERZO

La ley universal del máximo y mínimo esfuerzo actúa poderosamente en la música de tradición oral.

En ciertos pasajes el cantor tiene tendencia a emitir los sonidos con cierta relajación. Al inicio de frase o de la pieza, la primera nota puede no ser bien escuchada. Este primer sonido caerá, y desaparecerá en el curso de la transmisión, sobre todo si el que le sigue es agudo y brillante. Se produce entonces una aféresis. El caso más corriente en el repertorio gregoriano es el que Dom Cardine llama *torculus de entonación*²⁷, muy llamativo en las fórmulas incoativas del modo VII. Así, en la Comunión “*Erubescant*” encontramos por dos veces, “*erubescant*” e “*induantur*”, el *tórculus SOL-DO-SI (DO-FA-MI)*, sustituido por la *clivis DO-SI (FA-MI)*. La primera nota, SOL (DO), más grave y oscura, ha cedido su puesto a un sonido más brillante y perceptible, DO (FA) (ver ejemplos 14, 6 y 9).

Ejemplo 14

∴ Y 81/2

♩ B 23/14

♩ E 115/4

Com

E-ru-bé-scant,

²⁷ E. CARDINE, *Semiologie grégorienne*, págs. 31-32. Versión castellana, pág. 38-40.

La canción castellana “Límpiame con tu pañuelo” tiene tres versiones en el cancionero de León²⁸.

Ejemplo 15 a, b

208a Límpiame con tu pañuelo

♩ = 132

Boisán



278

Lím- piã- me con tu pa- ñue- lo, — ya lo

la- va- rás ma- ña- na a las o- ri- llas del

ri- o en las corriã- tes del a- gua. O- le re- sa-

la- da, re- sa- la- da, re- sa- le- ro, o- le, re- sa- la- da, lím- pia-

me con tu pa- ñue- lo.

208b Límpiame con tu pañuelo

Villaornate



279

Qui- ta- te de e- sa ven- ta- na, no me

se- as ven- ta- ne- ra, que la cu- ba de buen

vi- no no ne- ce- si- ta ban- de- ra. An- da, re- sa-

la- da, re- sa- la- da, re- sa- le- ro, an- da, re- sa-

la- da, lím- pia- me con tu pa- ñue- lo.

²⁸ Miguel MANZANO, *Cancionero leonés*, nr. 208 a,b,c, Vol. I, t. I, pág. 504.

Ejemplo 15 c

208c Límpiame con tu pañuelo

* Fuentes de Carbajal

280

Vi- va Fuen-tes, vi- va Fuen- tes, aun- que es
es-tré-chitoy lar- go; se- ño- ri- tos no les hay, —
son la- bra-do-res con gar- bo. An- da, re- sa- la- da, re- sa-
la- da, re- sa- le- ro, an- da, re- sa- la- da, lim- pia-
te con mi pa- ñue- lo. —

La cadencia natural de su primera frase es la que aparece en las versiones b) y c), LA-SI-DO-LA, para iniciar la segunda en SI. Pero el informante de la versión a) se ahorra cadenciar en LA para hacerlo en SI, puesto que ha de iniciar la siguiente frase en esa nota. Se produce una asimilación.

Veamos los efectos del llamado máximo esfuerzo. Ya sea mediante el mecanismo de la analogía, o por simple tendencia natural, de perfeccionismo, tensión psíquica, hábitos hondamente arraigados, etcétera, el cantor puede percibir que un determinado pasaje ha sido objeto de desgaste por el uso. Como reacción, y siguiendo un proceso contrario a la laxitud que ha producido tal desgaste, restituye el pasaje a una supuesta forma más correcta. Se trata de una ultracorrección. Una frase o un inciso termina en una cuerda de cierta relevancia modal, para emprender a continuación el pasaje siguiente. El cantor siente que la terminación está injustificadamente apocopada y la restaura. En el introito "Dominus Illuminatio mea" del Domingo X después de Pentecostés, el pasaje "qui tribulant me" debe terminar directamente sobre RE, según el manuscrito de Laón y el de Einsiedeln 121. Pero la versión que acepta la edición vaticana sustituye esta única nota por un torculus cadencial, RE-MI-RE. Efectivamente, la cuerda RE es la de la cadencia, y dicho tórculus aparece varias veces en ella cumpliendo su función cadencial específica. Pero aquí no tiene razón de ser, según se ve en los manuscritos antiguos, puesto que el pasaje debe enlazar musicalmente con el siguiente.

Ejemplo 16

L 150
E 316

IN. II
RB4KS

Ps. 26, 1. 2. 3

D O-mi-nus • il-lumi-ná-ti-o me-a, et sa-lus
me-ã, quem ti-mé-bo? Dó-mi-nus de-fén-sor
vi-tae me-ae, a quo tre-pi-dá-bo? qui tri-bu-lant
me in-i-mí-ci me-i, infirmá-ti sunt, et
cē-ci-dē-runt. Ps. Si consistant advērsus me castra:
non timébit cor me-um.

En el cancionero de León la canción “Ay, qué panadera”, los versos repiten parcialmente una misma frase musical, pero el informante de Castrobón no está de acuerdo en repetir el dibujo melódico de la primera frase, DO-SI-DO-DO, y se esfuerza por subir al RE haciendo la disimilación: DO-SI-RE-DO. De esta manera se produce la secuencia de una quinta en grados contiguos hacia el grave. Ahora bien, la melodía natural es la de la primera frase, pues así aparece en todos los pasajes de la otra versión del cancionero, la de Fasgar²⁹.

²⁹ *Id.*, págs. 340-341.

Ejemplo 17

117a Ay, qué panadera

 $\text{♩} = 72$

Castrocalbón

138

A- que-lla pa-na-de-ra que va por a- lli
yo la llamo y la lla-moy no quie-re ve-nir.
Ay, qué pa-na-de-ra, ay, qué pa-na-de-ri-na, el al-ma me ro-ba.

117b Ay, qué panadera

Fasgar

139

A la en-tra-da del puer-to ya la sa-li-da
hay u-na pa-na-de-ra, mu-cho me mi-ra.
Ay, qué pa-na-de-ra, ay, qué pa-na-de-ri-ta, el al-ma me ro-ba.

Estos y muchos otros detalles nos permitirían hacer una radiografía bastante exacta de las canciones que conforman un determinado repertorio de música tradicional. Las observaciones anteriores no son sino un botón de muestra para comprender cómo, en músicas aparentemente monolíticas, se producen flujos de elementos dispares que a la postre se ensamblan y forman estructuras ampliamente aceptadas.

En todo lo cual veremos casi siempre un hilo conductor, un eje que se perpetúa diacrónicamente, y pequeñas o grandes formas adventicias que a veces se acumulan y llegan a ser estables, y a veces son efímeras y desaparecen sin dejar el menor rastro.

Así, los sacrosantos principios de la composición y de la teoría musical, los sempiternos dogmas derivados de la razón numérica, parecen quedar saboteados por una historia turbulenta y por muchos hechos imponderables y sorprendentes como los que acabamos de reseñar. Pero no hay sabotaje alguno. El estudio diacrónico de la música de tradición oral no nos muestra una estética de la decencia, el decoro y la proporción propios de todo clasicismo y del pensamiento ilustrado, sino aquella otra que tiene su raíz en la capacidad humana de convertir en arte los accidentes, de hacer grande lo pequeño, o, como decía el gran investigador de la música tradicional que fue André Schaeffner, de producir el mayor efecto estético con los objetos más insignificantes³⁰. Por eso, el musicólogo que intenta reconstruir la historia de la música con los datos que le proporcionan las fuentes no debe olvidar la fina advertencia de Francis Bacon: *Intellectus humanus, ex proprietate sua, facile supponit majorem ordinem et aequalitatem in rebus quam invenit* (El intelecto humano, por su naturaleza, tiene tendencia a suponer en las cosas más orden y proporción que encuentra en la realidad; *Novum Organum*, 1620)³¹.

³⁰ André SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, Paris, 1936.

³¹ Citado en la sugerente comunicación presentada en el Congreso SIM Madrid'92 por Andrew Tomasello, «Science, Philosophy, Musicology, Tadpoles, and Frogs», *Revista de Musicología*, vol. XVI, n.º 4 (1993) págs. 2.421-2.436.

JUAN DEL ENCINA EN EL MISTERI D'ELX

Antonio HERNÁNDEZ MENDIOLA

CON el título “Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche”, publicó un artículo el padre Samuel Rubio en la revista *Tesoro Sacro Musical* en 1968¹.

El prestigioso musicólogo se preguntaba: “¿Es original la música polifónica [del Misterio de Elche] o se trata de adaptaciones posteriores [en algunos motetes]?”. Y comenzó a estudiar e investigar en este sentido. Así, descubrió que el motete *Cantem senyors, que cantarem?* que entonan los judíos en el segundo acto de la obra tras su bautismo, se encuentra en un manuscrito casi dos siglos más antiguo que el consuetano de 1709, cuyo autor es Juan Escobar. La música en tal manuscrito acompaña un texto profano que dice así: “Quedaos, Adiós. ¿A dónde vais? ¡O[h], cuitados! Que vamos desesperados. ¿Para qué lo preguntais?, etc.” (véase el ejemplo musical número 1).

Siguiendo en esta dirección, hemos intentado pacientemente seguir estudiando, seguir investigando, basándonos sobre todo en el estudio del musicólogo catalán Felipe Pedrell publicado en 1901. De él son estas líneas:

“La armonización indígena empleada aquí por Ribera [al que se atribuyen los números XII, XIII, XIV y XVI del Consuetano] tiene precedentes en Juan del Encina, poeta y trovador muy conocido, de los orígenes de nuestro teatro moderno”².

Comenzamos así a interesarnos por las obras musicales de Juan del Encina³ que han sido publicadas por el Ministerio de Educación y Ciencia en

¹ Samuel RÚBIO, “Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche”, *Tesoro Sacro Musical*, 5. Madrid, septiembre-octubre de 1968, págs. 83-84.

² Felipe PEDRELL, *La Festa de Elche o el drama lírico litúrgico La Muerte y la Asunción de la Virgen* (Traducción de A.A.S.). Elche, col. “Illice (Segunda época)”, 4-6, Lib. Atenea, 1951, pág. 49.

³ Sobre Juan del Encina podemos decir que nació en Salamanca el 12 de julio de 1468. Estudió en la Universidad de su ciudad natal, graduándose en Derecho. En 1490 llegó a ser capellán de coro en la catedral y en 1492 se halla al servicio del duque de Alba. Durante este pe-

su colección musical “Monumentos históricos de la música española”, primero en discos LP y, posteriormente, en CD. Precisamente, al escuchar junto con el organista ilicitano Javier González el primer CD (número 4 de la colección), detectamos que el villancico titulado “No quiero que me consienta”, a una voz e instrumentos en el CD, tiene la misma música del motete XII del Misterio de Elche, *Flor de virginal belleça*.

En el estudio musicológico de Juan José Rey Marcos, que acompaña a los citados discos, se afirma: “En el *Cancionero de Palacio* se recogen entre un total de 458, de diversos autores, 69 piezas a cuya cabeza figura el nombre de Juan del Encina”.

Por tanto cabe preguntarse si el mencionado villancico puede calificarse de música popular, si es original de Juan del Encina o, si por el contrario, es obra del Antonio Ribera mencionado por el consueta del Misterio de Elche de 1639. Se trata, sin duda, de una cuestión digna de estudio. Por nuestra parte, podemos indicar que en el libro *Poesía lírica y cancionero musical. Juan del Encina*, editado por R. O. Jones y Carolyn R. Lee⁴, aparece este villancico de Juan del Encina, a cuatro voces, con la misma melodía y armonía que en el consueta de 1709. En este libro se especifica la procedencia del villancico (véase ejemplo musical número 2).

Ante todo lo visto, consideramos muy interesante que el próximo Festival de Teatro y Música Medieval de Elche, a celebrar en 1996, fuera dedicado a estudiar e investigar la música del Misterio ilicitano. Y, entre otras, podrían debatirse las siguientes cuestiones:

1) ¿Cuándo se abandonó la música del consueta de 1709 para empezar a usarse la música actual? ¿Quién hizo este cambio? ¿Algún maestro de Capilla compositor como Matías Navarro, Lucas Martínez, Juan Bautista Galbis, Tomás Ochando, etc.?

2) A los tenores se les llama en Elche todavía, los tiples. ¿Se emplearon en el Misterio los contratenores?

3) El compositor ilicitano Matías Navarro (1668-1727) que fue maestro de Capilla del Misterio en 1686 y compuso cantadas a solo, dos y tres vo-

rído de tiempo compuso la mayor parte de su obra conocida. En 1500 se encuentra en Roma en donde tuvo una buena acogida, posiblemente porque el Papa Alejandro VI era español. En 1519, Juan del Encina se ordenó sacerdote y en 1523 residía en León, donde permaneció hasta su muerte, ocurrida a finales de 1529 o principios de 1530. En cuanto a su obra, podemos decir que todas sus composiciones son canciones estróficas de dos tipos: villancicos, de los que se registran 48 composiciones, y romances. Parece ser que fue Juan del Encina el primer español que puso sus propias poesías en música polifónica. Y aunque no fue el único poeta-músico de su generación en España —podemos citar a Lucas Fernández, de Gabriel y de Badajoz— sí fue el más destacado, de manera que se le suele definir como el príncipe de la canción española en los últimos años del siglo xv y primeros del xvi.

⁴ R. O. JONES y CAROLYN R. LEE [Ed] *Poesía lírica y cancionero musical. Juan del Encina*. Madrid, Ed. Castalia, 1975.

ces con instrumentos, fue también maestro de Capilla de la catedral de Orihuela en cuyo archivo se conserva una parte importante de su obra. ¿Se ha estudiado su posible intervención en el Misterio como compositor, en una época contemporánea a la realización del consueta de 1709? En las cantadas editadas recientemente en CD por la *Capella de Ministrers* interviene un contratenor⁵, ¿intervendrían también en el Misterio de Elche?

4) ¿Por qué en el consueta hay obras a voces mixtas y hoy se cantan a voces iguales de hombres? ¿Quién y cuándo se hizo el cambio?

5) ¿Hay realmente argumentos convincentes para sostener la identificación del *canonge* Pérez, Ribera y Lluís Vich -citados por el consueta de 1639- como los compositores del Misterio en cuanto a su polifonía?

6) ¿Los seis números del consueta ampliados u ornamentados son anteriores al siglo XVIII? ¿De qué época datan?

7) ¿Con qué criterio se quiere “embutir” la letra o texto cantado por el Angel o la María, por ejemplo, en los melismas de sus cantos, como quiso hacer Oscar Esplá?⁶

Como dice el padre Samuel Rubio en el artículo citado: “Y, como éste, pueden aparecer, estamos seguros de que aparecerán, otros muchos [ejemplos de músicas no ilicitanas, utilizadas en el Misterio]”⁷. Con este escrito hemos intentado dar a conocer uno más de tales ejemplos y, nada menos, que atribuido a Juan del Encina. Es preciso, por tanto, proseguir en esta línea de investigación musical.

⁵ Capella de Ministrers, *Matías Navarro (h. 1668-1727). Cantadas a solo, dos y tres voces con instrumentos*. Alboraiá, EGT Tabalet, 579-CD, 1992.

⁶ Así lo canta la soprano Dolores Pérez en el disco grabado bajo la supervisión de Oscar Esplá por la Capilla del Misterio de Elche en 1960: *El Misterio de Elche. Siglos XIII-XVIII*. Madrid, Hispavox, HHS 12/13, 1961 (editado en CD en 1994).

⁷ Samuel RUBIO, *op. cit.*, pág. 84.

EJEMPLO MUSICAL NÚMERO 1

Escobar

Cantus: Que daos a dios

Altus: ¿A dón de vais?

Tenor: -

Bassus: -

Consueta 1709

Cantus: Can - tem se - fíors

Altus: que can - ta - rem

Tenor: -

Bassus: -

Cantus: que va - mos des - ses - pe - ra

Altus: que va - mos des

Tenor: ¡O, cui - ta - dos! que va - mos des - ses - pe - ra

Bassus: Que va - mos des - ses - pe - ra

Cantus: fa - çam gra - cies y lla

Altus: ab clá - mors

Tenor: fa - sam gra - cies y lla

Bassus: fa - sam gra - cies y lla

dos. ¿Pa - ra qué lo pre - gun - tas?
 ses - pe - ra - dos ¿Pa - ra qué lo pre - gun - tais?
 dos. ¿Pa - ra qué lo pre - gun - tais?

ors. a la hu - mill Ma - re de Deu.
 a hu - mill Ma - re de Deu.
 a la hu - mill Ma - re de Deu.

mo me - po - dre - mos so - frir
 ¿Có - mo po - dre - mos frir.
 ¿Có - mo po - dre - mos so - frir

A el - la de - vem ser - vir
 A el - la de - vem ser - vir de - vem ser vir
 A al - la de - vem ser - vir

tal do - lor y tal man si - lla?

tal do - lor y tal man - si - lla?

tal do - lor y tal man - si - lla?

tal do - lor y tal man - si - lla?

tal do - lor y tal man - si - lla?

tot lo temps de nos - tra vi - da.

tot lo temps de nos - tra vi - da.

tot lo temps de nos - tra vi - da.

tot lo temps de nos - tra vi - da.

tot lo temps de nos - tra vi - da.

EJEMPLO MUSICAL NÚMERO 2

J. del Encina

Non. que - ro que me con - sien - ta

This musical score is for J. del Encina. It consists of four staves: a vocal line and three accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Non. que - ro que me con - sien - ta". The melody is simple and rhythmic, with the accompaniment providing a steady harmonic support.

S. Rubio (Actual)

Pre - gam vos cos molt sa - grat

This musical score is for S. Rubio (Actual). It consists of four staves: a vocal line and three accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Pre - gam vos cos molt sa - grat". The melody is more melodic and expressive than the previous example, with the accompaniment following a similar pattern.

G Muntané (C. 1709)

Pre - gam vos cos molt sa - grat

This musical score is for G Muntané (C. 1709). It consists of four staves: a vocal line and three accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Pre - gam vos cos molt sa - grat". The melody is very similar to the previous example, with the accompaniment providing a consistent harmonic background.



mi tris - te vi - da vi

This system contains the first four measures of a musical score. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "mi tris - te vi - da vi".



que de nos - tra pa - ren

This system contains the next four measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "que de nos - tra pa - ren".



que de nos - tra pa - ren

This system contains the final four measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "que de nos - tra pa - ren".

vir, ni yo quie - ro con - sen - tir.

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The vocal line is in a 3/4 time signature and includes the lyrics "vir, ni yo quie - ro con - sen - tir." The instrumental staves provide accompaniment for the vocal line.

tat que de nos - tra pa - ren - tat

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The vocal line is in a 4/4 time signature and includes the lyrics "tat que de nos - tra pa - ren - tat". The instrumental staves provide accompaniment for the vocal line.

tat que de nos - tra pa - ren - tat

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The vocal line is in a 4/4 time signature and includes the lyrics "tat que de nos - tra pa - ren - tat". The instrumental staves provide accompaniment for the vocal line.

Pues que vos que - reis ma - tar me

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, with lyrics 'Pues que vos que - reis ma - tar me'. The second staff is a treble clef instrument, the third is an alto clef instrument, and the fourth is a bass clef instrument. The music is in a major key and features a steady rhythmic accompaniment.

Flor de vir - gi - nal be - lle - sa

The second system consists of four staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, with lyrics 'Flor de vir - gi - nal be - lle - sa'. The second staff is a treble clef instrument, the third is an alto clef instrument, and the fourth is a bass clef instrument. The music continues with the same instrumental accompaniment.

Flor de vir - gi - nal be - lle - sa

The third system consists of four staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, with lyrics 'Flor de vir - gi - nal be - lle - sa'. The second staff is a treble clef instrument, the third is an alto clef instrument, and the fourth is a bass clef instrument. The music concludes with a final chord.

yo se - ño - ra soy con - ten - to.

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: yo se - ño - ra soy con - ten - to.

tem - ple de hu - mi - li - tat

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: tem - ple de hu - mi - li - tat

tem - ple de hu - mi - li - tat.

This system contains a vocal line and three instrumental staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: tem - ple de hu - mi - li - tat.

2. LECCIONES MAGISTRALES

ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA Y COROS*

Luis IZQUIERDO

NO pretendemos en estas notas exponer de una manera exhaustiva lo que fue y es a través del tiempo la labor del Director Musical, de gran importancia dentro de la interpretación y conjunción del arte de los sonidos, sobre todo cuando éstos se deben fundir en esa verticalidad-horizontal que debe imperar cuando la música se trabaja en conjunto.

Para la exposición del proceso de evolución histórica de la Dirección, nos proponemos adoptar un *sistema cronológico* general. No obstante, en esta materia, los períodos que cabe distinguir no coinciden de manera absoluta con la división por *edades* generalizada por la *historia política universal*. Más utilizable resulta la división tripartita propugnada por muchos investigadores de la Historia de la Música, que distingue *un período primitivo u homofónico, otro posterior, polifónico, y un último de melodismo, o expresivismo*. Nuestra exposición se ajustará básicamente a este patrón, que ofrece la ventaja de examinar las evoluciones de la Dirección de conjuntos musicales en paralelo o como consecuencia de la evolución de la propia música, con la única divergencia de hacer *coincidir* el tercero y el último período no con el movimiento renacentista, sino con el Sinfonismo, concepto básico en el arte de la *moderna dirección*.

Salvo en esta tercera etapa o período, en que se dedicará una especial atención a la Dirección de la Orquesta, en los dos primeros hemos preferido abordar un *examen* referente a los conjuntos vocales e instrumentales.

Por una parte, por no fraccionar excesivamente la exposición, y por otra, por parecer este método más conforme con la misma realidad histórica: El conjunto instrumental (salvo las excepciones a que se aludirá y, al menos por lo que respecta a la cultura occidental), no empieza a tener una configuración y significado autónomo hasta finales del siglo XVI. La cultura he-

* Lección Magistral leída en la solemne apertura del curso 1992-93, el día 6 de octubre de 1992.

lénica, como dice Fritz Volbach, aprecia al instrumento más por sí, como solista, que en conjunto. El cristianismo, por otra parte, subordina el instrumento a la voz y lo llega a proscribir, aunque no definitivamente, del templo. (“No conocemos más que un solo instrumento, la palabra de paz”, dirá San Clemente de Alejandría.) El período polifónico consagra el triunfo de la voz y de los conjuntos vocales. Esto no quiere decir que los instrumentos no se usaran en absoluto, pero sí en una función muy distinta de la actual, como meros acompañantes o sostenedores de las voces. Solamente al final de este período empieza a independizarse el conjunto instrumental; una de las primeras obras (quizás la primera) en la que se da esta circunstancia, las “Sinfonías Sacras” de A. Gabrielli, está datada en 1586. Ello por lo que respecta a la que podría denominarse “música culta”. En la música popular, profana, o en la de corte, aparecen, como consecuencia del movimiento trovadoresco, ciertos conjuntos instrumentales de variada composición, cuya trayectoria histórica resultaría difícil de seguir y que, en todo caso, por su composición reducida, no presentarían rasgos definitorios en cuanto a una técnica de dirección, posiblemente inexistente, por innecesaria.

Como en cualquier estudio histórico, a medida que se retrocede en el tiempo las fuentes se van haciendo más escasas y de más difícil interpretación. Tenemos, en efecto, testimonios literarios y gráficos sobre la existencia de conjuntos musicales en la Antigüedad, pero pocas noticias concretas sobre la forma de coordinar estos conjuntos. No obstante, de las características de esta música primitiva y de ciertas fuentes podemos extraer una visión global suficiente a estos fines.

La música de las culturas primitivas se caracteriza, aparte de su homofonía, por dos notas de interés: su extraordinaria (al menos para nuestro concepto tradicional de Música) *flexibilidad rítmica*, que sigue fundamentalmente las inflexiones del texto, y por ser, normalmente, objeto de una *transmisión oral*. Este último aserto cabría, no obstante, matizarlo en relación con la existencia o inexistencia de sistemas de notación. Existieron, en efecto, culturas como la babilonia y la griega que conocieron un sistema de notación musical. El griego concretamente, era de tipo alfabético: determinadas letras mayúsculas indicaban la altura de los sonidos y, en algunos casos, la duración relativa de los mismos. (El desciframiento de estos signos, gracias a la “Isagoga” de Alypius, permitió a eruditos como Curt Sachs, la reconstrucción de interesantes fragmentos de música griega, como el “Himno a Elios”, “Skolion” de Seikilios, un “Coro” de Eurípides, etc.) Mas, en todo caso, podría plantearse la problemática de cuál fue, efectivamente, la difusión de estos sistemas de notación en las propias culturas de origen, de alfabetización muy escasa, como todas las antiguas, y su suficiencia como escritura musical, puesto que la introducción en Europa, mucho tiempo después, del sistema alfabético de notación no dio resultados satisfactorios, ya que pronto hubo de pasarse a un sistema diastemático, al que aludiremos en su momento.

Lo indudable es que muchas culturas carecieron de sistema de notación y que la introducción del griego en el occidente fue muy tardía. Concretamente, por lo que respecta en especial a nuestra patria (y en general a Europa), el testimonio de San Isidoro de Sevilla nos permite afirmar que en su época no se conocía la notación (“Si no se retuvieran los sonidos por la memoria, se perderían, ya que no se pueden escribir”). La *función del Director* sería, pues, en esta Época, no sólo la de coordinar una ejecución, sino también la de indicar o recordar los sonidos por medio de determinados gestos, todo ello dentro de las características de flexibilidad rítmica de la música de la época.

Todos los tratadistas del arte de la dirección mencionan un procedimiento del que debió valerse el primitivo *Director* para cumplir este objetivo: la *quironomía*, o el arte de hacer música con la mano. Según Sachs, con referencia a la cultura egipcia, “... ya en el cuarto milenio los movimientos de la mano constituían un lenguaje determinado que acompañaba al canto, expresando la duración de los sonidos, su estructura, etc., pero que también ayudaba a la memoria con sus repeticiones y que, como sustitutivo de una escritura musical, reunía a los ejecutantes y los guiaba”. En relación a la cultura india, Schuneman nos informa de que “... en la melodía religiosa de la música de los vedas, el Primer Cantor indicaba la nota golpeando con el índice de la mano izquierda la articulación correspondiente de la mano derecha, ...”

Con este sistema quironómico coexiste en las antiguas civilizaciones otro, de *transmisión acústica del metro* por medio de golpes, bien palmadas (como figura en algunos bajorrelieves egipcios), a los directores que seguían este procedimiento llamaban los romanos “*manuductori*”, según Quintiliano, o bien golpeando el suelo con los pies, calzados con sandalias provistas de suelas metalizadas, como fue el caso del “*corifeo*” en el teatro griego.

Resultaría aventurado formular una teoría sobre la aplicación respectiva de uno y otro procedimiento de dirección, pues ello dependería de muy diversos factores, tales como el carácter de la música concreta a interpretar, más o menos rítmica o melódica, el grado de conocimiento de ésta por los ejecutantes, la realización en locales cerrados o al aire libre (como en el caso de la tragedia griega), sin que quepa excluir la posibilidad de un uso alternativo, según los momentos, de ambos sistemas. Pero lo interesante es observar cómo desde los tiempos más remotos coexisten los dos sistemas, *visual* y *acústico*, de dirección que, a lo largo de la Historia, mantendrán una enconada lucha que finalizará consagrando el triunfo del primero.

En cuanto a los *conjuntos musicales* de estas épocas, es frecuente la nota, a que ya aludíamos en el apartado anterior, de conjunción de voz e instrumentos. De vez en cuando, no obstante, nos llegan noticias de conjuntos instrumentales puros y, por cierto, de una *magnitud y composición* insospechada, como aquel del que nos informan fuentes de la Roma imperial y que

se componía de *cien trompetas*, doscientas flautas y cien cornamusas, o aquel otro que, bastante más tarde, en la época bizantina recibía al emperador cuando entraba en la Iglesia, compuesto de trompetas, trompas y timbales, y que según nos transmite el historiador, sonaba de un modo quejumbroso y lastimero. Es de suponer que estos conjuntos se dirigieran por procedimientos acústicos, o que bastara la percusión para mantener el conjunto. Una de las manifestaciones artísticas en las que se opera normalmente la conjunción de voces e instrumentos, es en el *teatro griego*. Dentro de las actividades del coro, y junto a la declamación y la danza, figuraba el canto, y éste era acompañado por instrumentos. Existía precisamente un lugar para el alojamiento de los instrumentistas, que por estar situado debajo del escenario, llevaba el nombre de “hyposceniion”. Ya hemos aludido al procedimiento acústico de que se servía el corifeo para coordinar al coro. Recordemos también la derivación de la palabra Orquesta del lugar donde surgían las evoluciones de este conjunto (derivado a su vez de Orchesis = Danza).

El sistema alfabético de notación griego no tuvo un reflejo en Europa hasta época tardía, acostumbrando atribuirse a Boecio el llamado sistema de las quince letras. Pero este sistema pronto se ve desplazado por un sistema gráfico (“diastemático”), representado por los “neumas”. Los primeros neumas se reducen casi exclusivamente a unos signos en forma de acento ascendente o descendente colocados sobre el texto y que no determinan altura de los sonidos, sino las fluctuaciones, ascendentes o descendentes, de la melodía, que esencialmente se conserva y transmite por la memoria (de aquí la afirmación de San Isidoro, que antes recogíamos). Consecuencia de esta vaguedad de los neumas es que el primitivo canto eclesiástico occidental, o gregoriano, hubo de imperar una *dirección quironómica*, en lo que se muestran de acuerdo los eruditos. El sistema de neumas recibe posteriormente diversos perfeccionamientos: a los “neumas de acentos” suceden los “neumas de puntos”, introducidos por los monjes de Cluny, con los que se indican ya altura de sonidos. Posteriormente, hacia el siglo X, se colocan estos signos arriba o abajo, en diversas alturas, de una línea horizontal de referencia, que indica la nota “Fa”. Luego se van añadiendo más líneas de referencia, hasta llegar el tetragrama (el pentagrama surgirá posteriormente, por exigencias de la polifonía). Con estos avances, la altura de los sonidos queda bastante bien delimitada, pero aún falta por precisar su duración. Ésta será la misión de la notación mensural, que, como vehículo de la polifonía, ha de abrir una nueva era.

Los investigadores suelen fijar alrededor del año 1000 los orígenes de la polifonía, introducida en nuestra cultura por pueblos nórdicos (los cambios), según la opinión más generalizada. Las primitivas “diafonías”, especialmente la denominada de “segunda especie”, desembocan pronto en el “discanto”, en la cual la “vox organalis” se independiza de la principal, no ya sólo en el sentido de su movimiento, sino también en la duración de los sonidos. Surge la necesidad de fijar esta duración, y así nace el sistema de *notación cua-*

drada, con sus valores de longa, breve y semibreve, que es expuesto por el famoso discantor Francon de Colonia en su “Arte del canto medido”.

Con la aparición de la música mensural la métrica se plantea con un rigor desconocido en la época de los neumas y a la necesidad general de coordinar una interpretación de diversos cantores, se une ahora la específica de sujetarse a unas normas de medida y el Director o Maestro de Coros debe comenzar a marcar de alguna manera estas unidades métricas base. En el *Manuscrito de Manesse*, de finales del siglo X, se dibuja un conjunto musical (los músicos de Frauenlob) presidido por un director que marca, al parecer, los tiempos con el índice de la mano derecha, empuñando con la izquierda una especie de bastón (¿antecedente de la batuta?). El gesto del índice extendido se ve también en varios miembros del conjunto, por lo que cabe suponer que repiten para sí las indicaciones métricas dadas por el Director.

El problema de la relación de valores, no ya sólo entre sí, sino también respecto a una unidad más amplia (compás), ha de tardar algún tiempo en definirse y, sobre todo, en consignarse de una manera clara. El problema se complica por no admitirse, en principio, más que la *medida ternaria*, símbolo de la Santísima Trinidad. La *medida binaria* deberá su reconocimiento al movimiento de la “Ars Nova” italiano (siglo XIII), mas hasta el siglo XVI, con el auge de la *notación blanca*, no se llegan a precisar los valores de una manera fácilmente comprensible. A finales de este siglo, precisamente, aparece una sencilla innovación, pero de enorme utilidad práctica tanto para director como para ejecutantes: *la línea divisoria de los compases*.

Nos hallamos por tanto ante un dilatado período de tiempo en el que existe una música medida, aunque no resulte fácil precisar de qué manera se exteriorizaba ésta. A la unidad de medida, o forma de marcarla, se le denomina *tactus*, expresión que emplea por primera vez Ramos de Pareja en su “Tratado de Música” en 1482.

En esta etapa histórica tenemos ya testimonios reveladores sobre *la forma de marcar* los compases: el binario se marcaba en un sencillo *movimiento vertical* y, curiosamente para nuestra mentalidad actual, un considerable grupo de tratadistas —entre ellos, nuestras grandes figuras Millán y Salinas— se manifestaban partidarios de marcar el primer tiempo arriba. No se conocían los movimientos laterales y el compás ternario se marcaba con el mismo tipo de movimiento del binario vertical, pero en dos partes desiguales, la primera de ellas de doble valor que la segunda.

En 1702, Saint-Lambert, en Francia, prescribe los *movimientos laterales* del brazo para marcar las partes intermedias de los compases ternario y cuaternario, haciendo coincidir el segundo tiempo del tres por cuatro y el tercero del compasillo con el movimiento hacia la izquierda. Poco tiempo después, en 1709, Pignolet de Montclair invierte el sentido del segundo tiempo de dichos compases, cayendo ahora la segunda parte del tres por cuatro y la tercera del compasillo a la derecha. Este esquema es el que ha perdurado y

constituye una de las bases técnicas actuales de la Dirección. No obstante, este último sistema no tuvo una rápida y unánime aceptación y muchos músicos siguieron fieles al de Saint-Lambert, incluso en época bastante posterior, como fue el caso de Mendelssohn, según nos ha transmitido Berlioz. Por otra parte, la escuela italiana adopta un sistema diferente para marcar los compases de tres y cuatro partes: en unos diagramas de Zaccaria Tevo (1706) las dos primeras partes del compás caen abajo y la tercera y la cuarta, en su caso, arriba, en subdivisión.

Pese a esta sistematización que lentamente se va operando respecto al modo de marcar los compases con movimientos del brazo, o sea, por un procedimiento visual, los sistemas *acústicos* de dirección no desaparecen: así, se golpea el suelo con el pie, con un bastón (recuérdese el mortal accidente de Lully) o el banquillo del órgano con una llave. A veces, estos procedimientos acústicos vienen impuestos por las circunstancias, como cuando la dirección se confía al organista.

Por ello, también, el organista hacía uso de un artefacto mecánico que soportaba un brazo de madera y lo movía de arriba a abajo por medio del pie.

Respecto al *tipo de conjuntos* de la época, nos remitimos, en general, a las observaciones hechas en el preámbulo. En la música religiosa, durante un dilatado período de tiempo el conjunto es exclusivamente vocal. Paulatinamente van apareciendo los instrumentos (aparte del órgano) y ya para el siglo XV y, sobre todo, el XVI, puede afirmarse que era prácticamente normal el que los instrumentos doblasen las partes de las voces. En la música profana, la conjunción de voz e instrumentos se da desde época más antigua y, como género en el que esta conjunción se da por su propia naturaleza, es imprescindible citar la ópera, que aparece en Italia hacia finales del siglo XVI, como evolución de diversas formas dramáticas, sacras y profanas, y que experimentará un progreso y evolución constante.

De época algo más tardía tenemos ya testimonios ciertos sobre la forma concreta en que se dirigían los diversos tipos de conjuntos: el arte de llevar el compás con el brazo parece ser que únicamente se practicaba en la *dirección coral*, o cuando en el conjunto intervenían coros. Los datos que nos ha transmitido C. Ph. E. Bach nos permiten afirmar que, en la *música instrumental*, imperaba el sistema de *dirección desde el clave*. Sentado al teclado el “*kapellmeister*” controlaba el conjunto señalando el tiempo, dando entrada a los solistas e incluso tocando, en ocasiones, partes en las que los músicos no se mostraban demasiado seguros. Quantz, por su parte, considera la *dirección del concertino* como la verdadera artífice y responsable de la conjunción, puesto que los movimientos del arco del primer violín, que servían además para indicar detalles de fraseo y ataque, eran más fáciles de seguir que las manos al teclado del “*kapellmeister*”. En esta misma línea Leopoldo Mozart se manifiesta partidario de que el concertino imprima al cuello de su instrumento unos movimientos que correspondan a las partes del compás.

En realidad, puede afirmarse que ambas direcciones coexistieron, fundiéndose en un sistema de *dirección doble*. Un curioso testimonio periodístico recogido por Schunemann nos confirma la existencia de este procedimiento y sus lógicas consecuencias, ya que "... algunos músicos seguían el 'kapellmeister' y otros al violín concertino". También era frecuente en el caso de conjuntos de instrumentos y coros el que éstos tuviesen un director propio, distinto del general, e incluso, como proponía ya Praetorius a finales del siglo XVI, un director cada coro, que recibirían el tiempo del director principal. Resabios de este sistema de *dirección múltiple* los encontramos hasta en época muy posterior: en el estreno de la Novena Sinfonía de Beethoven, Scuppanzigh se encargó de la orquesta, Umlauf del conjunto, y el propio autor participó en la dirección señalando los tiempos.

En cuanto a la *colocación de los conjuntos*, en esta época en que impera en la música instrumental el sistema de doble dirección es lógico que se trate de buscar la mayor cohesión: a un lado del clave se coloca el concertino, muchas veces sobre una tarima, a fin de que sus movimientos puedan ser seguidos sin dificultad. Al otro lado se sitúa un violoncello que duplica los bajos del clave. Cuando intervienen voces, se colocan éstas detrás del clave. Inmediatamente detrás de los cantantes, la cuerda, que otras veces forma semicírculo alrededor del director. A un lado y otro del clave se sitúan la madera y el metal con la percusión.

En la ópera, por la estructura del foso, se coloca toda la cuerda a la derecha del clave del Director, y el viento a la izquierda. Además del clave del director, se emplea otro normalmente, para el acompañamiento de los recitativos. Cada uno de los claves tiene a su derecha e izquierda un cello y un contrabajo. (Así resulta de un grabado de la ópera de Dresde en tiempos de Hasse.)

La progresiva evolución de la música instrumental pronto va a dejar anticuados estos sistemas de dirección y dará origen a una nueva técnica. A esta materia dedicaremos el siguiente apartado.

Al principio de estas notas hacíamos referencia a la tardía aparición del conjunto instrumental autónomo dentro de la música culta, debido a la primacía otorgada a la música vocal. El origen, en efecto, de esta música instrumental está íntimamente ligado a las voces. Los instrumentos doblan a las voces por tesituras (los agudos ejecutan la misma parte que los sopranos, los de tesitura media, la parte de los contraltos, etc.) y llega un momento en que se hace costumbre ejecutar con instrumentos solos las composiciones escritas originalmente para coro. En los trozos instrumentales de las citadas "Sinfonías Sacras" de A. Gabrielli, así como en las obras de su sobrino Giovanni y autores posteriores, este origen vocal es manifiesto al ponerse de relieve una despreocupación evidente por el timbre instrumental, atendiéndose fundamentalmente a la *tesitura*.

El uso del conjunto instrumental sólo es aún poco frecuente, limitándo-

se generalmente a piezas cortas, entradas, pавanas, gallardas y otras formas procedentes de la danza. Surge posteriormente la "Sonata da Camera", que tiende a fundir en una unidad superior las distintas piezas enlazadas en la composición y que constituye el antecedente de la Suite y de la Partita. Aparecen seguidamente la "Suite Orquestal" y el "Concerto Grosso", fruto de la oposición del instrumento, o instrumentos, solistas y el conjunto.

Al concepto tésitura sustituye progresivamente el de *timbre* y los grandes compositores del barroco saben ya manejar expresivamente esta característica intrínseca del instrumento, tanto en las obras instrumentales puras como en aquellas otras en las que se mezclan con la voz, como en la ópera, oratorios o cantatas. Se van empleando mayor número de instrumentos cada vez, aunque aún la composición del conjunto no se ajuste a un patrón fijo, y ya se puede hablar de "*Orquesta*" en las obras de Keiser, Haendel o Bach, por citar algunos; pero para que la música instrumental adquiera vuelos propios, será necesario un cambio en el propio concepto de música. "El estilo polifónico constituía, en el fondo, un obstáculo para la evolución de la orquesta en el sentido moderno. La necesidad de repartir proporcionalmente entre todas las voces del conjunto las exposiciones de la idea fundamental, engendra un principio igualitario, una equivalencia entre las distintas voces que había de ahogar los rasgos individuales de los instrumentos." El nuevo estilo que han de imponer los clásicos, hace del "cantabile" su principio fundamental. Las ideas temáticas rectoras, de contornos bien definidos y completas en sí mismas, alternan en la composición con diseños derivados, pero independientes, de una fisonomía autónoma, y a cada instrumento se le irá encomendando la realización de la idea o diseño más conforme con su propia naturaleza. Libres de las exigencias formales contrapuntísticas, el instrumento podrá hablar en su propio idioma y va desarrollando así su propia *individualidad expresiva*.

El expresivismo dinámico será una de las características que han de definir a la nueva música. A la contraposición por planos de los matices "*piano*" y "*forte*" sustituirá la graduación paulatina de la dinámica en "*crescendos*" y "*diminuendos*". Famosa en este sentido fue la celeberrima Orquesta de Mannheim. Su *plantilla*, según el testimonio de Mozart, consistía en "... diez a once violines por cada lado, cuatro violas, dos oboes, dos flautas y dos clarinetes, dos trompas, cuatro violonchelos, cuatro fagotes, cuatro contrabajos, trompetas y timbales". Los clarinetes constituían bastante novedad en la época, en Viena aún no se usaban y fue Mozart precisamente, quien los introdujo. Esta plantilla viene a constituir el patrón básico de la moderna "*Orquesta Sinfónica*", con la adición posterior de los trombones, en tiempos de Beethoven, y de la tuba y otros instrumentos de viento, después.

El concepto de la *Orquestación* varía también respecto a la época procedente, muy particularmente en lo que se refiere a los instrumentos de vien-

to: el abandono del sistema de “bajo continuo” y del clave del “kapellmeister” que lo realizaba, hace que esta función de relleno armónico sea suplida por los instrumentos de viento, que se emplearán ahora bajo el doble aspecto de *instrumentos cantantes e instrumentos de armonía*.

En cuanto a la técnica de la dirección, uno de los hechos decisivos es precisamente la *desaparición del clave*, innecesario ya por fallar la base del bajo continuo. Las funciones del “kapellmeister” pasan a ser asumidas, en una primera etapa, por el violín concertino. El director-violinista, ya sólo al mando de la orquesta, fue desarrollando una técnica adecuada a las nuevas obras. Cesó de tocar, y si bien así con la mano el violín, del cual hacía uso en escasos momentos del concierto y se servía más frecuentemente en los ensayos, dirigía con el arco, sirviéndose de él a modo de batuta.

La progresiva ampliación numérica de las plantillas y los avances técnicos y expresivos de los clásicos y, posteriormente, los románticos, crea unas complejidades de *tipo rítmico y sonoro* que acabarán imponiendo la ***especialización del director***: ya no basta con la dirección del primer violín, es necesario que al frente de la orquesta se sitúe un músico, desligado de cualquier responsabilidad instrumental, con la única misión de dirigir. En este momento, *surgirá el director de orquesta moderno*.

En la ópera tiene lugar una evolución muy similar y se prescinde igualmente del clave. Spontini variará el sistema de colocación de los músicos en el foso, situando a su izquierda primeros violines, madera y trompas, y a su derecha segundos violines, metal y percusión, buscando así una sonoridad más equilibrada. No obstante, el director no ocupaba el lugar habitual de hoy, sino que por temor a alejarse demasiado de los cantantes, dirige pegado a las candilejas. Entre los primeros que utilizaron la ubicación actual, cabe citar a Von Schuch, de Dresde.

Lentamente se va imponiendo la dirección con batuta: El berlinés Reichardt parece haber sido uno de los primeros en dirigir de pie, sobre tarima y ante un atril. Mosel, en Viena en 1912, llamó la atención al dirigir con batuta. Weber sigue el mismo sistema en Dresde en 1817. La innovación que suponía esta *dirección “especializada”* no siempre fue acogida con buena disposición por el público y los músicos, apegados al antiguo sistema de dirección desde el clave, o dirección doble: Spohr, en Londres 1819, encuentra dificultades *para que le dejen emplear la batuta*, mas tras una prueba, los propios músicos al final de ensayo, expresan entusiásticamente su aprobación. Mendelssohn emplea también la misma técnica en Leipzig, en 1853.

Con el nuevo sistema de dirección, *puramente visual*, queda desterrado el sistema acústico de golpes, si bien quedan resabios por algún tiempo, como directores que golpean el atril, o concertinos que se empeñan en llevar el ritmo con el pie (de lo que se quejaba aun Berlioz).

Una de las objeciones que se formulaban al nuevo sistema de dirección

nos da una idea de qué carácter debieron revestir las interpretaciones de antaño: Se decía, efectivamente, que dirigiendo con batuta al director le resultaba imposible corregir rápidamente las faltas, a diferencia de lo que sucedía en la dirección desde el clave. Esta “limitación” se ha de compensar con una preparación más cuidadosa. *Los ensayos* se imponen con mayor rigor. Aparte de sus excentricidades, Spontini tuvo merecida fama de preparador cuidadoso, y otro tanto puede decirse de Weber. El ya citado Spohr introduce una innovación intrascendente al parecer, *pero de gran utilidad práctica*: las “letras de ensayo” en la partitura y “particellas”. Goza también de fama de este sentido Habeneck: valiéndose de su técnica de violinista, muestra con ejemplos al violín la articulación y carácter de cada frase, hasta conseguir una dicción uniforme y segura. Se dice que trabajó tres años los tres primeros tiempos de la Novena de Beethoven antes de interpretarlos en público.

Dos grandes compositores sientan las bases de la *metodología de la dirección*: Berlioz y Wagner. El músico francés, en su “L’artt du chef d’orchestre” publicado como apéndice de su Tratado de Instrumentación (1856), trata casi exclusivamente de la técnica, como vehículo para conseguir una interpretación ajustada a la idea del autor. Sus indicaciones sobre la forma de marcar los compases son aún de utilidad y cuando Ricardo Strauss publicó en 1905 unos comentarios y adiciones al Tratado de Instrumentación no modificó en absoluto el referido apéndice referente a la dirección. Wagner, en otra línea, se preocupa más del aspecto estético; en su obra (de reducidas dimensiones) “Uber das dirigieren” concibe la música como un lenguaje dinámico-expresivo cuya base es el “melos”, el flujo melódico que a su vez determina el “tempo” exacto, un tempo no mecánico ni invariable, sino oscilante, según las variaciones de aquel. En el aspecto práctico, ilustra sus ideas con ejemplos tomados de la “Novena” de Beethoven, Obertura del “Freischütz” y Preludio de los “Maestros Cantores”. Las ideas de Wagner han tenido y tienen aún considerable acogida en gran número de directores. Mas su tesis de la relatividad y fluctuaciones de los tiempos ha sido juzgada por otros muchos como peligrosa, en cuanto pueda favorecer el abuso o arbitrariedad en la interpretación. Weingartner, en un trabajo publicado en 1896, advierte de este peligro.

Si Wagner como director no pudo, tal vez, desarrollar plenamente sus ideas, su discípulo y amigo Hans von Bülow asimila perfectamente su concepto de la interpretación y lo lleva a la práctica con singular efectividad: como director de la Orquesta de Meiningen, primero, y de la Filarmónica de Berlín después, consolida y afianza definitivamente la *técnica de rigurosa preparación de las obras*, con el sistema de ensayos parciales de los instrumentos de arco y viento y la especificación minuciosa de los arcos y signos de respiración. Pero la figura de Bülow marca también una característica en el concepto de director: es el primer gran director no compositor, *el director profesional* (aunque fuese también un excelente pianista).

Al llegar a este punto de nuestra exposición, creemos que con posterioridad no se han producido innovaciones notables en el arte de la Dirección. Podría hablarse de maneras, de peculiaridades personales de directores determinados, de particulares técnicas o escuelas, o dar una lista de nombres que siempre resultaría incompleta. La orquesta, por su parte, mantiene una estructura y composición normal, de todos conocida, sin perjuicio de que para obras determinadas hayan de emplearse nuevos instrumentos, o de que a veces, más con fines espectaculares que artísticos, se hayan reunido conjuntos de varios cientos de ejecutantes, o incluso de más de un millar (como el que dirigió Berlioz en París, 1844). Tampoco ha alterado la vigencia del concepto de Orquesta Sinfónica el movimiento que se registra en Europa tras la 1.^a Guerra Mundial en pro del renacimiento de las orquestas de cámara (y, paralelamente, de las Óperas de Cámara).

En realidad, sólo sería citable el *intento de orquesta sin director*. La cuestión vino a plantearse desde unas bases que cabría clasificar de “ideología democrática” y que tendrían un antecedente en las palabras del joven R. Schumann (es de suponer que en su madurez cambiase de criterio), cuando proclamaba que “... la orquesta debe ser como una República, en la cual nadie ejerce el poder”. Ha de transcurrir casi un siglo desde estas palabras para que en 1922 se constituya en la Unión Soviética la Orquesta Persimfans, primera orquesta sin director. La responsabilidad de la conjunción e interpretación *se repartió entre las cabezas* de los distintos grupos orquestales que, constituidos en comité, decidían democráticamente tanto las cuestiones de orden interno como las de interpretación. La orquesta subsistió hasta 1933 y este tipo de experiencia se intentó en otras partes. El experimento no tuvo éxito, pues requiriendo este tipo de conjunto una preparación exhaustiva para cada obra, no llegaban a conseguirse resultados comparables con los del sistema, ya arraigado y normal, del director. Especialmente, parece ser que la experiencia en Leipzig fue un rotundo fracaso.

La experiencia histórica de la dirección, cuyo desarrollo hemos examinado a grandes rasgos, ha servido para suministraros una serie de elementos útiles que se han ido incorporando a la técnica actual, a la par que otros han sido deshechados. Entre los primeros cabe citar, por lo que toca al aspecto técnico, la forma de marcar los compases, que se aplicó preferentemente a la música vocal, y que en la formulación que en su momento reproducíamos de Montclair, ha subsistido hasta nuestros días, ampliada y completada con el encuadre de nuevos compases, *pero siguiendo básicamente el patrón de la “cruz del compasillo”*. De la época más antigua, y en otro orden de ideas, cabría sostener que la dirección actual tiene bastante de “quironómico”, no ya, naturalmente, en cuanto de mnemotécnico tenía este procedimiento, mas sí en el aspecto expresivo de la interpretación, *basado en el simbolismo del gesto*, que, intuitivo, en principio, se controla para transformar en *vehículo inteligible* de una transmisión consciente.

En cuanto a los sistemas *desechados*, en primer lugar los procedimientos acústicos, o percutivos, y seguidamente, y por lo que respecta a la música instrumental, la dirección simultaneada con el manejo de un instrumento. Que al abandonar el teclado, o el violín, y situarse frente al conjunto, el *director impone a los ejecutantes su criterio*, y que el nivel de autonomía interpretativa de éstos desciende notablemente, es cosa evidente, mas la realidad ha demostrado que no existe otro sistema. La cuestión de cuándo un conjunto puede actuar por el sistema “de cámara” y cuándo precisa un director, es esencialmente cuantitativa, de número, y no cualitativa: por muy alta que sea la calidad de los ejecutantes, llega un límite numérico, variable según las circunstancias, que hace imprescindible al director y a un criterio único de interpretación. *No es culpa del director* que las propias exigencias de la interpretación musical, le hayan atribuido tal autoridad, como tampoco es su culpa la progresiva valorización de su labor y el que algunos estudiosos, como Herzfeld, le hayan conceptuado como el último virtuoso.

En nuestro país la dirección de orquesta va ligada muy particularmente a la no existencia de conjuntos instrumentales proyectados a las salas sinfónicas (*que por fin ya empiezan a existir*) quedando la primera mitad de este siglo supeditada a intentos más o menos efectivos de creación y mantenimiento de unas orquestas que mal podían vivir y *programarse con asiduidad* salvando las actuaciones de la Sinfónica y Filarmónica de Madrid y Barcelona con nombres importantes como Árbós, Pérez Casas o Lamote de Griñón.

Por tanto, nos encontramos ya en el *punto más importante de la corta historia española de la Dirección de Orquesta*, que es la creación por parte de nuestro Ministerio de la Orquesta Nacional de España, que supera el medio siglo, y de un nombre ya mítico que fue *Ataulfo Argenta*. A partir de este momento comienzan a interesarse y a trabajar por esa profesión un buen número de músicos españoles (que cada uno de ustedes puede, indudablemente, enumerar) que realizan una importantísima labor directorial no sólo en España, sino también en diversos países de gran importancia musical de Europa y América, todo ello a pesar de la inexistencia de estructuras adecuadas y medios de estudio efectivos en nuestros Conservatorios, donde como tantas veces he repetido “... mientras no tengamos *coròs* y *orquestas*, no formaremos auténticos profesionales que nutran nuestras agrupaciones sinfónico-corales y tantas y tantas plazas dentro del panorama de la pedagogía”. No creo que todo ello sea terriblemente difícil y que con los mismos medios o quizás, muchos menos, se lleven a cabo *sistemas* para que nuestras recientemente creadas orquestas cubran sus plantillas con instrumentistas que sean en su mayoría *graduados de nuestros centros* y encontrar *soluciones* para que los alumnos de las recientes cátedras de Dirección de Orquesta puedan tener un desarrollo adecuado en sus primeras andaduras como profesionales.

Esperamos y deseamos que para todo ello sirva, la implantación de la “Ley de Ordenación General del Sistema Educativo”.

3. NOTICIAS DEL CONSERVATORIO

APUNTES PARA LA HISTORIA RECIENTE DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (1988-1994)*

Miguel DEL BARCO GALLEGO

AÑO 1988

ME veo obligado a aceptar el el cargo de Director, tras negarme repetidas veces, ante la situación caótica del Centro (protestas de alumnos por la reforma, que no llegaba nunca, campañas de prensa, radio y televisión, asambleas, maratones musicales, manifestaciones...) y tras la dimisión de los anteriores directores Dña. Encarnación López de Arenosa y D. Carlos Esbrí). Me veo obligado a aceptar ante la amenaza del Director Provincial D. José Ignacio Cartagena de nombrarme de oficio o de nombrar un Director ajeno a la plantilla del Centro.

Conseguir una Junta de Gobierno para el Conservatorio costó, como siempre, Dios y ayuda. La Junta se formó con las siguientes personas:

Director: D. Miguel del Barco Gallego
Vicedirector: D. Miguel Quirós
Secretaria: Dña. M.ª del Carmen López
Vicesecretario: D. Rafael Eguílaz Díaz
Jefe de Estudios: D. Rafael Campo García

* Las breves notas que aquí se publican constituyen el *Informe sobre la situación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1988 hasta 1994*, elaborado por el Sr. Director D. Miguel del Barco y leído en el claustro de profesores celebrado el día 17 de octubre de 1995. Describe con todo detalle una serie de hechos, situaciones y acontecimientos sucedidos en una etapa especialmente intensa, conflictiva y de cambios importantes. Hemos creído oportuno reproducir este informe por su interés histórico y porque narra los avatares del Centro en una época crucial de transición de la que conviene dejar constancia escrita.

Número de alumnos:	3.500 oficiales (aproximadamente)
	3.000 libres (aproximadamente)
Centros reconocidos	23
Número de profesores:	275 (aproximadamente)
Centros:	ÓPERA, Colegios Beatriz Galindo, Calvo Sotelo, Ortega y Gasset, Arquitecto Gaudí y República Argentina.

CURSO 1989-90

Durante algunos años los títulos del Conservatorio estuvieron bloqueados. Hubo que abordar la ingente tarea de revisión de los mismos para evitar el notorio perjuicio que este hecho causaba a los alumnos postgraduados. Durante un año la labor de revisión fue llevada a cabo por D. Rafael Eguílaz, Vicesecretario del Centro, y por Dña. Solange Castro, Inspectora General de Servicios.

En este mismo curso comienzan los trabajos de la reforma. Con objeto de coordinar y unificar las opiniones del sector y llevarla adelante sin demasiados conflictos, se celebran reuniones periódicas con los Directores de todos los Conservatorios Superiores de España. Se celebran también varias reuniones con el Secretario de Estado D. Alfredo Pérez Rubalcaba y con la Directora General de Centros Escolares Dña. Carmen Maestro. Asimismo se mantuvo reuniones con los distintos departamentos del Conservatorio y se formaron comisiones especializadas.

Durante el año 1989 se negocia con la Administración la adjudicación en exclusiva para el Real Conservatorio de Madrid del edificio Sabatini, destinado en principio por el Ministerio de Educación para albergar el Conservatorio y la Escuela de Arte Dramático y Danza. Se negocia también la cesión del edificio de Arturo Soria, propiedad de la Comunidad de Madrid.

Comienzan las protestas sobre el destino de los profesores y alumnos, con multitudinarias asambleas, numerosas visitas al Director, reuniones con la Junta y con la A.P.A. (Asociación de Padres de Alumnos), Inspección, Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, etc. Todos querían destino en el remodelado edificio Sabatini de Atocha. Los profesores de las Aulas de Extensión (Beatriz Galindo, Calvo Sotelo, Arquitecto Gaudí y Ortega y Gasset) llevaban años manifestando su descontento por la situación en que se encontraban. Las aulas —muchas de ellas de centros de E.G.B.— no reunían las mínimas condiciones para impartir la enseñanza musical. Los alumnos de estos colegios destruían los instrumentos, los profesores boicoteaban a nuestro profesorado, los ratones se comían los macillos de los pianos, que había que reparar constantemente. Las disputas con los Directores de estos Colegios eran constantes, ya que nuestra presencia les molestaba y nos hacían la vida imposible.

Durante el curso 1989-90 la Junta Directiva estuvo compuesta por los siguientes profesores:

Director: D. Miguel del Barco Gallego
Vicedirector: D. Santos Daniel Vega Cernuda
Secretario: D. Rafael Eguílaz Díaz
Segundo Secretario: D. Amando Mayor Ibáñez
Vicesecretaria: Dña. Begoña Casín
Jefe de Estudios: D. Rafael Campo García
Segundo Jefe de Estudios: D. Jesús Amigo Fernández Lasheras.

CURSO 1990-91

En marzo de 1990 comienzan los preparativos para el traslado del edificio de Ópera al Sabatini de Atocha. Se empaquetaron y ordenaron miles de expedientes, los archivos históricos, los 130.000 volúmenes de la biblioteca, discos, instrumentos del museo, etc. Los instrumentos de uso ordinario tuvieron que permanecer en las aulas de Ópera ante la inminente proximidad de los exámenes de junio que, por el gran número de alumnos oficiales y libres y por las especiales características de estos exámenes (eran individuales y se formaban muchos tribunales), nos veíamos obligados a comenzarlos a mediados de mayo.

Se prepara también el traslado de los instrumentos existentes en el colegio Beatriz Galindo al edificio de Arturo Soria, cedido por la Comunidad de Madrid. Como este edificio estaba vacío hubo que llevar muebles e instrumentos de Ópera, y hasta los miembros de la Junta Directiva tuvieron que transportar y colocar el mobiliario más ligero.

La preparación del traslado de Ópera a Atocha coincidió con los exámenes de septiembre y con la matriculación de alumnos para el curso siguiente. Otro nuevo problema fue el destino de los profesores, pues todos querían destino a toda costa en el edificio Sabatini cuando algunos de ellos debían ser destinados a Arturo Soria. Hubo que trabajar en la distribución del alumnado por grados, especialidades y también por la proximidad de su domicilio al centro. Todos los padres querían que sus hijos recibieran clase en el edificio de Atocha o, en su defecto, en el de Arturo Soria, con objeto de abandonar las aulas de extensión que, como he dicho, no reunían las mínimas condiciones exigibles para la enseñanza de la música. Como no era posible acceder a todas las demandas, se agravan los problemas y aumentan las protestas de profesores, alumnos y A.P.A., lo que obliga al Director a celebrar frecuentes reuniones con estos colectivos para convencerles de la imposibilidad material de atender todas sus peticiones.

El traslado físico a Atocha se realiza en octubre de 1990, ya que había

que realizar previamente los exámenes de septiembre y hacer frente a la matriculación de miles de alumnos. El curso no pudo comenzar hasta finales de noviembre. La urgencia con que se hizo ese traslado fue debida a las presiones del Ministerio de Cultura (propietario del edificio de Ópera, que quería comenzar cuanto antes las obras de reconversión del Teatro Real) sobre el Ministerio de Educación y Ciencia.

Cuando llegamos al edificio Sabatini no había calefacción ni teléfono, y faltaba parte del mobiliario. Con anterioridad, y durante varios meses, la Junta del Conservatorio tuvo que estar a caballo entre los dos edificios. En el de Ópera para garantizar en lo posible la normalidad académica y atender la demanda de información de profesores y alumnos, y en el de Atocha para recibir el material que enviaba el Ministerio, certificar su recepción, distribuirlo y colocarlo. Durante este tiempo también se llevó a cabo la restauración de los muebles más valiosos del Conservatorio.

Del edificio de Arturo Soria sólo se pudo utilizar una parte, ya que estaba sin terminar la segunda fase de las obras de acondicionamiento. La aulas eran muy pequeñas, por lo que hubo que medir las puertas para comprobar si cabían los pianos, hacer un estudio sobre la distribución de las aulas, la capacidad de las mismas, distribución de alumnos, instrumentos, etc. Para su cesión y utilización, la Comunidad de Madrid exigió, entre otras cosas, seguridad, jardinero, decoración, etc.

CURSO 1991-92

El 10 de abril de 1991, y ante la imposibilidad de conseguir la colocación de la centralita, y por consiguiente de los teléfonos, tras muchas e infructuosas gestiones me dirijo en carta personal al Presidente de la Compañía Telefónica, rogándole su intervención directa ante la graves consecuencias y repercusiones que esta carencia había tenido y tenía sobre el Conservatorio y, por tanto, sobre el profesorado y el alumnado. Había entonces 3.500 alumnos oficiales y otros tantos libres. La falta de teléfono supuso un trabajo enorme para la Junta Directiva, ya que el personal de Secretaría, normalmente inestable, no estaba cualificado para dar una información exacta de las condiciones en que tenían que matricularse los alumnos. Esto es explicable habida cuenta de la complejidad de la reglamentación del 66. Sólo el Secretario, el Jefe de Estudios y la administrativa Dña. Isabel Pérez estaban en condiciones de dar la información precisa, viéndose obligados, como tantas otras veces, a permanecer en la ventanilla. Por otra parte, al carecer de teléfono toda la información de Secretaría y Jefatura de Estudios había que darla personalmente. Las dependencias de la Secretaría se vieron abarrotadas y las colas eran interminables.

El Real Decreto 1220/1992, de 2 octubre (B.O.E. del 22 del mismo mes) creó tres Conservatorios Profesionales de Música en Madrid por desdoblamiento del Real Conservatorio Superior de Música. La Orden del 30 de noviembre de 1992 (B.O.E. del 9 de diciembre) reguló su puesta en funcionamiento. La publicación de dicho Decreto, calificado por la Dirección del Conservatorio de precipitado, provocó:

1. Las protestas, muchas de ellas razonables, del cuerpo de profesores, de algunos catedráticos, alumnos y A.P.A.
2. La presentación de innumerables recursos.
3. Reuniones constantes con la Junta y colas interminables ante el despacho del Director.
4. Reuniones en el Conservatorio Superior —a petición de la Dirección Provincial— del Director y Vicedirector con los miembros el cuerpo de Profesores para que éstos manifestaran voluntariamente sus preferencias de adscripción y facilitar así la labor de la Dirección General de Personal, contentando en lo posible al sector y tratando de evitar mayores conflictos. Ante la negativa de muchos profesores a aceptar su nuevo destino y ante los innumerables recursos pendientes de resolución, las reuniones fueron muy tensas y desagradables.

Una vez celebradas las reuniones —yo asistí con el Vicedirector a las más conflictivas— se enviaba a la Dirección Provincial la lista completa de los que, voluntariamente, elegían destino y la lista de los que se negaron a hacerlo. A éstos últimos, la Dirección Provincial les mandó un requerimiento. Se comprenderá fácilmente que, dado el estado de ánimo de los profesores, en estas reuniones tuvimos que soportar de todo: acusaciones de colaboracionismo con la Administración, de esquiroles, falta de compañerismo, etc. Las reuniones fueron muy tensas y fueron muchos los que dejaron de dirigirnos la palabra. Las visitas al despacho de Dirección eran constantes. La dura reacción de los miembros del cuerpo de profesores, antiguo cuerpo de profesores auxiliares, fue hasta cierto punto humanamente comprensible. Por primera vez en 163 años de historia del Conservatorio que fundó la Reina María Cristina en 1830, estos profesores se desvinculan de manera traumática de la plantilla común.

Ante la publicación del Real Decreto arriba mencionado, se disuelve el Consejo Escolar, lo que provoca durísimas protestas del A.P.A. No obstante dicha resolución, hubo varias reuniones informales del anterior Consejo con objeto de que la Dirección pudiera seguir informándoles puntualmente de la marcha de los acontecimientos.

En las reuniones que se mantuvieron en la Dirección Provincial, que fueron muchas, algunos miembros de la Junta Directiva del Conservatorio estuvieron siempre presentes.

Concluidos los exámenes, muchos profesores se negaron a firmar las actas, lo que creaba un insalvable problema para la matriculación. El Director tuvo que entrevistarse con cada uno de ellos con objeto de intentar salvar una situación crítica que, felizmente, fue superada.

CURSO 1992-93

Ante la inminencia de la separación definitiva crecen las protestas, se celebran claustros interminables, reuniones, asambleas, encierros, manifestaciones, etc. La Junta del Conservatorio estaba desbordada y tuvo que padecer, bloqueada, toda esta situación de alta tensión y conflictividad.

La matrícula del curso 1993-94 se hizo todavía en Sabatini, con las Secretarías de los nuevos Conservatorios de la calle Ceuta y calle Palmípedo instaladas en el centro superior. La cesión de los edificios de estos dos conservatorios profesionales, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, fue directamente gestionada por el Director del Conservatorio Superior con el Concejil D. José Gabriel Astudillo.

Durante este curso se procede a la regulación de expedientes académicos de los miles de alumnos por edades, grados de enseñanza y proximidad domiciliaria, respetando en lo posible el profesor de cada uno. Hubo que hacer los expedientes uno a uno, y sólo por personas que conocían la reglamentación del 66. Entre estas personas estaban algunos miembros de la Junta que, con la ayuda de Isabel Pérez y de alguna otra persona voluntaria de Secretaría, trabajaron día y noche, incluido días festivos.

En este mismo año la Junta Directiva del Conservatorio mantuvo reuniones durante 15 días con todos los Conservatorios de Madrid, con la Inspección de la Comunidad de Madrid, que tenía el listado de todos los alumnos de centros reconocidos, y la Inspección Técnica de la Dirección Provincial, con objeto de regular y evitar en lo sucesivo la matriculación de los alumnos en varios centros a la vez, y para proceder a su separación por grados. Toda esta ingente labor se hizo para preparar el curso 1993-94.

Pero hay más. La incompatibilidad de los profesores, hasta entonces no aplicada, obligó a replantear la matriculación y adscripción de alumnos a las diferentes cátedras, lo que motivó no pocas reuniones en el despacho del Director con los afectados.

CURSO 1993-94

La matrícula del curso 1993-94, correspondiente a todos los nuevos centros que en principio se iban a abrir en el mes de enero del 94, se hizo, como se indicó anteriormente, en Sabatini. A petición de la Inspección, la Junta

del Conservatorio tuvo que colaborar en la organización del nuevo centro de la calle Palmípedo, hoy Teresa Berganza.

Una vez inaugurados los nuevos Conservatorios Profesionales, se acometió la ingente tarea del traslado de todos los expedientes académicos de los alumnos a sus respectivos centros; se pasaron las notas de las actas a las fichas y de las fichas al certificado de estudios, supervisado todo por la Junta Directiva. Hubo que firmar miles de certificados. En este mismo año se hizo también la adscripción del personal administrativo y subalterno a los nuevos conservatorios, hecho que creó no pocos problemas y en el que estuvieron presentes algunos representantes sindicales.

Durante este tiempo el Conservatorio Superior tuvo que hacer los contratos de suministros en general de los nuevos centros, ya que éstos no tenían asignado por Hacienda el N.I.F. (Número de Identificación Fiscal).

Esta es, a grandes rasgos, la situación que ha padecido el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid durante los cursos 1989-90, 1990-91, 1991-92, 1992-93 y parte del curso 1993-94.

NOTICIAS DEL CONSERVATORIO

JUBILACIONES

EL día 30 de Septiembre de 1995 accedieron a la jubilación los catedráticos D. José María Benavente Martínez (Armonía) y D. Pedro Lavirgen Gil (Canto). Profesores prestigiosos en el centro durante muchos años, de ellos se hace a continuación una breve semblanza biográfica y profesional.

José María Benavente Martínez. Nace en Sevilla en 1929. Su contacto con el arte musical se produce en los años infantiles por influjo materno, y después a lo largo de su formación humanística, filosófica y teológica en Sevilla y Cádiz. De formación sobre todo autodidacta, tuvo entre sus eventuales asesores al insigne y olvidado Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla Norberto Almandoz y al también Maestro de Capilla de la Catedral Hispalense Eduardo Torres, a quien tanto admiraba Manuel de Falla.

Desde la óptica del autodidactismo cuidado, cursa estudios de solfeo, piano, armonía, contrapunto, fuga y composición, siempre refrendados oficialmente por los Conservatorios de Sevilla y Madrid. En la capital de España recibió clases particulares de Ester Conde (piano), Víctorino Echevarría y Cándido Gómez (contrapunto y fuga) y Julio Gómez (Composición).

Su sólida formación musical le sirve para orientar su labor hacia actividades de diversa índole. En Madrid fue organista titular de San Agustín, de la Basílica Pontificia de San Miguel, del Oratorio del Caballero de Gracia y del Hospital de San Rafael, en donde también fue profesor de música y de enseñanza media. Como maestro de coros u organista en diferentes templos ejerce por un período aproximado de veinticinco años.

Ha sido catedrático numerario de Armonía en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla (1971-1985) y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1985.

Como compositor de música religiosa tiene pequeñas y medianas obras corales litúrgicas y extralitúrgicas, pastoralistas e incluso algunas destinadas a salas de concierto, destacando las siguientes: *Misa Castellana* (1963) a tres voces mixtas con acompañamiento de órgano y de estilo gregoriano; *Salve Regina*, de estilo montserratino para dos voces iguales con órgano; *Ave*

Maria, para solista y órgano; *Estrella del Mar*, para solista y órgano; *Ave Maria* para tenor con acompañamiento de orquesta y órgano, estrenada por el tenor Jesús Aguirre a comienzos de los años sesenta; *Diez canciones sobre la lírica de San Juan de la Cruz*, para canto y piano (Madrid, Monge y Bocetas, 1994); *Meditación*, para órgano, editada por Tesoro Sacro Musical en 1951 y que ha vuelto a ser interpretada en el curso de una conferencia sobre el órgano español del siglo XX (Cuenca, 1995) por el organista José Enrique Ayarra Jarne; *Toccata (In Memoriam E. Torres)*, para órgano, estrenada por Ayarra Jarne en 1984 en la Catedral de Sevilla y editada por Monge y Bocetas en 1994; *Metarauxiana*, para órgano (25 variaciones sobre el tema "Lauda Sion"), escrita con motivo del IV Centenario de Correa de Arauxo y de la que existe una versión reducida a 17 variaciones, además de motetes y otras piezas editadas en su mayoría por las Revistas "Tesoro Sacro Musical" y "Melodías". Entre la música dedicada al marco religioso pero de concierto podemos citar: *Tríptico de Navidad*, para canto y piano (1956) sobre texto poético de Lope de Vega, editada por la Revista "Melodías" en 1956; *Música Coral Navideña* (un Natal y dos villancicos populares andaluces, obras editadas por Editorial Alpuerto, Madrid, 1994). De las tres obras que componen esta colección de música navideña, escritas entre los años 1950 y 1980, "Beben y beben" (premio de armonización y tratamiento en 1971 del entonces Ministerio de Información y Turismo en Sevilla) y "Nana andaluza" fueron grabadas en Radio Nacional de España en 1986 por el Coro de Radio Televisión Española bajo la dirección de Pascual Ortega.

Ha escrito obras corales de carácter regionalista de menor entidad, editadas por la Revista "Melodías" (1983-84). De mayor prolijidad y dificultad destaca *Cantares II*, Primer Premio del IV Concurso de Composición Andaluza Villa de Rota, patrocinado por la fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, de Cádiz. Por su sentido de simbiosis regionalista merecen especial mención *Astur-áandalus* y *Catal-áandalus*.

Para piano ha escrito obras como *Sonata Sevilla, Variaciones sobre un tema decadente*, obra dedicada especialmente a su fallecida esposa que fue profesora de Solfeo en el Conservatorio de Sevilla, de próxima publicación por la Editorial Alpuerto, y *Valses innobles...pero sentimentales* (Homenajes), colección de 14 valsés. Para canto y piano tiene *Becqueriana (I)* e *Himno del Ateneo de Sevilla* (Primer Premio del concurso público convocado por el Ateneo Sevillano en 1989).

Para música de cámara lleva escritas por el momento las siguientes obras: *Cuarteto nº 1 (Luz transfigurada)*, *Nanna per uni bambini*, para viola y piano y *Eneko*, para flauta y piano.

Para guitarra ha compuesto la obra *Melismas=Jondo*, Primer Premio del Concurso de Composición para guitarra clásica "Andrés Segovia" fallado en Almuñecar (Granada) en 1993 (Editada en Madrid, Ed. de Música Contemporánea, 1994).

Dentro de su faceta pedagógica ha escrito obras como *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina* (Madrid, Ed. Alpuerto, 1983) y *Pequeñas piezas para solfear* (Sevilla, Casa Damas, 1981-83).

Desde hace varios años trabaja casi simultáneamente en varias obras de carácter pedagógico, cuya realización se encuentra bastante avanzada. Son las siguientes: *Las funciones armónicas (Sintaxis, estilística e historiografía)*, *Analogías y peculiaridades estilísticas (Albéniz, Granados, Falla y Turina)*, *El estilo coral (Bachiano y prebachiano)*, *La armonía en España (Desde el siglo XVIII al XX)*, *Los Modos (para entenderlos mejor)*, *La armonía tonal en los vihuelistas españoles*, *Textos y realizaciones de armonía*, *La gramática de la armonía histórica*, *Para un estilo de escritura armónica*, *Sobre la modulación*, *Lo rítmico, lo modal y lo armónico en la canción popular española*, explanación de una lección magistral sobre esta materia dictada en el Conservatorio de Sevilla en 1984, *La interpretación musical según la fenomenología del ritmo y de la armonía* y *La armonía modal*.

La obra musical y pedagógica del Profesor Benavente, hombre de técnica muy depurada en la composición sin merma de la inspiración artística, es bagaje creador que bien merece ser reseñada en esta Revista del Conservatorio al que ha dedicado, desde el año 1985, sus mejores momentos en la formación de varias generaciones de músicos españoles.

Pedro Lavirgen Gil. Nace en Bujalance (Córdoba) en 1930. Estudia solfeo, piano y técnica vocal en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Después de tres años como componente del Coro de la compañía Titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid, debuta como tenor en el Teatro Fleta de Zaragoza con la ópera "Marina" de Arrieta el día 12 de julio de 1959. El debut fue fortuito, ya que al no disponer la compañía de un segundo tenor para la función de la noche, fue reclamado del coro para salvar la situación.

En 1961, se incorpora como primer tenor en la Compañía Lírica "Amadeo Vives" de José Tamayo. Se presenta con gran éxito en Madrid el día 15 de diciembre de 1962 con la zarzuela "Doña Francisquita" de Vives, teniendo que repetir, a petición del público, la romanza "Por el humo...". Por su interpretación en esta zarzuela de Vives obtiene el Premio Nacional de Interpretación Lírica (1962) y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, además del Gran Premio Nacional del Disco por su grabación.

Sigue obteniendo más premios, graba zarzuelas completas y da numerosos recitales en España, hasta que en 1964 traslada su residencia a Milán para estudiar repertorio operístico y preparar su paso a la ópera, debutando con "Aida" de Verdi el 12 de septiembre de 1964 en el Teatro de Bellas Artes de México junto al gran barítono americano Robert Merrill y a la célebre soprano italiana Antonietta Stella. En octubre de 1965 canta en el mismo Teatro de México la ópera "Turandot" de Puccini junto a Birgit Nilson (Turandot) y Montserrat Caballé (Liú) bajo la dirección de Nicola Rescigno.

El 12 de diciembre de 1964 debuta en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con "Carmen" de Bizet, la ópera que más cantará en el futuro y, posiblemente, la de sus mayores éxitos. Durante veinte temporadas canta en el bellísimo coliseo barcelonés.

Bajo la dirección de Hans Swarowsky y junto a Wilma Lipp y Aldo Protti, el 23 de abril de 1966 debuta en la Staatsoper de Viena con la ópera "I Pagliacci" de Leoncavallo. Durante dieciséis temporadas consecutivas actúa en la ópera nacional de la catedral austríaca.

El 11 de diciembre de 1966 debuta en Italia, en la ciudad de Como, con la ópera "Aida" de Verdi, continuando después su gira por las principales ciudades italianas: Roma, Palermo, Catania, Nápoles, Bologna, Génova, Torino, Módena, Bari, etc.

El 3 de diciembre de 1968 canta por primera vez en el segundo teatro más importante del mundo, el Metropolitan Opera House de Nueva York, con la ópera "Tosca" de Puccini. Actúa después en las grandes ciudades norteamericanas: Philadelphia, Chicago, Miami, Cincinnati, Houston, Baltimore, Seattle, Los Ángeles, San Francisco, Pittsburgh, New Orleans, Memphis, etc.

En 1969, 1970 y 1971 canta en el Teatro Colón de Buenos Aires "Il Trovatore", "I Vespri Siciliani" y "Don Carlo", junto a grandes divos mundiales como Leontyne Price, Martina Arroyo, Nicolai Ghiawrov, Piero Capucilli, etc.

En julio de 1974 debuta en Le Terme di Caracalla de Roma con "Turandot" de Puccini. En agosto del mismo año actúa por primera vez en la Arena di Verona cantando "Aida". Es contratado para cantar en el mismo lugar, en las temporadas de 1975 y 1976, las óperas "Carmen", "Turandot", "La forza del destino" y "Aida", estrenando nueva producción dirigida por Carlo Maestrini.

En julio de 1975 debuta en el Royal Opera Covent Garden de Londres con "Carmen", bajo la dirección de Jesús López Cobos.

El 5 de febrero de 1976 debuta en el más importante teatro de ópera del Mundo: el Teatro alla Scala de Milán, junto a Montserrat Caballé y Piero Capucilli. En esta ocasión canta "Aida" dirigido por Thomas Schippers, y en la misma temporada canta "Turandot", bajo la dirección de Zubin Mheta.

Actúa en grandes Festivales de Música: Edimburgo ("Carmen" con Teresa Berganza), Szeged ("Aida"), en Hungría, Bregenz (Austria), alternando con Plácido Domingo en "Otello", etc.

Aparte de los ya citados, ha actuado en los más grandes teatros de Ópera del mundo: Roma, París, Frankfurt, Hamburgo, Munich, Bonn, Berlín, Bruselas, Lieja, Gante, Dublín, Bordeaux, Marsella, Reims, Nantes, Teherán, Estambul, Ankara, Tokio, Hong-Kong, Montreal, Quebec, Toronto, Ottawa. En Sudamérica ha actuado, aparte del Teatro Colón de Buenos Aires, ya citado, en Santiago de Chile, Bogotá, México (ocho temporadas), Río de Janeiro, Sao Paulo, Caracas, Lima, etc.

Entre los muchos premios con que ha sido distinguido destacan el ya citado de Interpretación Lírica 1963, que se vuelve a repetir, con la misma denominación, en 1972; la Medalla de Oro del Gran Teatro del Liceo; dos veces el Premio de la Crítica de Barcelona al mejor tenor de las temporadas 1968 y 1973 por "Il Trovatore" y "Turandot"; Medalla de Oro del Círculo Giuseppe di Stefano de la Ciudad de México; y otros más.

Con casi cuarenta años de carrera, permanece aún en actividad, cantando sobre todo conciertos y recitales de música española y extranjera.

Sus últimas actuaciones importantes han sido su participación en el Festival Lírico Internacional de La Habana que dirige Alicia Alonso (en el personaje protagonista de la ópera de Leoncavallo "I Pagliacci"), y el Concierto Aniversario de Cajasur en la Mezquita de Córdoba junto a Montserrat Caballé. En marzo de 1980 interpretó la ópera "Carmen" en el Gran Teatro de Córdoba en una producción del Teatro Arriaga de Bilbao. En mayo de 1991 fue seleccionado junto a Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Victoria de los Ángeles, Pilar Lorengar, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Jaime Aragall y J. Pons para la Gran Gala Lírica de inauguración del Teatro Ópera de La Maestranza de Sevilla, con asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía.

El 9 de marzo de 1993 fue objeto de un multitudinario Homenaje Nacional en el Teatro Monumental de Madrid con la colaboración de grandes artistas nacionales y extranjeros. En este homenaje actuaron Alfredo Kraus, Vicente Sardinero, Aldo Proti, Ángeles Gulin, Jaime Aragall y otros. Colaboraron los directores de orquesta Luis Antonio García Navarro, Odón Alonso, Enrique García Asensio y Francisco Navarro Lara. El Ayuntamiento de Madrid le otorgó, de manos del Alcalde Don José María Álvarez del Manzano, la Medalla al Mérito Artístico. También fue objeto de otras distinciones de la Comunidad de Madrid, Amigos de la Ópera de Córdoba, Cajasur y otras entidades culturales del país. El acto duró cuatro horas, fue transmitido por TVE y presentado por Matías Prats y Juan Luch.

PREMIOS

La obra *Melismas-Jondo* para guitarra, del Profesor José María Benavente Martínez, fue galardonada con el premio único dotado de 300.000 pesetas en el VII Concurso de Composición Andrés Segovia. El fallo se produjo en La Herradura (Granada) y el jurado estuvo compuesto por Antonio Martín Moreno, María Esther Guzmán Blanco, Carmelo Martínez Parrilla, Pino Racioppi, José Luis Rodrigo Bravo y Manuel Martín García. La obra ha sido publicada en Madrid por la Ed. de Música Contemporánea (1994) e incluida como obligatoria en la fase final de la edición de 1994 del Certamen Internacional de Guitarra Clásica Andrés Segovia.

NOMBRAMIENTOS

El Profesor D. Antonio Gallego Gallego ha sido elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El profesor Gallego es Catedrático de Musicología del Real Conservatorio, crítico musical, colaborador del diario ABC y Director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March.

Su sólida formación artística e intelectual y, a pesar de su juventud, su ya larga trayectoria profesional en el campo de la música le han hecho justísimo merecedor de esta distinción. Le felicitamos sinceramente.

En el acto de su recepción pública, celebrado el día 28 de abril de 1996, leyó el discurso "Noche Serena: Glosas contemporáneas a Fray Luis", con contestación del Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea.

Desde el día 1 de octubre de 1995 el Conservatorio cuenta con Administrador, cargo de nueva creación con el que la Administración persigue una gestión profesionalizada. El Ministerio de Educación y Ciencia ha nombrado a D. José María Muñoz López, quien actúa asimismo como Secretario del Claustro de Profesores y del Consejo Escolar. Le deseamos suerte en su nuevo puesto.

INSIGNIA DE ORO DEL REAL CONSERVATORIO

Jubilados:

D. José María Benavente Martínez.

D. Pedro Lavirgen Gil.

LEGISLACIÓN

REAL DECRETO 616/1995, de 21 de abril, por el que se establece el título universitario oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a la obtención de aquél (B.O.E. del 2 de junio de 1995).

ORDEN de 21 de septiembre de 1995 por la que se determinan las titulaciones y los estudios de primer ciclo, así como los complementos de formación, necesarios para el acceso a las enseñanzas conducentes a la obtención del título oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (B.O.E. del 28 de septiembre de 1995)

REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios (B.O.E. del 6 de junio de 1995). Regula este Real Decreto el desarrollo académico de las enseñanzas de régimen especial de música en el marco de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

Desde el curso 1994-1995 el Real Conservatorio de Madrid cuenta con una orquesta de alumnos organizada por el Sr. Jefe de Estudios D. Rafael Campo García, hombre entusiasta y trabajador ilusionado que se dedica con gran desvelo a coordinar las numerosas actividades culturales de nuestro centro. La orquesta está compuesta por aproximadamente 75 alumnos. D. Luis Izquierdo es el Director Titular y D. Jesús Amigo el Director Ayudante. La orquesta ha ofrecido ya varios conciertos en Madrid y en otros lugares, quedando de manifiesto su excelente calidad artística.

**4. MEMORIA
DEL CURSO 1994-1995**

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)

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 1994-1995)

Nº APELLIDOS Y NOMBRE	ESPECIALIDAD
1. Abad Peñarroja, Juan Bautista	C.N. Trombón
2. Albalá Agundo, Pilar	P.N. Acompañante
3. Alcaín Lombráña, 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/Acústica
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. Hª del Arte/Estética
13. Burguera Muñoz, Francisco	C.N. Trompa
14. Calvo-Manzano Ruiz, Mª Rosa	C.N. Arpa
15. Campo García, Rafael	P.N. Solfeo/Arm.Analítica
16. Cano Capella, Pablo	P.I. Acompañante/Clave
17. Cano Revilla, Almudena	C.N. Piano
18. Carra Fernández, Manuel	C.N. Piano
19. Casas Gras, Mª Carmen	P.I. Musicología-Biblioteca
20. Cobo Gómez, Adrián	C.N. Dirección de Coro
21. Colmenero Garrido, Miguel Ángel	C.N. Trompa
22. Corostola Picabea, Pedro	C.N. Violoncello
23. Cruz Castillejo, Zulema de la	P.I. Composición
24. Del Barco Gallego, Miguel	C.N. Órgano
25. Estarellas Sabater, Gabriel	C.N. Guitarra
26. Estévez Cano, Manuel	C.N. Guitarra
27. Fernández de la Cuesta, Ismael	C.N. Canto Gregoriano
28. Gallego Gallego, Antonio	C.N. Musicología/Hª Música
29. García Abril, Antón	C.N. Composición
30. García Asensio, Enrique	C.N. Dirección de Orquesta
31. García Escobar, Fernando	C.N. Música de Cámara
32. García Nieto, Francisco	C.N. Dirección de Orquesta
33. Gericó Trilla, Joaquín	C.N. Flauta Travesera
34. Gómez Álvarez, Cesáreo	P.N. Acompañante
35. González Campa, Adela	P.N. Acompañante
36. González Fernández, Inmaculada	P.N. Acompañante
37. González Hernández, Guillermo	C.N. Piano
38. Guerrero Ruiz, Manuel	C.N. Flauta Travesera
39. Izquierdo González, Luis	C.N. Piano

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

C.N.: Catedrático/a Numerario/a

P.N.: Profesor/a Numerario/a

P.I.: Profesor/a Interino/a.

PERSONAL 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
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
Dña. Teresa 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)
Dña. Elena Magallanes Latas (Auxiliar de Biblioteca)
D. Francisco Santos Alcalá (Mozo)

MEMORIA DE ACTIVIDADES CULTURALES CURSO 1994-1995

Como puede verse en la relación que sigue, las actividades culturales de carácter extraescolar en nuestro Conservatorio durante el curso académico 1994-1995 han sido numerosas e importantes. Estas actividades son complemento imprescindible en un centro de enseñanza musical de rango superior. El Real Conservatorio ofrece sus instalaciones a conciertos de alumnos, recitales, conciertos extraordinarios, concursos varios, exposiciones, congresos, etc., y sobre todo organiza cursos monográficos de temática variada impartidos por prestigiosos profesores de la casa o invitados.

I. AUDICIONES Y CONCIERTOS DE ALUMNOS:

- * AUDICIÓN DE SAXOFÓN.
17 de octubre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE ALUMNOS con motivo del Acto Académico de la Festividad de Santa Cecilia.
21 de noviembre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
25 de noviembre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
28 de noviembre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
15 de diciembre de 1994, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
16 de diciembre de 1994, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE VIOLÍN.
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN.
Primera Audición del Curso 1994-95, correspondiente al Primer Trimestre.
Profesor acompañante: D. Juan Antonio Álvarez Parejo.
25 y 26 de enero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
27 de enero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN GERICÓ.
14 de febrero de 1995, 18,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
15 de febrero de 1995, 17,45 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
16 de febrero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
17 de febrero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.
CÁTEDRA DE D. MANUEL GUERRERO RUIZ.
20 de febrero de 1995, 18,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. GUILLERMO GONZÁLEZ.
21 de febrero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
21 de febrero de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.
Profesor acompañante: D. Francisco Luis Santiago.
23 de febrero de 1995, 16,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. GUILLERMO GONZÁLEZ.
2 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE "SOLISTAS DEL CONSERVATORIO".
Daniel del Pino (Piano).
Carlos García Cuéllar (Guitarra).
Pilar Jurado (Soprano).
Alfredo García Serrano (Violín).
8 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE ARPA.
ALUMNAS HISPANOAMERICANAS DE LA CÁTEDRA
DE DÑA. M^a ROSA CALVO-MANZANO.
9 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ÁNGELES RENTERÍA.
13 y 14 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. FRANCISCO MARTÍNEZ.
16 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE VIOLA.
CÁTEDRA DE D. EMILIO MATEU.
17 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
21 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE VIOLÍN.
Segunda Audición del Curso 1994-95, correspondiente al Segundo Trimestre.
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN DÍAZ.
Profesor acompañante: D. Juan Antonio Álvarez Parejo.
23 y 24 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN CONJUNTA DE ALUMNOS DE SAXOFÓN.
Centros y Profesores:
Conservatorio Profesional "Teresa Berganza" (Elixabete Illarramendi y Esteban Algora).
Conservatorio Profesional "Amaniel" (Francisco Pérez).
Real Conservatorio Superior "Atocha" (Tito Marcos).
Conservatorio Profesional de "Getafe" (Margarita Santos y Raquel Palomo).
28 de marzo de 1995, 18,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
30 de marzo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE VIOLONCELLO.
CÁTEDRA DE D. RAFAEL RAMOS.
Profesora acompañante: Dña. Mary Ruiz Cassaux.
3 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN GERICÓ.
Profesor acompañante: Dña. Consuelo Mejías.
4 de abril de 1995, 18,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
5 y 6 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.
6 de abril de 1995, 18,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE CANTO.
CÁTEDRA DE D. PEDRO LAVIRGEN.
18 de abril de 1995, 18,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ÁNGELES RENTERÍA.
18 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE GUITARRA.
CÁTEDRA DE D. GABRIEL ESTARELLAS.
19 de abril de 1995, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
20 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.
21 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE FLAUTA TRAVESERA.
CÁTEDRA DE D. MANUEL GUERRERO.
24 de abril de 1995, 18,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ÁNGELES RENTERÍA.
25 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE DÑA. ALMUDENA CANO.
"Monográfico Bela Bartok".
25 de abril de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE CLARINETE.
CÁTEDRAS DE D. VICENTE PEÑARROCHA Y D. JUSTO SANZ.
Pianista acompañante: Dña. Inmaculada González.
26 de abril de 1995, 18,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE VIOLONCELLO.
CÁTEDRA DE D. PEDRO COROSTOLA.
26 de abril de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JULIÁN LÓPEZ GIMENO.
27 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.
28 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE VIOLAS.
Profesora: MYRIAM DEL CASTILLO.
Pianista acompañante: Dña. Isabel Gutiérrez.
Alumnos invitados de D. EMILIO MATEÚ.
Pianista acompañante: D. Francisco Luis Santiago.
4 de mayo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE GUITARRA.
CÁTEDRA DE D. JOSÉ LUIS RODRIGO.
5 de mayo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. MANUEL CARRA.
8, 9, 16, 17 y 22 de mayo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE VIOLÍN.
Audición Fin de Curso 1994-95.
CÁTEDRA DE D. WLADIMIRO MARTÍN DÍAZ.
Profesor acompañante: D. Juan Antonio Álvarez Parejo.
10 y 11 de mayo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE SAXOFÓN.
CÁTEDRA DE D. MANUEL MIJÁN.
18 de mayo de 1995, 18,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
Solista: Ignacio González.
25 de mayo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA.
CÁTEDRA DE D. LUIS REGO.
Cello: Eduardo del Río.
31 de mayo de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * ENSEMBLE DE SAXOFONES.
CÁTEDRAS DE D. ENRIQUE GARCÍA ASENSIO Y D. FRANCISCO MARTÍNEZ.
1 de junio de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.
Solista: Mauricio Vallina.
5 de junio de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.
6 de junio de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE OBOE.
CÁTEDRA DE D. JUAN CARLOS BÁGUENA.
7 de junio de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * AUDICIÓN DE ALUMNOS DE LA CÁTEDRA DE PEDAGOGÍA MUSICAL.
"Músicas de medio mundo".
8 de junio de 1995, 20,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * AUDICIÓN DE PIANO.
CATEDRA DE D. FERNANDO PUCHOL.
14 de junio de 1995, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * CICLO DE CLAUSURA DE LA CLASE DE ARPA.
CÁTEDRA DE DÑA. M^a ROSA CALVO MANZANO.
14, 15 y 16 de junio de 1995, 19,00 h. Aula 12.
 - * AUDICIÓN DE PIANO.
CÁTEDRA DE D. JOAQUÍN SORIANO.
Solista: Uta Weyand.
16 de junio de 1995, 19,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
2. CONCIERTOS "PRIMER CICLO DE INTERPRETES NOVELES". PATROCINADOS POR LA FUNDACIÓN TABACALERA
- * CONCIERTO N^o 1.
J. E. Bouché (Violoncello).
J. C. Cornelles Taus (Piano).
16 de enero de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO N^o 2.
Miguel Borrego Martín (Violín).
Patricio Gutiérrez Pérez (Violín).
Víctor Martín Jiménez (Concertino-Director).
6 de febrero de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO N^o 3.
Ángel Luis Castaño (Acordeón).
Felipe Gertrudix (Guitarra).
20 de febrero de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO N^o 4.
Eva María Gómez Gutiérrez (Piano).
Carlos García Cuéllar (Guitarra).
Orquesta de Cámara Española.
(Víctor Martín: Concertino-Director).
7 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO N^o 5.
M^a Pilar García-Gallardo (Arpa).
Manuel Trápaga (Guitarra).
Orquesta de Cámara "Villa de Madrid".
(Directora: Mercedes Padilla).
27 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO N^o 6.
Davida de la Calle (Flauta de Pico).
Alberto Martínez (Clave).
Rolf Herbrechtsmeyer (Violoncello Barroco).
24 de abril de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 7.
Miguel Ituarte (Piano).
Pilar Jurado (Canto).
Ángel Huidobro (Piano).
8 de mayo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO Nº 8.
Eugenia Gabrieluk (Piano).
Manuel Guillén (Violín).
Orquesta de Cámara "Villa de Madrid" (Directora: Mercedes Padilla).
5 de junio de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
3. CONCIERTOS DE LA ORQUESTA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
- * CONCIERTO Nº 1.
Director: D. Luis Izquierdo.
Solista: D. Martín Baeza Rubio.
21 de diciembre de 1994, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO Nº 2.
(Concierto benéfico pro Conservatorio de Sarajevo).
Director: D. Luis Izquierdo.
Solista: Dña. Mariana Todorova Roeva.
4 de abril de 1995, 22,45 h.
Centro Cultural de la Villa de Madrid. Sala 1.
 - * CONCIERTO Nº 3.
Directores: D. Luis Izquierdo y D. Jesús Amigo.
Solistas: D. J. Luis Gutiérrez Lubeiro, Dña. Gilda Dettori y D. Diosdado Ferrando Duet.
6 de junio de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.
4. CONCIERTOS "CICLO CATEDRÁTICOS DEL CONSERVATORIO"
- * CONCIERTO Nº 1.
Rafael Ramos (Violoncello).
Chiky Martín (Piano).
11 de febrero de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * CONCIERTO Nº 2.
José Luis Rodrigo Bravo (Guitarra Clásica).
25 de febrero de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - CONCIERTO Nº 3.
Manuel Guillén (Violín).
Luis Rego (Piano).

- * CONCIERTO Nº 4.
QUINTETO DE VIENTO:
Joaquín Gericó (Flauta).
Justo Sanz (Clarinete).
Juan C. Báguena (Oboe).
Vicente Merenciano (Fagot).
Miguel Ángel Colmenero (Trompa).
25 de marzo de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 5.
Wladimiro Martín (Violín).
Juan Antonio Álvarez (Piano).
22 de abril de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 6.
Rafael Ochandiano (Violín).
Luis Rego (Piano).
29 de abril de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 7.
Almudena Caño (Piano).
6 de mayo de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- CONCIERTO Nº 8.
M^a Ángeles Rentería (Piano).
Emilio Mateu (Viola).
13 de mayo de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 9.
"TRÍO HEITER":
Joaquín Gericó (Flauta).
Manuel Guerrero (Flauta).
Inmaculada González (Piano).
20 de mayo de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 10.
Miguel del Barco (Órgano).
Pablo Cano (Clave).
10 de junio de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO Nº 11.
Miguel Moreno (Tuba).
Jesús Amigo (Piano).
13 de junio de 1995, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * CONCIERTO Nº 12.
"CUARTETO ESPAÑOL DE TROMBONES":
Juan Bautista Abad Peñarroja.
Carlos Gil Ferrer.
Indalecio Bonet Manrique.
Baltasar Perelló Gamón.
17 de junio de 1995, 12,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- 5. CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

- * CICLO DE RECITALES DE PIANO EN MEMORIA DEL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSÉ CUBILES:
(Recitales ofrecidos por alumnos de alumnos que fueron de José Cubiles).
Noviembre-diciembre de 1994.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO DEL "TRÍO CARL STAMITZ":
Jean-Luis Sajot (Clarinete).
Yuriko Naganuma (Violín).
David Braslausky (Piano).
4 de noviembre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO DE PERCUSIÓN
"HORSHOLM PERCUSSION ENSEMBLE".
Director: Ole Pedersen.
20 de octubre de 1994, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO QUINTETO DE METALES
"MADRID BRASS"
18 de enero de 1995, 20,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO DE PIANO (COMPOSITORES CHILENOS).
Elmma Miranda (Piano).
10 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * CONCIERTO DE PIANO.
Leonel Morales Alonso.
16 de marzo de 1995, 19,30 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * CONCIERTO DE VIOLÍN Y PIANO.
Andoni Mercero (Premio Nacional Sarasate 1993-94).
Juan Carlos Garbayo (Piano).
21 de abril de 1995, 19,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.

- * **CONCIERTO BENÉFICO PRO CONSERVATORIO DE SARAJEVO.**
“DÚO DE FAGOT Y PIANO”:
 Salvador Arago.
 Pablo Puig.
 12 de mayo de 1995, 19,00 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- * **CONCIERTO DEL “TRÍO DE LA ACADEMIA SIBELIUS”.**
 Henri Sigfridsson (Piano).
 Laura Kaukonen (Violín).
 Roi Ruottinen (Violoncello).
 15 de marzo de 1995, 19,30 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- * **CONCIERTO DE PIANO.**
 Leopoldo Betancourt.
 9 de mayo de 1995, 19,30 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- “CAMERATA TRANSSEYLVANICA” (Budapest).**
 Director: Pieralberto Cattaneo.
 Tiziana Moneta (Piano).
 Arpad Bodo (Piano).
 16 de mayo de 1995, 20,00 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- * **CONCIERTO DE PIANO “LISZT Y SU ÉPOCA”.**
 Marcelino López Domínguez.
 17 de mayo de 1995, 19,30 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- * **CONCIERTO DE VIOLÍN Y PIANO.**
 Alfredo García Serrano (Violín).
 Alberto Rosado Carabias (Piano).
 26 de mayo de 1995, 19,30 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

- * **¡**
RÉCITAL “DÚO CATALÁ-SAPENA”.
 Francisco Catalá (Contrabajo).
 Sergio Sapena (Piano).
 2 de junio de 1995, 19,30 h.
 Auditorio Manuel de Falla.

6. CURSOS

- * **EL OBOE Y LA MÚSICA DE CÁMARA.**
 por John de Lancie.
 Del 10 al 14 de octubre de 1994
 Auditorio Tomás Luis de Victoria.

- * FONÉTICA FRANCESA APLICADA AL CANTO.
por Jeannine Bouché Parent.
Del 20 de octubre al 22 de diciembre de 1994.
Aula 24.
 - * LA EDUCACIÓN DE LA VOZ.
por Conrado Beltrán.
Del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 1994.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
 - * CURSO DE TROMBÓN.
por Giles Milliere.
Del 29 de marzo al 1 de abril de 1995.
Aula 3.
 - * CURSO DE GUITARRA.
por Robert Brightmore.
Del 8 al 12 de mayo de 1995.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
 - * CURSO DE ARPA.
por Susana Mildonian.
Del 24 al 26 de mayo de 1995.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
7. VARIOS: CLASES MAGISTRALES, CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, CONGRESOS...
- * CENTENARIO "ADOLPHE SAX".
Clases magistrales, Conferencias y Conciertos.
Del 24 al 26 de octubre de 1994.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
 - * EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DE LOS
MAESTROS EMILIO ARRIETA Y FRANCISCO ASENJO BARBIERI.
Noviembre-diciembre de 1994.
Biblioteca.
 - * DEMOSTRACIÓN DEL SISTEMA DE GRABACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS IN-
TRUMENTALES " ARTE MÚSICA".
7 de noviembre de 1994, 18,00 h.
Auditorio Manuel de Falla.
 - * FESTIVAL DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA.
Mesa Redonda y Concierto:
Profesores: D. Antón García Abril y Dña. Zulema de la Cruz.
24 de noviembre de 1994, 10,00 y 12,00 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
 - * CLASES ABIERTAS DE ARPA.
Cátedra de Dña. M^a Rosa Calvo-Manzano.
12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21 y 22 de diciembre de 1994.
Aula 12.

- * CLASE MAGISTRAL DE CLARINETE.
por Jean-Louis Sajot.
2 de febrero de 1995, 13,30 h.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.
- * "CONGRESO INTERNACIONAL DE CANTO GREGORIANO III MILENIO". PATROCINADO POR LA SGAE, MINISTERIO DE CULTURA, COMUNIDAD DE MADRID Y LA SEdeM.
PONENTES:
D. Michael Randel (Cornell, USA.).
Margot Fassler (Yale, USA).
David Hiley (Regensburg, Alemania).
Thomas Kelly (Harvard, USA).
László Dobszay (Budapest, Hungría).
Antonio Gallego Gallego (Madrid, España).
Paolo Pinamonti (Venezia, Italia).
Emilio Lledó (Madrid, España).
Carlos María López (Barcelona, España).
Miguel Ángel Ruiz de Azúa (Madrid, España).
Andrés Pardo (Madrid, España).
Janka Szendrei (Budapest, Hungría).
Francisco Palazón (Madrid, España).
Félix Castedo (Madrid, España).
Padre Jordi Gibert (Valdedios, Asturias, España).
Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid, España).
José Peñín (Caracas, Venezuela).
Miguel Manzano Alonso (Salamanca, España).
Lothar Siemens (Las Palmas de Gran Canaria, España).
Giampaolo Mele (Sardegna, Italia).
Emilio Rey García (Madrid, España).
Dionisio Preciado Ruiz de Alegría (Madrid, España).
Gerardo Arriaga (Madrid, España).
Robert Stevenson (Ucla, USA).
Louis Jambou (Sorbonne, Francia).
José Vicente González Valle (Barcelona, España).
José Sierra Pérez (Madrid, España).
Francisco Javier Lara Lara (Granada, España).
Nino Albarosa (Cremona, Italia).
Godehard Joppich (Rodenbach, Alemania).
Luigi Agustoni (Orselina, Italia).
Alberto Turco (Verona, Italia).
Hermínio González Barrionuevo (Sevilla, España).
Eduardo Bautista (SGAE, Madrid, España).
José Luis Rubio (Madrid, España).
Eusebio Goicoechea Arrondo (Madrid, España).
Miguel Ángel Sánchez (SINFO RADIO, Madrid, España)

*Del 21 al 24 de marzo de 1995.
Auditorio Tomás Luis de Victoria.*

PREMIOS DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA (CURSO 1994-1995)

PREMIOS EXTRAORDINARIOS

PREMIO DE COMPOSICIÓN FLORA PRIETO (V Convocatoria):
Ganador: Juan Carlos Domínguez Sierra.

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

Composición. Ganadores “ex æquo”: Daniel Roca Arencibia y José María Sánchez Verdú.

Musicología. Desierto.

Piano. Ganador: Daniel del Pino Gil.

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

Ganadora: Mariana Todorova Roeva.

PREMIO DE CANTO LUCRECIA ARANA:

Ganadora: Carmen Gaviria Stewart.

CONCURSO NACIONAL DE VIOLÍN ISIDRO GYENES (XXX Convocatoria):

Ganadores “ex æquo”: David Mata Payero y Andoni Mercero Alzugaray.

MATRÍCULAS DE HONOR:

Acústica

Marina Barba Dávalos
Pedro Cañada Valverde
Javier Cornejo Camerero
Emilio García Díaz
Manuel Jódar Siles
José Luis Naranjo Pradas

Arpa 7º	Ana María Bolívar Moro Hermenegilda Dettori
Canto 7º	Yolanda Lázaro Chércoles
Composición 3º	Francisco Villarrubia Pingarrón. José Zárate Rodríguez
Contrapunto y Fuga 1º	Eva Fontalba Jimeno
Música de Cámara 1º	Mª Josefa Tavira Fernández Silvia Villamor Martínez
Música de Cámara 3º	Javier Arcos Salvador Miren Itziar Atutxa Fdez. de Larrinoa Belén González Domonte Eduardo del Río Robles Esther Rubio Fernández-Reyes
Piano 9º	Leopoldo Ericé Calvo-Sotelo Daniel Flores Sanz Miguel Ángel Gómez San Román Javier Herguera Torres Gonzalo de la Hoz Arespacochaga Kaori Kuzumi Martín Martín Acevedo Weyand Uta Regine Mauricio Vallina Martínez
Viola 7º	Elena Gil López
Violoncello 9º	Raúl Pinillos Quiroga Marina Sanchís López

CONCURSOS

Menciones Honoríficas:

Arpa 8º	Maite Begoña Echániz Barrondo
Canto 8º	Yolanda Lázaro Chércoles Eva María del Moral Muñoz Montserrat Muñumel Albuixech
Clarinete 8º	Víctor Manuel Royo Veses Andrés Santos Cutillas
Composición 4º	Mª Dolores Fernández Marín
Dirección de Orquesta 3º	Fernando Bonete Piqueras

Estética 2º	Alberto Marcos Treceño Pablo Rollán Reyero
Fagot 8º	Juan Pedro Fuentes Gimeno
Flauta de Pico 8º	Juan Ramón Pérez López
Flauta Travesera 8º	Diosdado Fabricio Ferrando Duet
Guitarra 8º	Carmen Alonso Álvarez José Ángel Batista Falcón Inmaculada Bermudo Rodríguez Olga Fernández Baquedano
Oboe 8º	Juan Mª Almenara Ruiz Eva Teresa Romero Gómez Mª Carmen Tasa Gómez
Trompeta 8º	Vicente Germán García Hernández Tomás Zamorano Carriazo
Violín 10º	Bruno Vidal Moreno
<i>Premios de Honor:</i>	
Acompañamiento 3º	Daniel del Pino Gil
Arpa 8º	Mª Pilar García-Gallardo Carcedo
Bombardino 8º	Carlos Gil Ferrer
Canto 8º	Carmen Gaviria Stewart
Clarinete 8º	Salvador Salvador Muñoz
Composición 4º	Juan Carlos Domínguez Sierra
Contrapunto y Fuga 3º	Juan Lorenzo Moya Maleno
Estética 2º	Pablo Mielgo Carrizo
Flauta Travesera 8º	José Antonio Vila Tormo
Guitarra 8º	Mª Victoria Donado-Mazarrón Madrid José Luis Gutiérrez Lubeiro Ana Jenaro Río Daniel López Villalba
Historia del Arte 2º	Pablo Mielgo Carrizo
Música de Cámara 2º	Manuel Antonio Fernández Olivares Raúl Oliveros Herrero

	Juan Luis Palomino Sánchez M ^a José Tavera Fernández Silvia Villamor Martínez
Música de Cámara 4º	David Arenas Ruiz Miren Itziar Atutxa Fdez. de Larrinoa José Luis Espejo Romero Eva María Gómez Gutiérrez Pedro Vicente Martínez Estrada Kayoko Morimoto Esther Rubio Fernández-Reyes
Musicología 3º	Felipe Gértrudix Barrio Francisco Javier Roa Alonso
Órgano 7º	Miguel del Barco Díaz
Percusión 5º	Milton Antonio Saavedra Aguirre Alejandro Sancho Pérez
Piano 10º	Daniel del Pino Gil Patricia de la Vega Martín
Saxofón 8º	Juan Clemente Novo José Luis Moreno Martínez
Trombón 8º	Juan Claudio Domínguez Estruch
Trompa 8º	Cayetano Granados Conejo
Trompeta 8º	Francisco José Aracil Sala Martín Baeza Rubio
Tuba 8º	Eduardo Noguerolés Bermúdez
Violín 10º	Mariana Todorova Roeva

RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1994-1995)

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	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Acordeón	0	0	0	3	1	0	0	0	0	0	3	4	3	14
Armonía y melodía	0	0	53	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	73
Acompañamiento	0	26	28	0	0	0	0	0	0	0	2	2	1	59
Arpa	0	0	0	0	0	0	5	3	0	0	5	1	6	20
Acústica	122	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	122
Bombardino	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	4
Canto	0	0	0	0	0	0	8	7	0	0	7	6	6	34
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	3	3	0	0	2	3	2	13
Contrapunto y fuga	18	6	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	31
Canto gregoriano	31	10	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	47
Conjunto instrumental	13	28	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	41
Clavecín	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	1	4
Composición	0	0	14	8	0	0	0	0	0	0	11	7	13	53
Clarinete	0	0	0	0	0	0	8	16	0	0	9	17	9	59
Dirección de coro	5	11	5	0	0	0	0	0	0	0	10	4	14	49
Dirección de orquesta	15	17	11	0	0	0	0	0	0	0	11	7	13	74
Estética	0	133	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	133
Fagot	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	3	3	11
Folklore	31	19	12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	62
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	4	3	0	0	3	3	2	15
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	11	16	0	0	10	10	9	56
Guitarra	0	0	0	0	0	0	21	72	0	0	22	32	31	178
H.º del Arte	0	125	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	125
H.º de la Música	0	124	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	124
Música de Cámara	6	31	62	31	0	0	0	0	0	0	45	22	43	240
Musicología	9	12	6	0	0	0	0	0	0	0	10	4	9	50
Oboe	0	0	0	0	0	0	6	7	0	0	5	4	4	26
Órgano	0	0	0	0	0	3	1	0	0	0	1	1	1	7
Pedagogía musical	21	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	7	0	36
Percusión	0	0	0	1	6	0	0	0	0	0	1	6	4	18
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	49	35	29	33	32	178
Rítmica y paleografía	7	12	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	24
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	13	19	50
Saxofón	0	0	0	0	0	0	8	12	0	0	5	10	9	44
Trompa	0	0	0	0	0	0	10	5	0	0	9	4	4	32
Trombón	0	0	0	0	0	0	8	4	0	0	6	4	2	24
Trómpeta	0	0	0	0	0	0	7	10	0	0	7	8	7	39
Tuba	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	2	3	2	15
Viola	0	0	0	0	0	0	3	5	0	0	2	3	2	15
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	9	5	7	3	10	34
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	23	15	17	13	18	86
TOTAL	278	554	216	64	8	3	106	175	81	55	269	238	279	2.326

Total alumnos físicos oficiales: 675.

**VARONES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR
ASIGNATURA Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1994-1995)**

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	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Acordeón	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Armonía y melodía	0	0	27	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	41
Acompañamiento	0	11	16	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	31
Acústica	74	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	74
Bombardino	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	4
Canto	0	0	0	0	0	0	3	2	0	0	2	1	1	9
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	3	3	0	0	2	3	2	13
Contrapunto y fuga	13	5	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	21
Canto gregoriano	14	6	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	24
Conjunto instrumental	5	17	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	22
Clavecín	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Composición	0	0	10	5	0	0	0	0	0	0	8	5	10	38
Clarinete	0	0	0	0	0	0	5	14	0	0	6	14	6	45
Dirección de coro	4	6	3	0	0	0	0	0	0	0	5	4	8	30
Dirección de orquesta	9	14	9	0	0	0	0	0	0	0	9	6	12	59
Estética	0	80	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	80
Fagot	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	2	2	8
Folklore	16	7	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	28
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	3	2	0	0	2	2	1	10
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	2	7	0	0	2	6	3	20
Guitarra	0	0	0	0	0	0	13	48	0	0	14	21	19	115
H.º del Arte	0	77	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	77
H.º de la Música	0	79	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	79
Música de Cámara	4	26	31	17	0	0	0	0	0	0	21	10	20	129
Musicología	4	8	3	0	0	0	0	0	0	0	6	4	6	31
Oboe	0	0	0	0	0	0	3	4	0	0	3	2	2	14
Órgano	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	1	1	1	6
Pedagogía musical	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	1	0	9
Percusión	0	0	0	1	6	0	0	0	0	0	1	6	4	18
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	29	17	14	19	17	96
Rítmica y paleografía	4	8	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11	8	11	30
Saxofón	0	0	0	0	0	0	8	12	0	0	5	10	9	44
Trompa	0	0	0	0	0	0	9	5	0	0	8	4	3	29
Trombón	0	0	0	0	0	0	7	4	0	0	5	4	1	21
Trompeta	0	0	0	0	0	0	7	10	0	0	7	8	7	39
Tuba	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	2	3	2	15
Viola	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	0	4
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	3	2	3	0	4	12
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	8	8	7	8	10	41
TOTAL	152	344	117	38	8	2	67	125	40	27	150	155	162	1387

**MUJERES. RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR
ASIGNATURA Y CURSO. MATRÍCULA OFICIAL (CURSO 1994-1995)**

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	2	0	0	0	0	0	0	3	4	3	12
Armonía y melodía	0	0	26	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	32
Acompañamiento	0	15	12	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	28
Arpa	0	0	0	0	0	0	5	3	0	0	5	1	6	20
Acústica	48	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	48
Canto	0	0	0	0	0	0	5	5	0	0	5	5	5	25
Contrapunto y fuga	5	1	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10
Canto gregoriano	17	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	23
Conjunto instrumental	8	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
Clavecín	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3
Composición	0	0	4	3	0	0	0	0	0	0	3	2	3	15
Clarinete	0	0	0	0	0	0	3	2	0	0	3	3	3	14
Dirección de coro	1	5	2	0	0	0	0	0	0	0	5	0	6	19
Dirección de orquesta	6	3	2	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	15
Estética	0	53	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	53
Fagot	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	3
Folklóre	15	12	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	34
Flauta de picó	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	1	5
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	9	9	0	0	8	4	6	36
Guitarra	0	0	0	0	0	0	8	24	0	0	8	11	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	45	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	45
Música de Cámara	2	5	31	0	14	0	0	0	0	0	24	12	23	111
Musicología	5	4	3	0	0	0	0	0	0	0	4	0	3	19
Oboe	0	0	0	0	0	0	3	3	0	0	2	2	2	12
Órgano	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Pedagogía musical	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	0	27
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	20	18	15	14	15	82
Rítmica y paleografía	3	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	5	8	20
Trompa	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	3
Trombón	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	3
Viola	0	0	0	0	0	0	3	2	0	0	2	2	2	11
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	6	3	4	3	6	22
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	15	7	10	5	8	45
TOTAL	126	210	99	26	0	1	39	50	41	28	119	83	117	939

**RESUMEN ESTADÍSTICO DE ALUMNOS POR ASIGNATURA Y
CURSO. MATRÍCULA LIBRE (CURSO 1994-1995)**

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	
Acordeón	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	2	1	5
Armonía y melodía	0	0	3	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8
Acompañamiento	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3
Acústica	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Bombardino	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Contrabajo	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	2	6
Contrapunto y fuga	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Canto gregoriano	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6
Conjunto instrumental	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Composición	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	3
Clarinete	0	0	0	0	0	0	8	0	0	0	3	0	3	14
Estética	0	22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	22
Folklore	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6
Flauta de pico	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2	6
Flauta de travesera	0	0	0	0	0	0	9	0	0	0	5	1	4	19
Guitarra	0	0	0	0	0	0	11	3	0	0	4	5	5	28
H.º del Arte	0	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
H.º de la Música	0	22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	22
Música de Cámara	1	3	4	4	0	0	0	0	0	0	0	1	0	13
Musicología musical	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Oboe	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Pedagogía	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Percusión	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Piano	0	0	0	0	0	0	0	0	22	8	3	1	3	37
Rítmica y paleografía	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Solfeo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	4	12
Trompeta	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	3
Tuba	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Viola	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	1	0	4
Violoncello	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Violín	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	3
TOTAL	32	74	8	12	1	0	35	7	23	9	25	21	26	273

Total alumnos físicos libres: 83.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL PRESENTE N.º 2 DE LA REVISTA «MÚSICA»,
EN SU 2.ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
COFÁS, S.A. EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA
DE MÓSTOLES EL DÍA 30 DE MAYO DE
MIL NOVECIENTOS NOVENTA
Y SEIS, FESTIVIDAD DE
SAN FERNANDO.

LAUS DEO

