

# Música





*Música*





# *Música*

REVISTA  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.º 25 (2018)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D<sup>a</sup>. Ana Guijarro Malagón

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 3491 539 29 01

Fax: 3491 527 58 22

<http://www.rcsmm.eu/>



*Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 25 (2017-2018).

[revista@rcsmm.eu](mailto:revista@rcsmm.eu)

*Dirección ~*

PERE ROS

*Consejo científico  
editorial ~*

PATRICIA ARBOLÍ LÓPEZ  
ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO  
MANUEL ARIZA BUENO  
LUIS ÁNGEL DE BENITO  
MIGUEL BERNAL RIPOLL  
EDUARDO DÍAZ LOBATÓN  
LOURDES GARCÍA MELERO  
GUILLERMO PEÑALVER SARACÍN  
ROSA RODRÍGUEZ SANTOS

*Diseño gráfico ~*

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

*Edita:* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

*Fotocomposición e impresión:*

IMPRENTA TARAVILLA, S.L. • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

e-mail: [taravilla.sl@gmail.com](mailto:taravilla.sl@gmail.com)

La comisión editorial de la revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones.

Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Consejo científico editorial.

# Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.º 25 (2018)

*Director:* PERE ROS

## CONTENIDO

Presentación: <i>Pere Ros</i> .....	9
COLABORACIONES:	
José Carlos GOSÁLVEZ LARA <i>El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX: una historia en construcción</i> .....	13
Marta TORRES DEL RINCÓN & Enrique MUÑOZ RUBIO <i>Técnica pianística: el enfoque fisiológico</i> .....	47
Agustí ROS VILANOVA <i>La escritura del movimiento</i> .....	59
Francisco MARTÍNEZ <i>Luis de Pablo: «Oculto»</i> .....	81
Sara NAVARRO LALANDA <i>Procesos de normalización en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1838-1854)</i> .....	103
Iagoba FANLO <i>Un adelanto en la interpretación, una vida unida al violonchelo</i> .....	127

## PRESENTACIÓN

Eduardo MADRID MOLINA	
<i>Un análisis comparativo entre música clásica y rock progresivo de los años 70</i> .....	137
Alan KOVACS	
<i>Las dos voces en el segundo movimiento del concierto de viola de Béla Bartók: un ensayo narrativo y performativo</i> .....	157
Rafael VICENTE MIRAPEIX	
<i>¿Grados tonales unifuncionales, o funciones discrecionales sobre los grados tonales?: 'hacia una nueva inteligencia objetiva de comprensión lógico-sintáctica musical'</i> .....	173
Isabel PUENTE	
<i>«Noches en los jardines de España,» de Manuel de Falla</i> .....	191
EFEMÉRIDES Y RESEÑAS	
<i>Donación de un arpa</i> .....	213
Pedro RUBIO	
<i>Albert R. Rice. Notes for Clarinetists. A Guide to the Repertoire</i> .....	215
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN	
FIN DE ESTUDIOS DE ALUMNOS DEL RCSMM	
María Mercedes TORRES PERAZA	
<i>Las notas inéguas en las fuentes originales francesas</i> .....	219
MEMORIAS	
Elena MAGALLANES LATAS	
<i>Memoria de la Biblioteca - RCSMM. Periodo comprendido entre enero y diciembre de 2017</i> .....	297
Ignacio SAÚL PÉREZ-JUANA DEL CASAL	
<i>Memoria anual de la Colección Museográfica. Periodo comprendido entre enero y diciembre de 2017</i> .....	303
RCSMM	
<i>Memoria de actividades y conciertos celebrados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde junio de 2016 hasta junio de 2017...</i>	315
RCSMM	
<i>Memoria de Recursos Humanos y Alumnado RCSMM - Curso 2017-2018</i>	315
NORMAS DE PUBLICACIÓN.....	321

## PRESENTACIÓN

 Pere Ros

En este número 25 de la revista «*Música*» encontrarás, amable lector, además de la siempre interesante información sobre la vida del Centro, valiosas contribuciones al conocimiento de algunos nombres relevantes, en los siglos XVIII y XIX, dentro del mundo del violonchelo y de los primeros años de nuestro Conservatorio. Se trata, por un lado, de la profundizar en la etapa de crecimiento del violonchelo, en su vertiente española, donde brilló la personalidad de Luigi Boccherini; por otro y gracias a una minuciosa búsqueda por el archivo histórico del Centro, podrás revivir los avatares de los profesores de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, entre cuyos docentes asoma el nombre de José Álvarez, profesor de oboe y dedicatario de un trabajo monográfico en el anterior número de la revista «*Música*». Más cerca de nuestra época, podrás disfrutar de la relación de un número ingente de gestiones efectuadas por el esforzado editor de Manuel de Falla para hacerse con la partitura de uno de los iconos de la música española del citado siglo. Publicamos, asimismo, un esbozo del mapa de las más relevantes escuelas pianísticas «fisiológicas» de la primera mitad del siglo XX. Avanzando en él, los intrincados vericuetos de la armonía son también objeto de un estudio, del mismo modo que lo son algunos aspectos relativos a la métrica y comunes tanto a los compositores «clásicos» como a los del *rock*. Descubrirás, junto a algunas claves de su interpretación, la riqueza escondida en el segundo movimiento del concierto para viola de Béla Bartók. Con un pormenorizado análisis de una obra de Luis de Pablo (medalla de oro de este Real Conservatorio) nos acercamos a nuestros días. Finalmente, aquella esencial herramienta, cuando se trata de documentar esencias intangibles como son los sonidos o bien el movimiento, que es la escritura, es objeto de dos artículos a ella dedicados; uno, relativo a la notación en la danza y la preservación del acerbo coreográfico; fruto el otro de un trabajo de fin de estudios de la especialidad de clave, que recoge una gran cantidad de fuentes referidas a una característica rítmica del Barroco francés, la *inégalité*.

A la vez que debemos felicitarnos por la rica y variada exposición de trabajos que conforman el presente número de «*Música*», séanos permitido evocar a un gran músico y erudito musicólogo, archivista y coleccionador a la vez que profundo conocedor de la lengua: Francisco Asenjo Barbieri (1823 - 1894). En una conferencia dictada en la Universidad de Madrid ante un público femeni-

## PRESENTACIÓN

no, brindó un formidable ejemplo de cómo el conocimiento de la música no tiene necesariamente que estar sujeto a las anfractuosidades que, en ocasiones, al diletante dificultan tanto como al estudioso. Sin ambages supo exponer esa naturalidad con la que se mueve la música por entre los caminos de la lengua; vino a demostrar que muchas de las humildes expresiones que a diario empleamos tienen su origen en la familiaridad del vulgo con el canto, con los instrumentos y, en definitiva, con el más noble de nuestros sentidos: el oído.

Así reza el delicioso texto de Barbieri: «Un señor **de muchas campanillas** tenía una hija **más alegre que una castañuela**, la cual á **cencerros tapados** se dejaba **dar organillo** de un **pobre trompeta**, quien con frases de **cascabel gordo** había logrado **dar en la tecla** de que la chica le quisiese. El padre de ésta, que era un pájaro que **cantaba en la mano** y que no gustaba de **templar gaitas**, se propuso **armar un caramillo** y **dar al traste** con tales amores. A este fin, empezó por **apretar las clavijas á la muchacha**, diciéndola: “Á mí no me **vengas con canciones**, porque si te empeñas en **dar oídos** á ese danzante, seré yo capaz de **darte un solfeo**.” Asustada la chica con esta **salida de tono**, fingió **estar en armonía** con su padre, y **cantó la palinodia**; pero como su amor **subía de punto** con las dificultades, y como además **sabía de coro** que **no se puede repicar y andar en la procesión**, mientras el padre **andaba en la danza** de sus negocios, ella **pian piano** se concertaba con su novio. **En buenas manos estaba el pandero**; y como **al fin se canta la gloria**; cuentan las crónicas que estos finos amantes lograron **poner el cascabel al gato**, y cuando todo estuvo **á punto de solfa**, se casaron, dando despues “la Correspondencia” **mucho bombo** á tan brillante boda».<sup>1</sup>

Pere Ros

4 de junio de 2018

---

<sup>1</sup> ASENJO BARBIERI, FRANCISCO: *La música y la mujer*. Conferencia del 25 de abril de 1869 pronunciada en la Universidad de Madrid. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [FU A 5971], pp. 23 -24. Se ha respetado la ortografía original; no así la grafía de las frases hechas, que están allí en cursiva; pido disculpas al Revisor por usar la negrita para ellas, contraviniendo las normas del libro de estilo.

## COLABORACIONES





# EL VIOLONCHELO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX: UNA HISTORIA EN CONSTRUCCIÓN<sup>1</sup>

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA\*

Un fenómeno muy llamativo de la vida musical de nuestro tiempo es el enorme interés de público e intérpretes por la música del pasado, particularmente la comprendida en el periodo de 1700 a 1830. Esto no solo se manifiesta en múltiples grabaciones y en la habitual programación en concierto de grandes figuras internacionales (Bach, Händel, Vivaldi, Mozart, Beethoven, etc.), sino también en la búsqueda de la música producida en nuestro entorno más cercano y que permanecía ignorada y dormida desde hace siglos. Como bibliotecario, durante más de tres décadas de ejercicio de mi profesión he asistido a una auténtica pasión colectiva por recuperar este patrimonio que hasta ahora había pasado desapercibido. Por fin, muchos músicos profesionales y profesores de canto e instrumentos abandonan (aunque sea a tiempo parcial) los caminos más trillados y se interesan por desempolvar antiguos repertorios para sus instrumentos que pueden llegar a sorprendernos por su belleza y calidad. Cuántas veces me he preguntado, al escuchar por primera vez alguna de estas obras que yacían en legajos y estanterías de nuestras bibliotecas, cómo era posible que tuviéramos esa maravilla tan cerca y no nos hubiéramos percatado de su existencia; cuántas veces me he sentido privilegiado contribuyendo a revivir algunas de esas piezas en las que nuestros músicos del pasado pusieron tanto trabajo y esperanza.

\* José Carlos Gosálvez Lara fue Jefe de la Biblioteca del RCSMM hasta que, en 2008, fue nombrado director del Departamento de música de la BNE, cargo que ha ostentado hasta fecha reciente.

<sup>1</sup> El origen de este artículo es la ponencia presentada el 14 de septiembre de 2009 en la Universidad de La Rioja, dentro del Simposio *La música instrumental en la España del siglo XVIII* y que, a su vez, actualizaba otra comunicación leída en el congreso de la Sociedad Española de Musicología de mayo de 1997. Véase: Gosálvez Lara, J.C. «Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)» En *Revista de Musicología*, Vol. XX (1997), n. 1, 439-444.

El desarrollo de los estudios de música y musicología en España, el salto espectacular en el control de los archivos y bibliotecas históricas y el avance en los últimos años de las nuevas tecnologías en documentación, propiciaron un nuevo panorama que hace muy poco habría parecido de ciencia ficción. Hasta los años noventa del pasado siglo no existía una bibliografía especializada en la historia del violonchelo español y su primer repertorio era un completo enigma; aunque parezca asombroso, ninguna de las obras que citaré en este artículo se conocía entonces y nadie las había escuchado desde hacía siglos.

En estos últimos años, un grupo de investigadores e instrumentistas hemos ido reuniendo informaciones dispersas que poco a poco van formando un entramado coherente. Conocemos un repertorio modesto en número, pero de enorme interés; existen especialistas como Josep Bassal,<sup>2</sup> Guillermo Turina, Elisabeth Le Guin o Joseba Berrocal, que aúnan su condición de intérpretes a la de investigadores, y otros violonchelistas que han grabado e interpretado en concierto muchas de las obras españolas de ese periodo descubiertas en los últimos años: Iagoba Fanlo, Josexu Obregón, Ángel García Jermann o Aldo Mata, entre otros. También la musicología ha avanzado de forma extraordinaria en el estudio de los núcleos de producción y consumo de música, especialmente las capillas catedralicias, las orquestas de las compañías teatrales<sup>3</sup> o las agrupaciones que trabajaban al servicio de los nobles y la realeza,<sup>4</sup> estas últimas muy bien estudiadas por Nicolás Morales, Judith Ortega y Germán Labrador, a quienes debo mucha información. Expreso aquí mi reconocimiento a ese esfuerzo colectivo, al que ya han contribuido tantos músicos y musicólogos.

<sup>2</sup> Es coautor del primer estudio importante de ámbito local sobre la historia del violonchelo español: Bassal, Josep y Tortella, Jaime. *Historia del violonchelo en Cataluña*. Sant Cugat: Arpegio, 2015.

<sup>3</sup> Barba, Marina. «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, 16, 2015, pp. 165-185.

<sup>4</sup> Existe una extensa bibliografía sobre la música cortesana en la España del siglo XVIII que excede el ámbito de este artículo. Como visión general, muy documentada, de la práctica musical en la Corte de los primeros Borbones pueden consultarse: Morales, Nicolás. *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, Casa de Velázquez (36), 2007. Ortega, Judith. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara (1759-1808)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones (ISBN: 978-84-693-8791-7). Labrador, Germán. *Gaetano Brunetti, un músico en la corte de Carlos IV*. Tesis UAM (2003). Sobre la efímera capilla musical del Archiduque Carlos en Barcelona: Sommer-Mathis, Andrea. «Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII». En *Artigrama*, n. 12 (1996-1997).



## Múltiples enfoques en el estudio del repertorio

Aunque centraré mi exposición en el repertorio solista más característico (conciertos, sonata con acompañamientos, suites, temas con variaciones, etc.), debo advertir que la literatura del violonchelo podría abordarse con otros planteamientos igualmente fascinantes y aún pendientes de estudio. Quedan fuera de este artículo las referencias al tratamiento solista del violonchelo en partes de orquesta, su papel en la realización del continuo y su protagonismo en el acompañamiento de las voces, tal como se practicaba en España. No obstante, quiero al menos proponer como objeto de futuros estudios las excelentes arias con violonchelo obligado que aparecen con cierta frecuencia en la primera mitad del siglo XVIII; las de óperas y cantatas de autores como Antonio Literes, Hernández Illana, Giacomo Facco (por ejemplo, en sus cantatas «*Perche vedi ch'io t'amo*», «*Clori pur troppo*» o en «*Amada libertad*»)<sup>5</sup> o Manuel Ferreira

<sup>5</sup> Grabadas por Guillermo Turina, Eugenia Boix y Tomoko Matsuoka en *Giacomo Facco Master of Kings*, CD producido por Cobra Records (2018).

(«Huye con ella», de la ópera «El mayor triunfo de la mayor guerra», de 1710); asimismo las de obras religiosas, como el espléndido solo en la Lamentación 2ª de Jueves Santo (1747) de Francisco Courcelle o en las arias con violonchelo solista de su villancico «Felices mortales» (1743), así como algunas otras piezas de gran belleza que pueden rastrearse en la música vocal española de la época.

También excede el límite de este artículo el repertorio de cámara para grupos, en el que, compartiendo con violines y otros instrumentos su condición de solista, el violonchelo tuvo a veces un papel protagonista de gran brillantez, con pasajes virtuosos escritos para intérpretes muy hábiles; entre los muchos ejemplos que podrían ponerse, basta recordar el tratamiento del violonchelo en tríos, cuartetos y quintetos que Luigi Boccherini (1743-1805) compuso en España, o su brillante papel en cuartetos de cuerda como el de Pablo Marsal i Boguñá (1761-1839), reputado violonchelista, al igual que su hermano Ramón. El violonchelo tiene una enorme versatilidad que lo hace muy valioso en los papeles de acompañamiento, al mismo tiempo que destaca en la música orquestal y de cámara por sus extraordinarias cualidades de instrumento solista.

## Otros campos de investigación

Pero no solo en el repertorio existe materia de estudio. La investigación sobre la historia del violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX podría afrontarse con otros enfoques también muy ricos, como el estudio de la práctica musical, la investigación de los compositores e intérpretes que cultivaron el instrumento, su evolución desde el punto de vista organológico, los avances técnicos en la interpretación, etc. Los archivos teatrales (fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y «Papeles Barbieri» de la Biblioteca Nacional de España), los archivos eclesiásticos de catedrales y conventos, y algunos otros como el Archivo General del Palacio Real de Madrid, son ricos en documentación sobre provisión de plazas de instrumentistas, situaciones administrativas de los músicos, reseñas biográficas que acompañaban los trámites y solicitudes, expedientes de compra de instrumentos, etc., cuya investigación sistemática podría darnos una visión sociológica de la historia del violonchelo. Sería especialmente rica si la enfocáramos con una perspectiva global, ya que los músicos de la época solían tocar diferentes instrumentos<sup>6</sup> y, como los actuales, frecuentemente tenían que someterse al pluriempleo para sobrevivir:<sup>7</sup> los mismos nombres que aparecen en

<sup>6</sup> Aunque el violonchelo fuera el instrumento principal con el que se ganaban la vida, con frecuencia tocaban también otros si era necesario, particularmente el violín, la viola, el contrabajo o el clave.

<sup>7</sup> Algunos documentos evidencian la precariedad de la situación de muchos músicos. En una solicitud dirigida al Marqués de Astorga, Vicente Joaquín Osorio (1756-1816), Hermano Mayor

plantillas teatrales pueden volver a aparecer entre los integrantes de las capillas eclesiásticas o en orquestas que trabajaban en la Corte; además, como sucedía en todas las profesiones gremiales, los músicos se movían en círculos muy endogámicos y constituían dinastías emparentadas entre sí, como las familias de instrumentistas de cuerda Rosquellas, Font o Bala, entre otras muchas, en las que a veces coinciden nombres y apellidos y puede resultar difícil determinar quién es el que aparece en cada ocasión. A pesar de que existían oposiciones y procedimientos de acceso muy reglamentados y exigentes, la colocación de familiares en los puestos vacantes era una constante en la profesión musical.

Conocemos numerosos nombres de músicos de «violón» (denominación común en nuestro país, aunque no la única ni exclusiva del instrumento que hoy llamamos «violonchelo») <sup>8</sup> que podrían ser rastreados para descubrir cuál fue la dimensión real de su práctica en aquella época. Casi todos los que escribieron para él fueron, a su vez, instrumentistas, y algunos de estos violonchelistas-compositores tuvieron protagonismo en la vida musical de aquel periodo, aunque todavía están pendientes de ser tratados en estudios monográficos individuales. Entre los violonchelistas que se sucedieron en la Corte al servicio de la Real Capilla destacan: Pietro Remitoli (conocido como Esterlich o Sterlik), José Literes, José de Zayas, Francisco Fleuri, Jaime Rosquellas, Juan Orri, Joaquín Samaranch, Antonio Villazón, Ramón Rodríguez Monroy, los músicos de la familia Font que trabajaron junto a Boccherini o, aún más destacado, el napolitano Domingo Porretti (Sora, Reino de Nápoles, 1709-Madrid, 1783), sin duda el principal integrante de la Real Capilla durante varias décadas, con cientos de menciones en el Archivo General del Palacio Real<sup>9</sup> y sobre cuya

de la Real Junta de Hospitales de la que dependía el Teatro de los Caños del Peral, se le pedía ayuda para «el Hermano de la Pui p[o]r haber perdido la Plaza de Violon en la orquesta del Teatro de los Caños, con cuyo auxilio habia principiado el pobre a proveherse de algunas cosas q[ue] le hacían suma falta: tengo entendido qe su conducta nada ha desmerecido, ni bajo de este respe[c]to me atrebo a interesarme con V. E. a fin de que si no estuviere aun reemplazado se sirva restituírle a su plaza.» (s.a.) BNE 13990/6 (75/15).

<sup>8</sup> En efecto, durante gran parte del siglo XVIII se utilizaron en España los términos «violón», «violoncelo» o «violoncello» para designar indistintamente al instrumento que hoy conocemos como violonchelo. No obstante, parece que la palabra «violón» se usó sobre todo para designar instrumentos graves con función de acompañantes, como el actual contrabajo o el violonchelo cuando asumía esa misma función. Véase: Gándara, X.C. «El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII» En: *Campos interdisciplinares de la musicología* ed. Begoña Lolo. Madrid: SEdeM, 2001, Vol. I, pp. 659-681.

<sup>9</sup> A.G.P., Expediente personal C. 842/26-27. Porretti emparentado con otros destacados colegas: fue yerno de Giacomo Facco y suegro póstumo de Luigi Boccherini (un caso de endogamia entre brillantes violonchelistas); era tan apreciado en la Corte que en 1735 se le admitió con honores en la Real Capilla, sin necesidad de realizar la pertinente oposición. Sumando sueldos y gratificaciones, Porretti cobraba más del triple que muchos de sus compañeros instrumentistas y acompañaba a los reyes en sus desplazamientos gozando del privilegio de coche propio para él, su familia y sus



biografía existen aún numerosas sombras, especialmente sobre su formación en Barcelona y su etapa anterior a la llegada a la Corte.

También fue un personaje central en la historia del violonchelo español el músico catalán Pablo Vidal (ca. 1730-1807, Madrid), violonchelista en la compañía italiana del Teatro de Santa Cruz de Barcelona en 1752,<sup>10</sup> que después trabajó en Madrid para la Casa de Osuna y desde 1757 en el Monasterio de la Encarnación. Otra figura destacable en las últimas décadas del XVIII y primeras del XIX es Francisco Brunetti (1765?-1834), que era hijo del primer violín de la Real Cámara Gaetano Brunetti y que gracias al mecenazgo del Príncipe de

dos violonchelos, uno de «solo» (para ejecutar papeles solistas) y otro de «capilla» (para tocar en la orquesta). Su presencia era indispensable en todas las óperas y serenatas representadas en el Coliseo del Buen Retiro y en los Reales Sitios entre 1735 y 1759 y también en la música de cámara y «al acompañamiento diario en la diversión de oír a Farinello», por lo que se le exigía de la asistencia a otras obligaciones en dicha institución. Según ha investigado Nicolás Morales, el músico napolitano no solo tuvo una intensa vida musical como instrumentista y profesor de violonchelo, sino que aprovechó sus contactos en la corte para enriquecerse como empresario en el abastecimiento de pan a Madrid y de materiales de construcción para la edificación de la Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro en 1760. Al parecer, invirtió parte de estas ganancias en adquirir una buena colección de pintura. Morales, N. *Op. cit.*, pp. 377-382.

<sup>10</sup> Bassal, J. y Tortella, J. *Historia del violonchelo en Cataluña*. Sant Cugat : Arpeggio, 2015, pp.10-16. En esta obra se mencionan además las trayectorias profesionales de algunos otros violonchelistas catalanes del siglo XVIII, como fueron Juan Orri, Ignasi Ramoneda, Joaquim Samaranch i Ramoneda, Joseph Vinyals i Galí, Francesc Vinyals i Ribes, Joseph Masvasí, los hermanos Marsal i Boguñá y Miguel Cardellach. Muchos de ellos se formaron como músicos en el Monasterio de Montserrat y, posteriormente, ejercieron en la corte madrileña al menos una parte de sus carreras profesionales.



Asturias pudo estudiar en París con Jean Louis Duport entre 1782 y 1784; en esta última fecha interpretó un concierto de su maestro en los Conciertos Espirituales de París y a su vuelta a España ocupó en 1787 plaza de violonchelista en la Real Capilla.<sup>11</sup> Tras la invasión francesa huyó de Madrid, aunque regresó poco más tarde; apartado de su puesto, finalmente se le rehabilitó, recibió el cargo de director de la Real Cámara y, hasta su fallecimiento en 1834, fue una de las figuras más relevantes del violonchelo español, con el raro privilegio de ver publicadas algunas de sus obras.<sup>12</sup>

Otro trabajo biográfico pendiente, aunque en el extremo del marco cronológico de este artículo, es el que debemos al notable violonchelista gallego José Antonio Ribas,<sup>13</sup> nacido en 1799 y profesor del instrumento en 1831 en el recién fundado Conservatorio de Madrid; después de su estancia en la capital emigró a Portugal y llevó una intensa vida musical en la ciudad de Oporto. Aunque es menos conocido que los anteriores, fue autor de algunas obras de cámara y orquesta y de una interesante obra didáctica que se conserva en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (en adelante RCSMM), junto a algunas piezas de varios autores, manuscritas, que integraban su colección personal, para violonchelo.

En orquestas nobiliarias fue donde desarrollaron su profesión algunos excelentes músicos. En la de los Condes-Duques de Osuna-Benavente<sup>14</sup> coincidieron en 1786-1787 Luigi Boccherini (sin duda el más grande violonchelista de su generación), por entonces director de música de esa casa, y el mencionado Pablo Vidal, que actuaba como primer violonchelo de la orquesta. Pocos años antes, la casa de Alba había empleado como violonchelista a Manuel Canales, un músico conocido por sus dos series de cuartetos de cuerda (op. 1 y op. 3), las

<sup>11</sup> El investigador Lluís Bertrán i Xirau trabaja en el estudio de esta figura del violonchelo en España y a él debo algunas de las informaciones que aparecen en este artículo. La plaza de violonchelo que Brunetti ocupó en la Real Capilla es la que pudo corresponder a Luigi Boccherini, tras el fallecimiento de su primer patrón en España, el Infante D. Luis de Borbón. No obstante, según Judith Ortega, Boccherini recibió una pensión muy generosa de la Casa Real, como «excluso de planta», lo que no le exigía un servicio activo. Parece evidente «que el interés en promocionar la carrera de Francisco Brunetti por parte de su padre Gaetano y del propio monarca (que había financiado la formación del violonchelista), frenaron la entrada de Boccherini en la Corte. Si bien el salario que percibía Boccherini era alto para no tener que trabajar, esto le impidió no solamente ocupar una plaza en la orquesta de la Real Capilla (cuyos beneficios, aparte del sueldo, eran numerosos), sino integrarse en el grupo musical más prestigioso de su época» (Ortega, J. *Op. cit.*, p. 133).

<sup>12</sup> La Biblioteca Nacional de Francia conserva dos impresos suyos para violonchelo solista y piano, publicados en París entre 1815 y 1823: *Divertissement pour violoncelle* (al parecer, basado en un tema de Rossini) e *Introduction et polonaise*.

<sup>13</sup> Su apellido aparece indistintamente en las fuentes como «Ribas» o «Rivas».

<sup>14</sup> Fernández Cortés, Pablo. *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical en la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

primeras obras de autor español en este género. Además, la casa ducal también tuvo relación con otro gran violonchelista, Jean Pierre Duport (1741-1818), según testimonia un manuscrito de su tercer libro de sonatas para violonchelo (ca. 1772) perteneciente a la Biblioteca del RCSMM y del que hablaremos más adelante, donde aparece en forma explícita la dedicatoria al Duque, reproducida en las dos ediciones de esa misma serie impresas conocidas.<sup>15</sup> Curiosamente, en la obra de referencia de José Subirá sobre la música en la casa de Alba,<sup>16</sup> nada se dice de esta relación, que sin duda existió.

De los intérpretes de violonchelo que trabajaron en la España de la época, el único que cuenta con una amplia bibliografía sobre su vida y obra es Luigi Boccherini (Lucca, 1743-Madrid, 1805),<sup>17</sup> aunque casi toda ella está centrada en su condición de compositor y director de música del Infante D. Luis de Borbón y apenas alude a su actividad como intérprete en su etapa española. Existe, además, el lugar común de considerar que cuando este músico se instaló aquí dejó de aparecer como concertista del instrumento y de escribir sonatas y conciertos de violonchelo. Creo que esto podría dar lugar a un debate y a un estudio en profundidad, pero me inclino a considerar que una parte importante de su producción violonchelística (no menos de 32 sonatas y 12 conciertos) fue escrita en España,<sup>18</sup> aunque es evidente que la presencia de Boccherini en nuestro país durante sus últimos treinta y siete años, no supuso la aparición de una escuela autóctona de violonchelo ni motivó un auge significativo del instrumento.

A mi juicio no sería en absoluto descabellado emprender, con toda la investigación acumulada en los últimos años, la elaboración de un diccionario biográfico o una base de datos de compositores e intérpretes de violonchelo activos en España en un periodo anterior a 1830. Una empresa especialmente necesaria si tenemos en cuenta que muy pocos de ellos aparecen citados en el «Diccionario de la Música española e hispanoamericana» publicado por la SGAE y el Ministerio de Cultura, y que solo unos cuantos están presentes en

<sup>15</sup> Turina, Guillermo. *La música en torno a los hermanos Duport*. Sant Cugat: Arpeggio, 2016, pp. 42-47.

<sup>16</sup> Subirá, José. *La música en la Casa de Alba: estudios históricos y biográficos*. [s.n], 1927.

<sup>17</sup> Tortella, Jaime. *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

<sup>18</sup> No soy el único que opina de esa manera, tras analizar su obra para violonchelo en relación con el resto de su música de cámara. Entre los muchos ejemplos que podríamos poner, Aldo Pais, editor de la sonatas para violonchelo de Boccherini publicadas por Zanibon, afirma en la introducción a su sonata 26 que la complejidad de esta obra evidencia un alto grado de madurez que solo pudo alcanzar después de su asentamiento en España; la posible relación de esta sonata con los tríos G. 95-100, muy bien documentados, le lleva incluso a aventurar una posible fecha de composición posterior a 1772, cuando el músico ya trabajaba al servicio del Infante D. Luis.



la mayor obra de referencia sobre el repertorio del violonchelo que existe a nivel internacional.<sup>19</sup>

Para obtener una imagen de conjunto del violonchelo en España también habría que rastrear el paso itinerante de violonchelistas extranjeros por nuestro país. Sería muy interesante, por ejemplo, investigar a los músicos italianos que ejercieron durante un tiempo en España y luego se marcharon, o las visitas de colegas que recibió aquí Boccherini: muy probablemente le visitó Jean Pierre Duport en su viaje a nuestro país de 1771-1772,<sup>20</sup> quien al parecer pudo escribir en España algunas de sus sonatas; años más tarde, es presumible que recibiera también la visita del violonchelista alemán Bernhard Romberg (1767-1841), que tras su paso por nuestro país en 1800 compuso un fandango para violonchelo que incluyó en su segundo concierto, además de algunas otras obras inspiradas en el folclore español: «Variaciones para violonchelo sobre la Cachucha» o un «Capricho y rondó al gusto español, con una miscelánea de bolero gitano, cachirulo y zorongo». Al parecer Romberg guardó siempre un recuerdo entrañable de su estancia en Madrid y la memoria de su paso por España quedó también plasmada en la publicación, en abril de 1801, de tres de sus cuartetos de cuerda por el editor madrileño Vicente Garviso. Si bien, como veremos, muchos de los violonchelistas profesionales que trabajaban en España en el siglo XVIII eran extranjeros, especialmente italianos, también hubo algunos instrumentistas españoles que hicieron carrera fuera de nuestro país, como el madrileño Antonio Ruiz, fallecido en Londres en 1792<sup>21</sup> o el segoviano Benito Flores, que murió en París en 1807.<sup>22</sup>

Hay evidencias de que el violonchelo, en la España del siglo XVIII estuvo muy relegado a papeles de acompañamiento, pero también nos consta que generó una literatura solista que ahora empezamos a conocer. En este capítulo de líneas de investigación y pistas biográficas que podrían seguirse está la hipótesis, a mi juicio verosímil, de que algunos compositores que fueron violonchelistas compusieron obras para su instrumento que de momento no hemos localizado. Tal sería el caso Antonio Literes, violón y músico de la Real Capilla durante más de treinta años; desde luego, parece seguro que fue destinatario, junto a Porretti, de algunos de los bellos pasajes de violonchelo obligado que mencioné anteriormente. Por otra parte, ¿dónde estarán, si es que se conservan, las

<sup>19</sup> Lambooi, H. y Feves, M.. *A cellist's companion: a comprehensive catalogue of cello literature*. Utrecht: ACC, 2007.

<sup>20</sup> Al menos eso es lo que afirmó François-Joseph Fétis en la *Revue Musicale* de marzo de 1828 y repiten todas sus biografías, aunque no hay constancia documental que demuestre que Boccherini y los hermanos Duport se conocieran personalmente. Véase: Turina, G. *La música en torno a los hermanos Duport*. Sant Cugat : Arpeggio, 2016, p. 30.

<sup>21</sup> Saldoni. *Op. cit.* II, 469.

<sup>22</sup> Saldoni. *Op. cit.* III, 254.

sonatas y conciertos de violonchelo que sabemos que compuso en nuestro país Gaetano Brunetti? ¿Dónde la producción perdida que sabemos que hicieron Porretti, Zayas y Ramón Rodríguez Monroy? ¿No es muy probable que el violonchelista Fernando Blumenstein, que actuaba en los bailes de máscaras e impulsaba en 1771 ediciones de música de cuerda, publicara también música para su instrumento? ¿No lo es que el violonchelista polaco Cristiano Reynaldi, al servicio de la reina Isabel de Farnesio y autor de unas sonatas para violín (1761), compusiera además música solista para su instrumento?<sup>23</sup> Asimismo, ¿no es acaso muy probable que los violonchelistas Manuel Canales o Pablo Marsal, autores de magníficos cuartetos de cuerda, compusieran algunas obras para violonchelo solista? Con todas las cautelas lógicas, cabe suponer que habremos perdido para siempre una parte de ese repertorio que sin duda existió, aunque también podemos esperar que, como ocurrió recientemente, siga aflorando poco a poco la música que ha sobrevivido y que, de momento, no conocemos.

## Imágenes e instrumentos

Otras vías de trabajo que podrían dar resultados interesantes son los estudios de iconografía y organología. El rastreo de imágenes conservadas puede ser muy amplio y actualmente existe un proyecto de iconografía musical coordinado por la profesora Cristina Bordas que cuenta ya con una importante base de datos<sup>24</sup> y que esperamos esté abriendo nuevas posibilidades en la investigación. Algunos trabajos que buscan imágenes históricas de instrumentos e instrumentistas en artes plásticas (pinturas al óleo, frescos decorativos, esculturas, dibujos y grabados) abordan de forma combinada el estudio organológico y el de la práctica interpretativa y pueden representar un buen modelo de futuros estudios.<sup>25</sup>

En una colección privada en España se conserva un retrato al óleo de en torno a 1780 que representa, de forma muy precisa, a un violonchelista anónimo que viste lujosamente, con una hoja de música legible en la mano (un dueto para violín y violonchelo, lo que sugiere que además era compositor) y un instrumento al fondo. Aún no lo hemos identificado, pero podría tratarse del retrato de Zayas, Brunetti o algún otro de los más importantes violonchelistas españoles que mencionamos en este artículo. Por el contrario, conocemos con

<sup>23</sup> Reynaldi fue expulsado por mala conducta en 1764 y readmitido dos años después. Véase: Siemens Hernández, Lothar. «Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII» En *Revista de Musicología*, Vol. XI (1988), n. 3.

<sup>24</sup> *Iconografía, catálogo de iconografía musical española*, consultable en [www.AEDOM.org](http://www.AEDOM.org)

<sup>25</sup> A este respecto me parece interesante el trabajo realizado por Evguenia Roubina sobre instrumentos de arco en el Méjico colonial y creo que podrían abordarse trabajos semejantes en nuestro país. Véase: Roubina, Evguenia. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Ciudad de México: CONACULTA, 1999.

certeza las fisonomías de otros violonchelistas que trabajaron en la España de aquel siglo, como la de Pietro Remitoli (el ya mencionado Pedro Esterlich o Sterlik), miembro de la Real Capilla de Madrid, retratado por el dibujante Pier Leone Ghezzi en una caricatura de 1742. Son relativamente abundantes los retratos de Boccherini, alguno seguro y otros supuestos: el mejor, un retrato al óleo del músico tocando su violonchelo (*National Gallery of Victoria*, Melbourne), muy interesante por la información musical que aporta; otro muy probable, incluido en el famoso retrato de la familia y sirvientes de D. Luis de Borbón realizado por Goya en 1783, un tercer retrato al óleo que estuvo atribuido a Liotard<sup>26</sup> y algunos otros dibujos y grabados. También conocemos algo de la fisonomía de Domingo Porretti, un hombre orondo que aparece retratado junto a otros músicos de la Real Capilla en un dibujo de Francesco Battaglioli que sirve de portada a la obra de Farinelli «Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro», manuscrito de 1758 conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Además hay bastantes referencias al uso del violonchelo en pinturas al óleo, frescos decorativos, grabados y otros soportes que, como digo, están todavía pendientes de catalogación y de estudio sistemático.

Tampoco conozco estudios españoles de organología centrados en el examen de violonchelos construidos en España o sobre instrumentos extranjeros que sonaron en nuestro país en el siglo XVIII, aunque probablemente podría hacerse un seguimiento de algunos de los más notables.<sup>27</sup> Además de los célebres instrumentos de Antonio Stradivari adquiridos en tiempos de Carlos III y que se conservan en el Palacio Real de Madrid desde 1773,<sup>28</sup> sin duda han sobrevivido al paso del tiempo algunos otros instrumentos construidos por violeros que trabajaron en España en aquella época, tales como José Contreras, llamado «El Granadino»,<sup>29</sup> las dinastías Guillamí, Duclos, Bofill, etc.<sup>30</sup> y sabemos que hay excelentes instrumentos españoles del siglo XVIII que se encuentran en museos

<sup>26</sup> Pertenece a la colección del Dr. Gerhard Christmann, en Budenheim, Maguncia. Sobre estos y otros posibles retratos de Boccherini: Martos, V. y Tortella, J. «El rostro de Boccherini, espejo de un alma de artista». En *Revista de Musicología*, Vol. XXVII (2004), n. 2, pp. 611-641.

<sup>27</sup> Quiero recordar aquí el delicioso libro que escribió el violonchelista mejicano Carlos Prieto sobre el Stradivari «Piatti» de su propiedad, que al parecer fue usado por uno de sus primeros dueños (el violonchelista italiano Carlo Moro) en el estreno en Cádiz, en la Semana Santa de 1787, de la famosa obra de Haydn *Las siete palabras de Jesucristo en la cruz*. Véase: Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

<sup>28</sup> Labrador, Germán. «La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808)». En *Música: revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 12-13 (2005-2006), pp. 55-80.

<sup>29</sup> El 31 de mayo de 1760 se anunciaba en el *Diario de Madrid* la venta de «un violón exquisito, su autor El Granadino» y en mayo del año siguiente otro «violón muy bueno» del mismo constructor, que los vendía en su casa de la calle Atocha.

<sup>30</sup> Véase: Pinto Comas, Ramón. *Los luthiers españoles*. [S.l.]: Ramón Pinto, 1988.

o que son utilizados actualmente por destacados profesionales, y que quizá fuera interesante inventariar y estudiar. Recuerdo aquí que el primer violonchelo español conocido, catalogado por Cristina Bordas, es un ejemplar construido en Madrid en 1709 por Gabriel de Murcia, que ostentaba el título de «violero de la reina» desde 1682, era sobrino del maestro de capilla Juan Hidalgo y estaba emparentado con el célebre guitarrista y compositor Santiago de Murcia.<sup>31</sup> El instrumento se encuentra actualmente expuesto en el Museo del Traje en Madrid, quizá no de la forma más adecuada, haciendo ambiente en una escena de salón que muestra vestidos de época y sin que se resalte convenientemente la importancia histórica de instrumento tan singular. ¿Dónde estarán aquellos violonchelos Stradivari, Guarneri, Amati, Steiner<sup>32</sup> que sonaban en nuestro país en tiempos de Carlos III y Carlos IV y que aparecen continuamente citados en las fuentes documentales de la época?<sup>33</sup> Sobre la circulación de violonchelos en la España del XVIII recuerdo también una pista curiosa, que creo que nadie ha seguido todavía: en la relación de bienes incautados y subastados en España que viajaban de Italia a Inglaterra en el Westmorland (navío inglés apresado por corsarios franceses en 1779 durante las hostilidades abiertas con Gran Bretaña) y que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, llama la atención un asiento que menciona «un violonchelo con su caja», en una relación de bienes destinados a un personaje de la realeza británica. Se supone que el instrumento, sin duda excelente, debió de ser subastado en España como la mayor parte de los bienes que viajaban en dicho barco, por lo que es muy probable que quedara en nuestro país, ¿qué habrá sido de ese violonchelo?

## Aficionados y profesionales

Como vemos, en algunos aspectos de la historia del violonchelo en España hay más dudas que certezas y muchos campos todavía por investigar. Según todos los indicios, el violonchelo en la España del siglo XVIII fue un instrumento practicado casi exclusivamente por profesionales, muchos de ellos extranjeros y muy particularmente italianos, como ocurría en otros países de Europa. Afinando

<sup>31</sup> Bordas Ibáñez, Cristina. *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2008.

<sup>32</sup> «Se vende un primoroso violonchelo, su autor el famoso y acreditado maestro alemán Steiner, construido en el año de 1602, el que es por su antigüedad como por sus bellas voces un instrumento muy precioso. Darán razón en la tienda de D. Miguel Pérez, calle de la Montera.»(*Diario de Madrid*, n. 95, del martes 5 de abril de 1814, *Noticias particulares de Madrid, Ventas*, p. 388).

<sup>33</sup> Kenyon, Beryl. «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, Vol. V (1982), n. 2, pp. 309-323; Vol. VI (1983), n. 1-2, pp. 299-308; Vol. VIII (1985), n. 2, pp. 303-321.

un poco más, habría que precisar que predominaban en España los músicos de origen napolitano o que procedían de aquel reino, una consecuencia lógica de las estrechas relaciones dinásticas entre ambas cortes. Apenas tenemos noticias de la existencia de unos pocos aficionados al instrumento en la burguesía o en la nobleza españolas, nada equiparable al público diletante de la guitarra o los instrumentos de tecla. Algunos casos conocidos son los de Rafael Amat, barón de Maldà (1746-1818), en Barcelona, o el infante D. Felipe de Borbón (1720-1765), tercer hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, más tarde Duque de Parma, alumno de Porretti y entusiasta de la viola da gamba y del violonchelo, que practicaba privadamente en compañía de sus músicos;<sup>34</sup> es también el caso de José Aranalde y Gosvidete, violonchelista aficionado que fue ministro interino de Hacienda en 1834 y «tercer viceprotector» del Conservatorio de Madrid recién fundado por la Reina María Cristina.<sup>35</sup> Bien merecería la pena estudiar este fenómeno del músico aficionado en España durante el siglo XVIII y principios del XIX, un campo que ofrece interesantes perspectivas de investigación todavía inexploradas, aunque en el caso del violonchelo tenga un recorrido aparentemente limitado. También hemos encontrado algunas curiosas referencias al uso del instrumento en la música popular y callejera<sup>36</sup> y en libros

<sup>34</sup> Los marqueses de Santa Cruz y de la Ensenada, que acompañaron al infante en su viaje a Italia en 1742 para tomar posesión del Ducado de Parma, enviaban regularmente informes a la Casa Real en los que aparece el joven Felipe divirtiéndose en sus habitaciones con música, pues hacía «*la parte con su veolon* [sic]». En documentación publicada por el investigador Nicolás Morales, el duque de Lyones nos dejó también un retrato musical del príncipe, que no puede ser más elocuente: «L'infant est poli, attentif, il parle toujours français; il aime beaucoup la musique, il jouait autrefois du violoncelle, maintenant il joue du pardessus de viole, il se lève quelquefois dès quatre heures du matin pour en jouer» Véase: Morales, N. «Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar» En *Felipe V y su tiempo*; Eliseo Serrano Martín (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, T. II, pp. 831-856.

<sup>35</sup> Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1880. T. I, pp. 141-142.

<sup>36</sup> La mendicidad de músicos ciegos debió ser muy común en aquella época. El 4 de junio de 1792 vemos un anuncio del *Diario de Madrid* que dice: «En la calle de Sta. Ana n. 3 [...] vive un ciego que llaman Francisco Delgado, y enseña a toca vihuela, violin, violon, y viola.» En otro anuncio de años después (diciembre de 1816) vemos al mismo músico popular, al que apodaban «Paquete el ciego», junto a Vicente Mateu, y otros compañeros valencianos también ciegos que «hacen presente á este heroico pueblo como se han exercitado en estudiar unos Villancicos [era Navidad], obra del día, y composición de dicho Paquete, cuyos Villancicos se componen de once papeles, que son 3 violines, viola, violon, y 6 voces, executado entre seis: hace la primer parte de cantado Antonia Grau, ciega valenciana; y suplica á los señores que tengan la bondad de oírles les avisen á la calle de Toledo n. 5, al lado de la posada de la Estrella, donde preguntarán por el dicho Vicente Mateu.» *Diario de Madrid*, n. 357, del domingo 22 de diciembre de 1816, *Noticias particulares de Madrid, Avisos*, p. 773.

de viajes de extranjeros por España, como el del conocido erudito anglo-italiano Giuseppe Baretti.<sup>37</sup>

En otros países europeos, particularmente en Francia, Gran Bretaña, Italia, Holanda o los estados alemanes hubo en esa época, además de un número muy crecido de profesionales nacionales y extranjeros (la mayoría italianos como aquí), una nutrida población de nobles y burgueses aficionados al violonchelo que animaron la aparición de un repertorio impreso especialmente dirigido a ellos: conocemos centenares de ediciones de sonatas para violonchelo y bajo, dúos de violonchelos, etc., publicados en aquellos países, sobre todo a partir de la década de los veinte y hasta mediados de siglo XVIII; en general, esa literatura dirigida a los aficionados se atenía a estrictos convencionalismos, se presentaba en forma de piezas cortas, con la típica estructura de las sonatas barrocas *da chiesa* y *da camera* y con limitadas exigencias técnicas (aunque no siempre), pero ofreciendo algunas piezas bellísimas de carácter muy melódico y expresivo cercano a la ópera de la época. Como puede suponerse, muchos violonchelistas que escribieron para su instrumento estaban familiarizados con la escritura vocal, ya que solían ser músicos de orquesta en las cortes y en los teatros y, a su vez, compositores de óperas, cantatas, etc.: son los casos de nuestro Giacomo Facco (Marsango, cerca de Padua, 1676-Madrid, 1753), de quien más tarde hablaremos, y también el de Andrea Caporale (+1757) o el napolitano Giulio de Ruvo (+1716), autor este último de una serenata compuesta para celebrar el nacimiento del infante primogénito de los reyes de España quien, como Luis I, tuvo el reinado más efímero de nuestra historia, durante los siete primeros meses de 1724.

Aunque faltan estudios que lo determinen con exactitud, todo apunta a que uno de los primeros focos de penetración del violonchelo en nuestro país fue Cataluña y tuvo como protagonistas a músicos italianos que trabajaron en los primeros años del siglo XVIII en Barcelona, durante la Guerra de Sucesión, al servicio del Archiduque Carlos de Austria.<sup>38</sup> Entre ellos, Francesco Paolo Supriani (también llamado Sopriani o Scipriani), activo en la Ciudad Condal entre 1707 y 1710, y autor de la obra pedagógica más antigua que conocemos para el instrumento, «*Principii da imparare a suonare il violoncello*» (un pequeño

<sup>37</sup> Durante su estancia en Madrid, el 13 de octubre de 1760 anotó lo siguiente: «Esta noche, cuando me retiraba a la locanda [la fonda donde estaba alojado] más temprano que de costumbre, para preparar la partida de mañana, hice llamar a una de esas bandas que había estado cantando bajo mi ventana. Consistía en tres hombres y un muchacho que entre todos no tenían un solo ojo. Dos de ellos tocaban la guitarra, otro el violín y el otro el violonchelo. Si hubiesen estado fuera de mi vista no habría adivinado al oírlos que eran ciegos, y habría creído que tenían una partitura delante, tal era su maestría tocando». Baretti, Giuseppe. *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*. Barcelona : Reino de Redonda, 2005, p. 375.

<sup>38</sup> Sommer-Mathis, Andrea. *Op. cit.*

texto teórico que acompaña una colección de tocatas, sonatas y un capricho conservados en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles);<sup>39</sup> en el mismo grupo se contaron los violonchelistas Antonio Rayola, Pietro Adó y Antonio Caldara (1670-1736), autor este último de un concierto y 16 sonatas para violonchelo compuestas en los años treinta, cuando ya trabajaba en la corte de Viena como compositor de música escénica. Entre los músicos italianos que se afincaron en nuestro país en la primera mitad de siglo destaca Giacomo Facco, «hombre de primera habilidad en el violón y violín», que trabajó en la Real Capilla en Madrid y fue profesor de los príncipes de Asturias Luis y Carlos (futuros Luis I y Carlos III), y que compuso cerca de una treintena de piezas para violonchelo, de las que hablaremos más adelante, además de diversas obras vocales para la corte española.

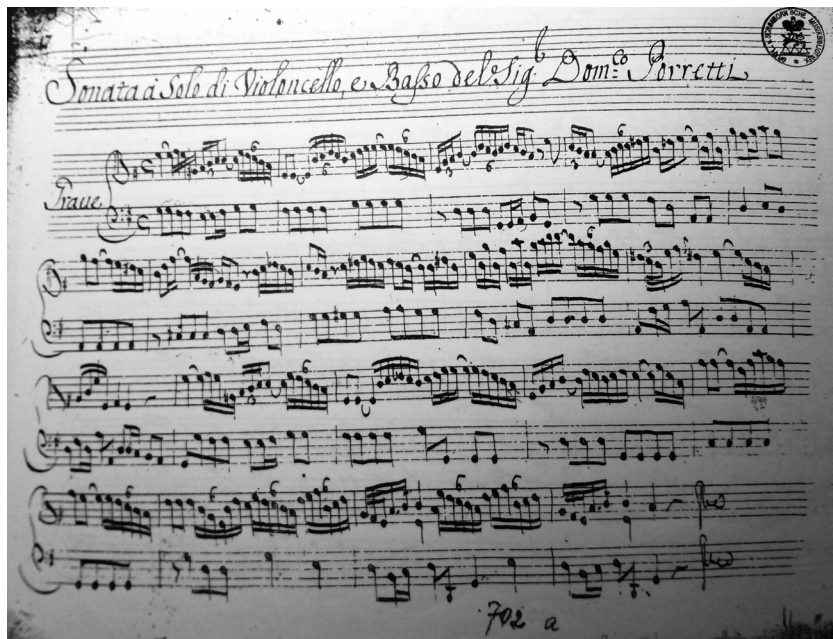
Entre los violonchelistas aficionados más ilustres del siglo en toda Europa destacó un noble alemán, el Conde Rudolf Franz Edwin von Schönborn de Wiesentheid (1677-1754), que había aprendido a tocar el violonchelo durante su juventud en Italia y durante toda su vida mantuvo una gran afición a la música. Su colección fue iniciada en Roma en 1694 y llegó a reunir una formidable biblioteca privada con más de 150 volúmenes impresos y casi 500 manuscritos, entre los que se cuentan numerosos conciertos y sonatas para violonchelo solista;<sup>40</sup> esta colección constituye un filón fundamental para el estudio del violonchelo barroco y muchas de sus fuentes son únicas en el mundo y fueron copiadas en Italia por Franz Horneck, un músico al servicio del Conde; en ella se han conservado composiciones de músicos italianos de primer orden, como Antonio Vivaldi y Antonio Caldara, y de otros muchos menos famosos que actualmente empiezan a ser publicados por editores como Garri o Fuzeau. En la colección Schönborn de Wiesentheid se custodian las únicas fuentes conocidas de dos de las sonatas y un concierto de Porretti, de quien se han conservado también otras dos sonatas manuscritas en la *British Library* de Londres. Sabemos que el violonchelista napolitano se formó en Barcelona<sup>41</sup> y que, como ya se ha apuntado, fue el músico más apreciado de la Real Capilla española (se conservan escritos entusiastas de la reina Bárbara de Braganza alabando su arte); parece probable que la música de Porretti presente

<sup>39</sup> I Nc: Ms. 9607-9608.

<sup>40</sup> El catálogo de la colección puede consultarse en: *Die Musikalien der Grafen Von Schönborn-Wiesentheid: Thematisch-bibliografischer Katalog* /bearbeitet Fritz Zobeley. Tutzing: Hans Schneider, 1967-1992, 3 v.

<sup>41</sup> Según el organista y vica maestro de la Real Capilla José Teixidor (ca. 1752-ca. 1814), el propio Porretti le contó que en su juventud fue violonchelista en el *Palau de la Comtesa* de Barcelona. Véase: Teixidor y Barceló, Joseph. *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*; ed. Begoña Lolo. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, p. 101.





en la colección alemana fuera remitida desde España, por lo que sería muy interesante determinar cuándo y de qué forma se hizo.

Además de este noble alemán y del Duque Felipe de Parma, otros aristócratas europeos aficionados fueron el Duque de Maddaloni, mecenas de Leonardo Leo (1694-1744) y virtuoso del violonchelo, a quien el compositor dedicó sus famosos conciertos y, casos aún más llamativos, el rey de Prusia Federico Guillermo II (alumno de Carlo Graziani (+1787) y de los hermanos Duport, y mecenas también de Boccherini) y el Príncipe de Gales Federico Luis de Hannover (1701-1751), otro entusiasta violonchelista aficionado, hijo de Jorge II de Inglaterra... Hay que señalar que el violonchelo, que en los primeros años del XVIII fue considerado como un instrumento plebeyo en comparación con la viola da gamba,<sup>42</sup> en muy pocos años «se redimió» de sus modestos orígenes italianos y vivió un proceso acelerado de «ennoblecimiento». Sabemos que hubo importantes violistas profesionales y aficionados que sustituyeron sus elegantes y delicadas violas por la nueva y más potente sonoridad del violonchelo.

<sup>42</sup> El acalorado debate entre partidarios del violonchelo y defensores de la viola se materializó en un conocido opúsculo: Le Blanc, Hubert. *Défense de la base de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Amsterdam, 1740.



Hasta aquí he mencionado la existencia de un repertorio más sencillo dirigido a aficionados, pero quiero señalar igualmente que, aunque la distinción es válida en términos generales, debemos observar que una técnica más sencilla puede responder no solo a los requerimientos del público al que se dirigen las obras, sino también a una fase técnica del instrumento menos avanzada que, salvo algunas notables excepciones,<sup>43</sup> se da en la primera mitad del siglo. La distinción entre profesional y aficionado en el siglo XVIII era más bien una cuestión social, una forma de distinguir al que se ganaba la vida con el instrumento del que lo tenía por simple pasatiempo. En lo que respecta a esa época, los conceptos de dificultad técnica y profesionalidad no pueden asimilarse automáticamente, y tenemos muchos indicios de que en aquel momento el virtuosismo no estaba reservado exclusivamente a los profesionales. Algunos de estos ilustres aficionados debieron de tener un altísimo nivel técnico a juzgar por las obras que les fueron dedicadas; por ejemplo, las que escribieron para el rey de Prusia Carlo Graziani, Jean Pierre Duport, Carl Stamitz o Karl Friedrich Abel indican que el monarca debió de ser un intérprete extremadamente competente. Otro notabilísimo violonchelista aficionado de la primera mitad del XVIII fue el comerciante de goma arábica de Amsterdam Jacob Herman Klein, autor de cuatro colecciones de sonatas de gran belleza y originalidad, que en sus dos últimas series (los op. 3 y 4) y muy particularmente en la última (1742), presentan además un grado sorprendente de dificultad técnica, con profusión de indicaciones de digitación y uso sistemático del pulgar, una técnica muy adelantada en su época. El único ejemplar conservado en el mundo de su hasta entonces desconocido tercer libro de sonatas, un impreso publicado en París por M. Le Clerc (*ca.* 1740), se descubrió en 2011 y se custodia actualmente en una colección privada en España.

Con mucha frecuencia, tanto en la música para violonchelo solista como en otros repertorios de la época, las obras solían presentarse en series de tres, seis, ocho o doce piezas, y no era raro que las últimas de cada serie tuvieran un mayor grado de dificultad técnica que las primeras. En paralelo a este repertorio diletante al que me he referido surgió otra literatura, especialmente abultada en la segunda mitad de siglo, que iba más claramente dirigida a los profesionales. En esa época se produjo una auténtica revolución técnica del instrumento, que alcanzó su madurez; muchos violonchelistas-compositores se obsesionaron por la búsqueda de recursos cada vez más sofisticados: proliferaron las *scordaturas* (una técnica que en los albores del instrumento a finales del siglo XVII ya se había explorado con intención experimental), así como los pasajes en armónicos, el uso de dobles cuerdas en posiciones de pulgar, el uso del cuarto dedo en

<sup>43</sup> Por ejemplo, algunas sonatas y conciertos extraordinariamente difíciles de Barrière, Supriani, Lanzetti o Klein.

registros agudos, etc. De esta segunda mitad de siglo conservamos un repertorio constituido por conciertos y sonatas escritos por instrumentistas que deseaban sobre todo exhibir sus habilidades técnicas ante sus colegas, con una escritura que, lógicamente, quedaba fuera del alcance de la mayoría de los aficionados; entre otras novedades, en esos años se generalizó el uso sistemático de los registros más agudos del violonchelo, práctica que llegó a convertirse en auténtico abuso en las últimas décadas del siglo, levantó algunas protestas en auditorios no acostumbrados a escuchar el violonchelo en tesituras más propias del violín, e hizo comentar al irónico Voltaire, tras escuchar un recital privado de Duport en su residencia de Ferney: «Señor Duport, usted me hace creer en milagros, sabe hacer de un buey un ruiseñor».<sup>44</sup> Con mucha frecuencia, y por motivos no completamente aclarados, la literatura para el instrumento solía escribirse en esa segunda mitad de siglo usando la clave de sol y en octava alta, lo que obligaba al instrumentista a transportar mentalmente las posiciones en algunos pasajes. A mi juicio, salvo notables excepciones como la música de Boccherini y algunos otros autores, ese salto técnico de la segunda mitad del siglo XVIII se produjo frecuentemente en detrimento de la frescura, el encanto e ingenuidad que caracterizaban buena parte de la literatura anterior. En términos generales me atrevería a opinar que en ese repertorio profesional de sonatas, conciertos y variaciones enmarcados en el estilo preclásico y clásico, con mucha frecuencia la música queda en un segundo plano, enmascarada bajo planteamientos puramente técnicos.

En esta segunda mitad de siglo surgió una importante escuela centroeuropea encabezada por músicos alemanes, austríacos y bohemios; simultáneamente, nació en Francia otra escuela aún más influyente, fundada por Martin Berteau (1709?-1771) y culminada en Jean Louis Duport (1749-1819), que disputó con éxito a los italianos su preponderancia en Europa y fue la que se impuso en España. Al haber sido siempre el violonchelo un instrumento profesional y minoritario en nuestro país, el número de obras solistas conservadas es muy pequeño, mucho menor que el repertorio del violín, el instrumento más cercano, e incomparablemente más reducido que el de otros instrumentos más populares, como la guitarra, el clave o el pianoforte. Los anuncios de conciertos que se efectuaban en el periodo de Cuaresma, así como los anuncios de venta de partituras, instrumentos y complementos (arcos, cuerdas, entorchados, etc.), siempre remitidos al caso de Madrid, hacen escasísimas referencias al violonchelo: tan solo he encontrado nueve menciones en casi cincuenta años de anuncios de la «Gaceta de Madrid» y algo más de una treintena publicados entre 1758 y 1808 en el «Diario de Madrid»; no obstante, vemos en catálogos comerciales

<sup>44</sup> La anécdota, muy conocida, aparece citada en *Les instrument d'archet*, de A. Vidal (1876). Véase además: Turina, G. *Op. cit.*, p. 52.

de la época, en estos anuncios y en las pocas colecciones musicales conservadas de los reinados de Carlos III y Carlos IV, cómo aparecen algunos nombres importantes del repertorio internacional del último tercio de siglo, Giovanni Battista Cirri (1724-1808), los hermanos Duport, Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), Alessandro Rolla (1757-1841), Stefano Galeotti (1723-1785?), Wenzeslau Spourni (-1754), Ignace Pleyel (1757-1831) (por ejemplo, un concierto suyo para violonchelo se anunciaba a la venta en el «Diario de Madrid» en mayo de 1791). Es decir, los violonchelistas que trabajaban en España en aquella época debían de estar muy al día de las novedades editoriales que se producían en el repertorio. Estudios ya clásicos de Jaime Moll, los citados de Beryl Kenyon y los más recientes de Yolanda Acker, Ignacio Susaeta o Margarita Torrione han cubierto en gran parte la investigación sobre estos anuncios y referencias musicales en la prensa madrileña del siglo XVIII.<sup>45</sup>

Por toda esa información y algunos otros indicios, creo que podemos deducir que la circulación de obras y el comercio de instrumentos y partituras en España debió de ser limitado en el caso del violonchelo y se efectuó mayoritariamente entre particulares; uno de los más destacados personajes que anunciaban la venta de instrumentos y música de violonchelo entre 1795 y 1798 fue el citado Pablo Vidal, desde su casa madrileña de la calle Leganitos, pero aparecen otros nombres en la Corte, como el del fagotista Juan Maus, un músico profesional que vendía desde su casa mucha música procedente del extranjero para cuerda, o los primeros almacenes de música instalados en Madrid en tiempos de Carlos IV, como el de Copin, el de Churrucilla, en la calle Relatores, el que durante unos años, en el último lustro del siglo, estuvo en la Plaza de la Morería, o más tarde el almacén de Mintegui, en la Carrera de San Jerónimo (1805). Los casos de Vidal y Maus ejemplifican muy bien un tipo de comerciante que debió de ser común en España en las especialidades musicales de la época: instrumentistas que vendían impresos importados y, muy frecuentemente, copias manuscritas con obras del repertorio de su instrumento.<sup>46</sup> Sabemos de guitarristas, flautistas, etc., que completaban de la misma manera sus ingresos. Aunque conservamos algunas fuentes manuscritas del repertorio solista español del siglo XVIII, que más adelante veremos, hasta la fecha no se han encontrado ediciones impresas de violonchelo producidas en España, pero es seguro que las hubo.

<sup>45</sup> Acker, Yolanda. *Música y danza en el Diario de Madrid: noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007; Susaeta, Ignacio. *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español: referencias musicales en la Gazeta de Madrid*. Tesis UCM (1993); Torrione, Margarita. *Crónica festiva de dos reinados en la Gazeta de Madrid: 1700-1759*. París: Ophrys, 1998.

<sup>46</sup> Gosálvez Lara, José Carlos. «Aproximación al estudio de la edición manuscrita en Madrid» En: *Instrumental music in the late eighteenth century Spain* /Miguel Ángel Marín, Màrius Bernadó (eds.). Kassel : Reichenberger, 2014, pp. 215-257.

Años después, ya en el primer tercio del siglo XIX, parece que la apertura del Conservatorio de Madrid en 1831 representó, para el violonchelo al igual que para otros instrumentos (sobre todo el canto y el pianoforte), un cierto incremento en la producción y comercialización de literatura pedagógica y de piezas del repertorio. Además de los ya mencionados José Antonio Ribas y Francisco Brunetti (profesor hasta su fallecimiento en 1834), Manuel Ducassi (1819-1844), fallecido con apenas 25 años, fue también profesor de violonchelo en los primeros años de actividad del Conservatorio, un empleo que hacía compatible con el de violonchelista en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe.<sup>47</sup>

## Obras didácticas españolas

Aunque se han editado modernamente algunas de las obras que mencionaré en este apartado, no conozco ningún estudio de conjunto sobre la pedagogía del violonchelo en la España del siglo XVIII. Los violonchelistas de la época no tuvieron la suerte de contar, como sí tuvieron los violinistas, con un José Herrando que les dejara una obra didáctica fundamental, su *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*<sup>48</sup> (1756), ni tampoco con Pablo Minguet, que en su colección de trataditos musicales sobre instrumentos publicó pequeños métodos de flauta, salterio, guitarra, violín, pero no dedicó ninguno al violonchelo (sin duda no lo consideró suficientemente rentable). Sabemos que músicos napolitanos de la Real Capilla de Madrid, como Nuncio Brancati (fallecido en Madrid en 1737) o Domingo Porretti, simultanearon sus obligaciones como instrumentistas con la tarea de impartir clases entre los miembros de la Casa Real y la nobleza; este último instruyó a los infantes Felipe, Gabriel y Antonio, pero además sabemos que fueron discípulos de Porretti muchos de sus colegas de atril, como Antonio Villazón, Juan Orri, Francisco Pareja, José Zayas y muy probablemente también Francisco Brunetti, en un momento previo a su marcha a París en 1782. José Teixidor habla incluso, en su *Historia de la música española*, un manuscrito de hacia 1800 conservado en la biblioteca del Monasterio del Escorial, de que hubo en nuestro país «una escuela de Porretti»,<sup>49</sup> superior, según él, a otras escuelas violonchelísticas europeas.

Ningún tratado se ha conservado de esa supuesta metodología, pero sobre enseñanza del instrumento tenemos algún otro ejemplo español curioso, *Liciones*

<sup>47</sup> Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1880. T. IV, pp. 508-509.

<sup>48</sup> Hay dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (M/2539 y M/10219), uno de ellos digitalizado y disponible en Biblioteca Digital Hispánica (BDH).

<sup>49</sup> Teixidor y Barceló, Joseph. *Op. cit.*, p. 101.

de *violoncello para Joaquín de Acuña, discípulo de Baltasar Rocafort*, fechada en 1763 en un documento de la Colegiata de Roncesvalles; con mano de niño se ha añadido en el manuscrito «preludio de la lición y de zurra y azotes», un patético testimonio de los tiempos en los que imperaba la idea de que «la nota con sangre entra». Es la referencia más antigua que conozco en España a una obra destinada a la enseñanza del violonchelo,<sup>50</sup> aunque no aparece en el catálogo musical de la Colegiata que está publicado.

Más tardías y más conocidas son las obras pedagógicas del mencionado Pablo Vidal, que según algunas fuentes pudo estar emparentado con un contrabajista, Roque Vidal, que ingresó en 1728 en la capilla del Monasterio de la Encarnación, la misma institución donde Pablo Vidal ejercería más tarde como primer violonchelo.<sup>51</sup> No obstante, lo único seguro es que Pablo Vidal trabajó en su juventud en Barcelona, como ya se ha comentado, y que en Madrid simultaneó los empleos de primer violón de la Orquesta de Osuna y de la Encarnación. También sabemos que fracasó en la oposición de 1770 a la Real Capilla, donde le arrebató la plaza José de Zayas y que, al parecer, volvió a intentarlo unos años más tarde con idéntico resultado. Conservamos dos pequeños métodos que Pablo Vidal ofrecía a la venta en junio de 1796 y agosto de 1797 en su domicilio madrileño, ambos en una curiosa edición mixta que combina una hoja suelta con impresión tipográfica (que contiene instrucciones básicas sobre técnica), junto a un pequeño cuadernillo de música manuscrita con ejercicios. Existen dos únicos ejemplares supervivientes, con versiones bastante diferentes entre sí y ambas en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España, con el título *Arte y escuela de violon-cello*;<sup>52</sup> en uno de ellos se incluye una *Pieza separada de la Escuela para los discípulos más aventajados: para correr el diapason*, un estudio con acompañamiento bastante exigente; además, hay una tercera publicación manuscrita de Vidal, consistente en una pequeña colección de estudios editados en septiembre de 1798, el *Arpegio armónico de violonchelo y vajo[sic], de buen gusto y arte según el moderno estilo*,<sup>53</sup> conservada en un ejemplar único en el archivo de la catedral de Valladolid. En esta última obra aparecen estudios técnicamente avanzados, tanto en el arco como en la mano izquierda.

La trayectoria del violonchelista José de Zayas y Florines (Madrid, 1747-1804) ha sido estudiada por la investigadora Judith Ortega en su tesis doctoral. Zayas fue también compositor y teórico musical, hijo del contrabajista de la Real Capilla Francisco de Zayas y, según vimos, ganador por oposición en

<sup>50</sup> Citado en: Sagaseta, Aurelio de. *Órganos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985, p. 342.

<sup>51</sup> Sobre esta capilla véase: Capdepón, Paulino. *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid: Alpuerto, 1997.

<sup>52</sup> EMn: M/2282 y M/5307-70 (ambas digitalizadas y disponibles en BDH).

<sup>53</sup> Catedral de Valladolid: Ms.20.

1770 de una plaza en esa misma institución, compitiendo con Pablo Vidal y Fernando Blumenstein; en 1787 recibió el encargo de componer la sonata de oposición para el concurso a otra plaza de violón que ganó Francisco Brunetti. Por ahora, esta sonata no ha aparecido y de él solo conservamos un método de solfeo en la Biblioteca Nacional de España (varias fuentes consultables en Biblioteca Digital Hispánica) y una sola lección de violonchelo en un manuscrito barcelonés del que hablaremos más tarde, que tan solo es un breve estudio con un bajo acompañante, como era habitual en la época;<sup>54</sup> ¿será esta la pieza de oposición perdida?

De Francisco Brunetti, además de un pequeño número de piezas solistas, podemos consultar su *Método de violonchelo* (ca. 1800), en la Biblioteca del RCSMM, y otra copia manuscrita, también española, en la *Bibliotheksverbund* de Baviera; allí aparece citada como *Método de Biolonchelo [sic] para uso de Luis Cossul, por Francisco Brunetti*. Este Luis Cossul fue un personaje curioso, violonchelista y artista de circo, que con su familia actuaba entre 1825 y 1832 en el Teatro del Príncipe de Madrid y en Alicante, alternando números musicales con el violonchelo por entre números de faquir y malabares; se conserva en el Archivo Municipal de Madrid<sup>55</sup> documentación de diciembre de 1825 en la que «los Sres. Cossul y Poret solicitan permiso para manifestar en el Teatro del Príncipe sus talentos en juegos indios y en física experimental y recreativa» y al año siguiente pedían licencia para abrir una sala dedicada a ese tipo de funciones, en las que sin duda sonó el violonchelo.

También a principios del siglo XIX, el mencionado José Antonio Ribas, profesor del Conservatorio de Madrid en 1831, dejó unos *Estudios sacados del método de Ribas* en un manuscrito conservado en el RCSMM. La presencia muy temprana de la literatura pedagógica francesa en España es un hecho muy interesante y que podemos constatar de forma fidedigna al menos desde julio de 1797, fecha en la que por primera vez se anunciaba la venta, en Madrid, de obras didácticas de Duport, es decir, nueve años antes de que se publicara en París su célebre tratado sobre la digitación del violonchelo. La influencia en España de la pedagogía francesa vuelve a evidenciarse con la aparición a principios del siglo XIX de métodos publicados en París, como el de Olivier Aubert, que incluyen textos en castellano: sin duda sus editores albergaban fundadas esperanzas de venderlos también en nuestro país. Hubo que esperar todavía muchos años hasta que Cosme José de Benito publicara en 1870 el primer método de violonchelo español impreso, gracias a la iniciativa del editor madrileño Antonio Romero y Andía.

<sup>54</sup> Ha sido grabado por Josetxu Obregón en el CD *The cello in Spain*, publicado por Glossa.

<sup>55</sup> AMM A.S. 1-9-44.

## El repertorio solista español

El número de obras de esta época que conocemos hasta la fecha es, como ya adelantamos, bastante corto, e incluye tanto las composiciones de autores nacionales como las de extranjeros que pudieron sonar por vez primera en España. Salvo en el caso de la música de Porretti y de Facco, los ejemplares conservados se encuentran actualmente en colecciones públicas españolas y en todos los casos en los que he podido examinar directamente los manuscritos, comprobé que tanto el papel como la copia fueron realizados en nuestro país.

Las obras conservadas representan, sin duda, una mínima parte de la música para violonchelo solista que circuló en su día en España, pero esto no significa que no podamos considerarla una muestra suficientemente representativa del repertorio interpretado en aquella época, que bien merece ser grabado y difundido en concierto. A través de las fuentes examinadas, tenemos evidencia de que los violonchelistas que vivían en España estaban al día en los avances técnicos del instrumento, alcanzaban un nivel equiparable al de sus colegas de otros países y seguían las mismas modas musicales. Aunque he consultado gran número de catálogos impresos, catálogos en línea y diversos recursos electrónicos, estoy convencido (y lo espero fervientemente) de que podrán aparecer bastantes más piezas en el futuro, ya que actualmente hay en marcha distintos proyectos de catálogos colectivos o de bibliotecas virtuales de música que podrían ser fructíferos para nuestra investigación.

Destacan los fondos de la Biblioteca Nacional de España y, sobre todo, los de la Biblioteca del RCSMM, pero también existen algunas obras en la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y en otras colecciones. Solo en contados casos conservamos este tipo de música instrumental de carácter profano en los archivos eclesiásticos. Excepciones notables son la iglesia de Santa María del Pi de Barcelona (con una curiosa colección de música de cuerda de la que luego hablaremos), la Colegiata de Roncesvalles, la Catedral de Valladolid y la de Gerona, esta última con un fondo de violonchelo que perteneció al músico Joan Lleys.<sup>56</sup>

Música todavía por descubrir podría haberla en Cataluña y hay en marcha proyectos interesantes de catalogación de fuentes en bibliotecas y archivos de dicha Comunidad.<sup>57</sup> Casi todos los catálogos de grandes bibliotecas españolas patrimoniales están automatizados y ya se han publicado en forma impresa gran parte de los catálogos de archivos musicales correspondientes a catedrales, colegiatas y monasterios españoles más importantes. Disponemos además de potentes recursos en línea para la búsqueda de fuentes a nivel internacional,

<sup>56</sup> Debo esta información a Josep Bassal.

<sup>57</sup> Pessarrodona, Aurèlia y Gregori, Josep Maria. «Unearthing catalan musical heritage: The IFMuC Project» En *Fontes Artis Musicae*, 64/4 (2017), pp. 331-345.

como Worldcat, RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) o IMSL Petrucci, que describen y difunden los fondos musicales de miles de archivos y bibliotecas, entre las que se cuentan las más importantes del mundo. Estos y otros recursos digitales, que desbordan el espacio de este artículo, proporcionan una amplísima información sobre colecciones inimaginable hace solo unos años, pero la tecnología no puede alcanzar, al menos de momento, todos los rincones; hay que tener en cuenta, además, que la música que buscamos podría encontrarse en pequeñas bibliotecas privadas o en fondos sin catalogar que todavía no han aflorado y por ello nos son desconocidos. El esfuerzo realizado hasta ahora ha sido intenso, pero tenemos razones fundadas para mantener la esperanza de que aparezcan nuevas fuentes que enriquezcan en el futuro la historia del violonchelo en España.

## Giacomo Facco, un pionero de la música italiana en España

Entre las primeras obras para violonchelo relacionadas con España tenemos un espléndido y único ejemplo de la primera mitad de siglo en los seis «Balletti» (pequeñas piezas de baile dispuestas en forma de suite) para dos violonchelos compuestos por el veneciano Giacomo Facco, y las veintitrés «sinfonías» con la misma instrumentación (en realidad, sonatas breves) que también pueden atribuírsele. Estas piezas están conservadas, junto a otras obras de violonchelo, en un extenso manuscrito facticio del primer tercio del siglo XVIII, perteneciente a la *Biblioteca Nazionale Marciana* de Venecia.

Además de un prestigioso compositor de la Corte, Giacomo Facco fue excelente violinista y violonchelista, y un personaje central en el fenómeno de penetración de la música italiana en España durante el primer tercio del siglo XVIII. La conjunción de diversos factores produjo en aquella época una expansión por toda Europa de una nueva música procedente de Italia y asociada a la internacionalización de un tipo de melodrama que conocemos genéricamente como «ópera italiana» (Facco fue autor de de la que se considera primera obra de este tipo con texto en español, «Amor es todo invención, Júpiter y Anphitrión», de 1721); otro factor en este protagonismo italiano fue el desarrollo de la música instrumental derivado, en gran medida, del perfeccionamiento de la familia del violín que tuvo lugar en Italia en la segunda mitad del siglo XVII y que permitió, entre otras muchas cosas, la figura del «virtuoso», el instrumentista carismático admirado por su habilidad técnica y su arte, como fue el caso de Giacomo Facco. En esta época del Barroco avanzado, gigantes musicales como Arcangelo Corelli (1653-1713) o Alessandro Scarlatti (1660-1725), convertidos en modelo, dieron una forma acabada y personificaron



el llamado «estilo italiano», *cantabile* y de fácil atractivo, que rápidamente se popularizó tanto en la música vocal como en la instrumental. Estas pequeñas piezas para violonchelo de Giacomo Facco son un perfecto ejemplo de ello, y a su interés musical unen un indiscutible interés histórico.<sup>58</sup>

Anteriormente a su llegada a nuestro país, Facco había vivido en Nápoles y Sicilia al servicio del marqués de los Balbases, un noble genovés representante de España en esos territorios. Tras la pérdida de las posesiones españolas en Italia que siguió al Tratado de Utrecht, el músico vino a Madrid, donde encontró fácilmente empleo en 1720 como profesor de música del Príncipe de Asturias (futuro Luis I), y más tarde del infante D. Carlos (futuro Carlos III), cargo compatible con una plaza de instrumentista en la Real Capilla que, debido a su fama, obtuvo sin necesidad de opositar. Su música para violonchelo durmió más de dos siglos y medio en colecciones privadas y era completamente desconocida cuando en 1993 el anticuario norteamericano J. Lubrano puso a la venta por 6.500 dólares el manuscrito, que fue adquirido por el Estado italiano. Las marcas de agua del papel en el que está escrita la música pueden documentarse en España hacia 1723, por lo que es muy probable que el manuscrito se copiara en los primeros años de estancia de Facco en nuestro país.

## Conciertos y concertistas

Tengo noticia de que se han localizado por el momento alrededor de una decena de conciertos «españoles» supervivientes de nuestro siglo XVIII. Entre ellos, el más antiguo es de Porretti,<sup>59</sup> muy probablemente uno de los 24 que, según información del musicólogo Serguey Prodzhogin, sabemos que compuso e intentó publicar en Madrid con permiso de Fernando VI en 1755;<sup>60</sup> en la

<sup>58</sup> Hay grabaciones de una selección de los *Balletti* por Josep Bassal y Wolfgang Lehner para el sello Naxos (2005), y de otra selección de sus sinfonías por Guillermo Turina y Tomoko Matsuoka en *Giacomo Facco Master of Kings*, de Cobra Records (2018).

<sup>59</sup> Grabado por primera vez por Josetxu Obregón y la Ritirata en el CD *The cello in Spain* (Glossa, 2015).

<sup>60</sup> *Concerto di violoncello con violín e contra basso // Obligati // Del signore Domenico Porretti* (Colección Schönborn Wiesentheid, 701). Según descubrió Josetxu Obregón, la música de este concierto coincide exactamente con la de la sonata que lleva el número seis en una colección de sonatas para dos violonchelos, dos violines y bajo atribuidas a N. Porpora y G. B. Costanza [*sic*] en una edición de Londres por I. Walsh de 1745. En el siglo XVIII era difícil verificar la veracidad de una atribución, circunstancia aprovechada por algunos editores para pasar por obra de autores muy conocidos y vendibles las que habían escrito otros compositores de menor renombre. Porpora era famoso entre el público inglés por haber vivido durante tres años en Londres, donde alcanzó gran éxito con sus óperas, mientras que la fama de Porretti apenas traspasaba las fronteras españolas. Revisadas las fuentes manuscritas con música de Porpora y Costanzi descritas en RISM, hemos localizado otras copias de esas mismas sonatas en Suecia, Gran Bretaña y Estados Unidos,

documentación del Archivo General del Palacio Real de Madrid se dice que estos conciertos «han recibido la aprobación de los mayores autores de la corte». Del mismo compositor, también tenemos noticia por el Padre Antonio Soler de que se publicó en Madrid una obra para cuatro violonchelos concertados (algo sorprendente por su rareza), no localizada de momento, junto a otras varias piezas para el instrumento.<sup>61</sup> En la «Gaceta de Madrid» de 19 de octubre de 1751 aparece una noticia de su éxito como concertista, donde se dice que «se distinguió con un concierto de violón el Sr. Porretti», durante la fiesta que tuvo lugar para celebrar el nacimiento de un hijo del embajador de Cerdeña.<sup>62</sup>

Por las investigaciones de Germán Labrador sabemos que Gaetano Brunetti (1744-1798), director de la Real Cámara de Carlos IV, compuso cuatro conciertos y cuatro sonatas para violonchelo solista, seguramente para que fueran interpretadas por su hijo Francisco, gran virtuoso del instrumento; aunque aparecen descritos en un inventario de 1796, de momento no se han localizado ejemplares seguros de dichos conciertos. De Gaetano conservamos una sinfonía con violonchelo obligado de 1780, titulada «El Maniático» (L.322), que en realidad podría considerarse una sinfonía concertante.<sup>63</sup> Por una afortunada casualidad, en abril de 2009 descubrimos en la Biblioteca del RCSMM dos conciertos para violonchelo con el nombre de Brunetti,<sup>64</sup> aunque no está del

que parecen confirmar que las sonatas III y IV de la citada colección fueron efectivamente escritas por Porpora, mientras que la II y la V se deben a Costanzi; la que lleva el número I se localiza en un manuscrito conservado en Suecia, fechado en 1731, donde se atribuye a Porpora, mientras que en otro conservado en Gran Bretaña la misma música figura bajo el nombre de Costanzi, así que en esa obra en concreto no podemos salir de dudas. La música de la sonata VI es la única que no hemos localizado de momento en ninguna otra fuente de ambos músicos y, curiosamente, es la que coincide de forma literal con el concierto manuscrito conservado en Alemania bajo el nombre de Domingo Porretti. Aunque podríamos ahondar más en la investigación, considero muy probable que la música de esta última sonata sea, efectivamente, atribuible a Porretti y que el editor I. Walsh hubiera omitido su nombre en la publicación. La disparidad de fechas entre la publicación de Londres (1745) y la solicitud de licencia de publicación en Madrid por parte de Porretti (1755) no parece que sea ningún obstáculo importante a la posible confirmación de esta hipótesis, incluso suponiendo que esta obra sea una de las incluidas en dicha petición.

<sup>61</sup> *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la modulación*, Madrid, 1765, donde afirma: «y las [obras] impresas en esta capital de Don Domingo Porretti, una de las cuales es concertada a cuatro violoncellos», p. 54. Muy probablemente sería concebida para tocarla con sus aristocráticos alumnos o junto a sus compañeros de atril de la Real Capilla.

<sup>62</sup> Citado en: Torrión, Margarita. *Crónica festiva de dos reinados en la Gazeta de Madrid (1700-1759)*. CRIC, cop. 1998.

<sup>63</sup> Ms. Original: US-Wc, ML 96 B 84 case. La sinfonía fue editada modernamente por Newell Jenkins en *Classici italiani della musica*, n. 3. Roma: Lorenzo del Turco, 1960. Véase además: Labrador, Germán. *Op. cit.*, pp. 294-295.

<sup>64</sup> E Mc: M/1070. Tuvimos ocasión de interpretar uno de ellos, por primera vez en tiempos modernos, en noviembre de 2011, en la Sala Tomás Luis de Victoria del RCSMM, con motivo de un congreso celebrado en Madrid sobre Luigi Boccherini. El solista y autor de la edición moderna

todo claro si se trata del padre Gaetano o del hijo Francisco, ya que en los manuscritos aparece solo el apellido y ambos músicos compusieron obras solistas para el instrumento. Estas obras aparecieron junto a otro concierto también completo de Jean Baptiste Bréval, en una copia manuscrita fechada en 1789.

En la misma biblioteca ya estaban catalogados al menos otros tres conciertos manuscritos, uno de ellos una copia del segundo en sol mayor (*ca.* 1785) de Jean Louis Duport,<sup>65</sup> en papel español de la época. Hay que recordar, además, que entre 1808 y 1812 el menor de los hermanos Duport estuvo vinculado a la familia real española, al ejercer el cargo de músico del rey exiliado Carlos IV durante su estancia en Marsella. Fue sin duda el violonchelista extranjero más conocido en los círculos musicales madrileños, como demuestra un anuncio publicado en la «Gaceta de Madrid» de 10 de junio de 1796 que tiene especial interés para la historia del violonchelo en España: en la librería de Correa se anunciaba a la venta «para violonchelo un concierto y tres dúos por el Sr. Duport y en el almacén de la Plazuela de la Morería otros tres conciertos de dicho autor, otro de Pleyel y otro del Sr. Vidal». Meses más tarde, el 27 de septiembre del mismo año, el «Diario de Madrid» anunciaba la venta de «un grande, y nuevo concierto de violoncello a toda orquesta de Rolla». Como vemos, vuelve a aparecer Pablo Vidal, esta vez con un concierto de su composición que, de momento, no hemos podido localizar. El investigador Alejandro Luis Iglesias encontró en la documentación de la Catedral de Valladolid, además, una nueva mención de 1804 a otro concierto compuesto por el mismo autor, que parece que fue el músico español que más se prodigó en este género de composiciones.

Afortunadamente ha llegado hasta nuestros días un ejemplar de otro concierto en la Colegiata de Roncesvalles, atribuido a Manuel Narro (1729-1776), que en realidad es una pieza para clave y cuerda con violón obligado, y también se han conservado otros conciertos anónimos e incompletos: uno en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, que con mucha probabilidad sonaría en los ciclos de Cuaresma, y otro más en la Catedral de Valladolid (signatura 76/3), del que solo conservamos un movimiento completo. La lista de conciertos para violonchelo de esa época que se han conservado en España se completa con otra fuente manuscrita de Ignace Joseph Pleyel, localizada en el archivo municipal de Antequera (Málaga) y procedente de la Colegiata de dicha ciudad.<sup>66</sup>

Al contrario de lo que sucedía en otros países, en la España de la primera mitad del siglo XVIII no existía costumbre de celebrar conciertos públicos. El

fue Pablo Sebastián Sánchez Erroz, acompañado por una orquesta amateur que integrábamos los participantes en el congreso.

<sup>65</sup> E Mc: 1/14082. El manuscrito está digitalizado y puede descargarse libremente desde la Web del RCSMM.

<sup>66</sup> Información de Joseba Berrocal.

Conde de Aranda fue el primero que promovió en 1767 una temporada de conciertos, y sabemos que en el verano de 1769 se celebraron diecisiete de ellos en el Teatro de los Caños del Peral, en los que actuaron Luigi Boccherini y Filippo Manfredi y también participó como solista de violonchelo Pablo Vidal.<sup>67</sup> Pero la euforia no duró demasiado y fue seguida por un largo periodo de diez años sin conciertos de este tipo hasta que en 1787, a imitación de los de París, empezaron a practicarse en Madrid los llamados «Conciertos espirituales» de música instrumental, que tenían lugar en los teatros durante el periodo de Cuaresma (entre febrero y marzo), cuando estaba prohibido interpretar óperas y solo podían escenificarse obras vocales de carácter religioso, alternándolas con piezas instrumentales. Los teatros de la Cruz y del Príncipe y, sobre todo, el Teatro de los Caños del Peral, recién abierto después de una larga temporada de cierre y ahora arrendado a una nueva compañía italiana que contaba con una nutrida orquesta, se apresuraron a programar ciclos de conciertos instrumentales en los que exhibieron sus habilidades algunos intérpretes locales (casi siempre integrantes de las orquestas de los teatros), además de algunos instrumentistas extranjeros de paso por Madrid. Los solistas decidían las obras que iban a interpretar (que solo en raras ocasiones se anunciaban) y aportaban los papeles, que podían ser auténticos conciertos con acompañamiento de orquesta o simples piezas de cámara con plantilla reducida;<sup>68</sup> al no ser propiedad de la compañías teatrales, estas piezas no solían guardarse junto a los materiales de las obras escénicas cantadas, por lo que no se conservan hoy en el gran archivo teatral de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.<sup>69</sup> Se contabilizan cerca de una veintena de conciertos de violonchelo solista ejecutados en estos ciclos entre 1788 y 1808. En la temporada de 1790 se anunció un concierto de violón por Francisco Vidal, quien también actuó en 1792 y 1794; Francisco Rosquellas<sup>70</sup> lo hizo en el Teatro de los Caños del Peral el 14 de marzo de 1790 y el 10 de marzo de 1792, pero el que más se prodigó en estas actuaciones solistas fue el primer violonchelo de la compañía del teatro de los Caños, Francisco Pareja, que actuó en las temporadas de 1788, 1789, 1792, 1793, 1796, 1797 y 1798; Mariano Montero lo hizo en 1794 y en 1808 Pedro Rachellez (en los anuncios aparece como Rachelle), músico de la capilla del rey José Bonaparte.

<sup>67</sup> Martínez Reinoso, Josep. *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*. Tesis Doctoral UR, 2017. p. 73.

<sup>68</sup> Un precioso dibujo de Manuel Tramulles i Roig (1715-1791) representa de forma muy verídica una de estas «academias» del teatro en Cuaresma, tal como se hacía en Barcelona en la década de 1760 (MNAC 27152).

<sup>69</sup> Martínez Reinoso, Josep. *Op. cit.* pp. 221-235.

<sup>70</sup> Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. Antonio Pérez Dubrull, 1881. T. IV, p. 297.



No sabemos si en alguna ocasión las obras interpretadas fueron compuestas por los mismos ejecutantes, algo bastante habitual en la época, pero quizá lo más probable es que estos violonchelistas fueran solo meros intérpretes y no autores del repertorio; en ningún caso nos consta qué obras fueron ni sabemos si han sobrevivido. Por el contrario, sí conocemos por el «Diario de Madrid» de uno de marzo de 1803 que Nicolás Bala (también aparece como Vala o Vela) tocó «un concierto de violón del célebre Mr. Dupor [sic]» en el Teatro de la calle de la Cruz, en un entreacto del oratorio «La prudente Abigail» y que actuó de nuevo en 1804.<sup>71</sup> En el cartel que se conserva de la actuación de Bernhard Romberg el 23 de marzo de 1800 en el Teatro de los Caños del Peral, el primer violonchelista extranjero que actuó como solista en dichos conciertos, tampoco se precisan las obras que ejecutó, pero es muy probable que en este caso fueran composiciones suyas. Es muy posible que entre los conciertos anónimos que conservamos se esconda alguno de estos conciertos perdidos de Vidal, Brunetti y otros músicos de los que hemos hablado o, quizá aún más probable, alguno de los que aparecen en anuncios de venta de música (Rolla, Duport, Pleyel), que son una prueba de que existía un público profesional que los compraba para interpretarlos.

<sup>71</sup> Como sucede con frecuencia entre los músicos del siglo XVIII, los Bala eran una dinastía de instrumentistas de cuerda. En la *Lista de los individuos que componen la Orquesta del Teatro de la Cruz* aparece como supernumerario en octubre de 1805 «D. Nicolás Bala, con opción a la primera vacante en atención a los méritos de su padre [el violinista Juan Bala] y su notoria habilidad». *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros, que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid*. Madrid : Hija de Ibarra, 1807, p. 34.

Todos los conciertos localizados hasta la fecha en nuestro país están en copias manuscritas españolas del siglo XVIII, cuentan con sus respectivos materiales de orquesta completos o casi completos, y además parece que fueron utilizados en su interpretación, y algunos en diversas ocasiones: así lo indica la diferente datación del papel de las partituras de uno de los conciertos de Duport citados, que refleja su utilización durante un periodo dilatado de tiempo, lo que obligó a renovar el material perdido o deteriorado.

## Otras formas musicales: sonatas y variaciones

En cuanto a sonatas para violonchelo y bajo continuo, la otra gran forma de la literatura solista de la época, las fuentes conservadas también son escasas: de Domingo Porretti conocemos cuatro sonatas en fuentes manuscritas (*Re mayor*, *Sol mayor*, *La mayor*, *Sol menor*), dos en Alemania (colección Schönborn de Wiesentheid) y otras dos en Inglaterra (*British Library*) hasta hace poco desconocidas, por estar mal catalogadas. Resulta curioso que ninguna sonata de las muchas que debió componer Porretti haya permanecido en España. Dos de estas obras han sido grabadas recientemente y una de ellas en dos ocasiones.<sup>72</sup> Es preciso citar aquí los seis dúos de violonchelo Op. 3 de Jean Pierre Duport (el hermano mayor de los Duport) en un magnífico manuscrito<sup>73</sup> que, según la especialista Judith Ortega, fue elaborado por uno de los copistas más importantes que trabajaban para la Corte española, Francisco Mencía, y que está dedicado al Duque de Alba. El manuscrito presenta anotaciones en italiano ilegibles sobre la cubierta de pergamino, y posiblemente se relacione con la visita a España realizada por el virtuoso francés y con sus probables actuaciones ante la nobleza madrileña.

Entre las fuentes históricas de sonatas destaca sobre todas un espléndido manuscrito de hacia 1780 del archivo de la Iglesia parroquial de Santa María del Pi (Barcelona),<sup>74</sup> encontrado por Josep Maria Vilar y difundido tan solo hace unos años.<sup>75</sup> El manuscrito perteneció sin duda a un buen violonchelista, está firmado por un enigmático «Jaime» y contiene seis sonatas anónimas, especialmente las tres últimas de considerable calidad: la sexta es una versión de la sonata G.10 de Boccherini (la primera fuente española que aparece de

<sup>72</sup> Las dos sonatas de Porretti en Alemania han sido grabadas por Iagoba Fanlo, acompañado al clave por Alberto Martínez Molina, (CD Arsis, 2007); una de ellas, en *Re mayor*, también ha sido grabada por Josep Bassal y Wolfgang Lehner (Naxos, 2005).

<sup>73</sup> E Mc: M/63. *Six sonates pour le violoncelle et basse: dédiées à Monseigneur le Duc d'Albe / composées par M. Duport*. Ms. [1772 ?].

<sup>74</sup> *Seis sonatas de violoncelo y bajo de diferentes autores* (Signatura 158).

<sup>75</sup> Gosálvez Lara, José Carlos. «¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?» *Revista de musicología* XXVII, n. 2 (2004), pp. 805-812.

su música para violonchelo) y la cuarta fue publicada por la Asociación Luigi Boccherini con una muy discutible atribución al compositor de Lucca,<sup>76</sup> aunque por su calidad y nivel técnico sería digna de él. Creo que, por su particular escritura, la quinta de estas sonatas podría ser, en realidad, una pieza original para tecla, aunque es algo que habría que investigar con más detalle. Quedan aún por identificar cinco de las sonatas que, muy probablemente, podrían ser obra de autores españoles. Con la esperanza de resolver la atribución de alguna de ellas, revisamos los *incipits* de cientos de sonatas de violonchelo de la época aunque, de momento, no hemos podido identificar ninguna otra fuente de estas piezas, a excepción de la citada G.10 de Boccherini.

A propósito de la identidad del misterioso «Jaime» que aparece como propietario del manuscrito, el investigador Lluís Bertran i Xirau apuntaba que podría tratarse del Padre Jaume Soler, violonchelista que mantuvo alguna relación con el barón de Maldà, quien el 26 de mayo de 1795 adquirió el violonchelo «Joan Guillimí [*sic*]» que había pertenecido al «difunto padre Jaume Soler» y que el Barón llevaba tiempo ambicionando «por ser más ligero de manejar y tocar y sacar más voz, siento pasión por este violonchelo». Finalmente, consiguió el instrumento intercambiándolo por su Stradivarius, más treinta libras,<sup>77</sup> y el hecho de que fuera viejo parroquiano de Santa María del Pi (vivía a unos pocos metros de la iglesia) y que hablara de ese músico sin dar más detalles y conociendo tan bien su instrumento, quizá podría interpretarse como que el religioso Soler pudiera tener también alguna una relación con esa parroquia, lo que justificaría la presencia en el archivo de un manuscrito de su propiedad. Por supuesto, se trata tan solo de una tenue hipótesis y quedan abiertas otras muchas posibilidades, pero no deja de ser una anécdota curiosa en la historia del violonchelo español; de momento lo único que parece bastante seguro es que el manuscrito procede del entorno de la Corte de Madrid, y que algunas de las obras anónimas que contiene podrían ser de músicos españoles, muy probablemente alguno de los mencionados en este artículo.

En este capítulo de sonatas debemos citar algunas ediciones impresas conservadas en las colecciones del RCSMM y de la Biblioteca Nacional de España: un ejemplar único en el mundo de las seis sonatas para dos violonchelos Op. 17 de Jean-Baptiste Dupuits,<sup>78</sup> además de colecciones impresas en el siglo XVIII de Jean-Baptiste Janson, Jean-Marie Raoul, los dos hermanos Duport o Jean-Baptiste Bréval, autor este último del que, además, se han conservado en Madrid otras dos sonatas en fuentes manuscritas de la época, una de 1790 en

<sup>76</sup> Boccherini, Luigi (atribuida). *Sonata de Barcelona* led. Iagoba Fanlo. Madrid: ALB, 2007.

<sup>77</sup> Noticias musicales seleccionadas por J. M. Vilar en memorias del barón de Maldà, disponibles en página Web de la ESMUC en septiembre de 2009.

<sup>78</sup> E Mn: M/ 1672.

el RCSMM y otra en el archivo del Palacio Real. Entre las ediciones impresas del Conservatorio destaca una colección facticia de sonatas para violonchelo de distintos autores y fechada en Brihuega en julio de 1777; hago la observación de que un violonchelista ya citado del Teatro de los Caños del Peral y del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Francisco Javier Pareja,<sup>79</sup> era natural de aquella población de Guadalajara, a la que se retiró en 1806 para recuperarse de una enfermedad, así que todo parece indicar que muy bien pudo ser su propietario original; es más, al ser Pareja un solista habitual de los conciertos públicos, como ya hemos visto, tampoco sería descartable que esas sonatas formaran parte del repertorio utilizado en tales ocasiones. Para completar este breve resumen diré que en la Colegiata de Roncesvalles se conserva también una sonata anónima para clave y violonchelo.

Entre las sonatas por ahora no localizadas, hay al menos cuatro de Gaetano Brunetti y, según ha investigado Judith Ortega, otras compuestas por Rodríguez Monroy y José de Zayas. Al contrario de lo que sucede con otros instrumentos como el violín, la viola, el oboe, la flauta o el fagot, no se conservan en el Archivo del Palacio Real de Madrid las sonatas a solo para los exámenes de violonchelo a los aspirantes a instrumentistas de la Real Capilla; desgraciadamente, faltan en total alrededor de quince sonatas en el archivo, entre las que se cuentan la que sabemos que Zayas compuso para la oposición de 1787 y probablemente algunas sonatas más para violonchelo solista de las que no queda rastro. Al parecer, el «Concertino a 4» para cuerda compuesto por Francisco Corselli en 1770 pudo haber sido escrito para una oposición de violón,<sup>80</sup> teniendo en cuenta que los maestros de capilla de aquella época asociaban el instrumento con un papel de bajo acompañante y que el violonchelo era, como diversas investigaciones han demostrado, el instrumento que solía encargarse en solitario de esa función.

Para concluir el capítulo de las sonatas, un breve apunte sobre música de violonchelo de difusa relación con nuestro país. En la citada colección Schönborn de Wiesentheid se conserva una sonata para violonchelo compuesta por el músico paduano Giuseppe Antonio Paganelli, a quien algunas fuentes sitúan trabajando en España hacia 1756 y que aparece en alguna de sus partituras con el calificativo de «músico del rey de España», aunque de momento no hay más pruebas que lo relacionen inequívocamente con nuestro país.

<sup>79</sup> Pareja fue además profesor de música de la cantante madrileña Isabel Colbrand, futura esposa de Rossini, cuando ésta tenía solo seis años. Después de una exitosa carrera en los teatros, el músico accedió en noviembre de 1805 a una plaza en la Real Capilla, por lo que podemos considerarlo un caso particular de violonchelista polifacético. Falleció en Madrid en 1831. Saldoni. *Op. cit.* III, p. 49.

<sup>80</sup> Véase: *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)* / ed. Judith Ortega y Joseba Berrocal. Madrid : ICCMU, 2010, p. XIV.



En los últimos decenios del siglo XVIII y primeros años del XIX se puso muy de moda incluir en sonatas y conciertos (generalmente como último movimiento) un tema con variaciones; también fue muy habitual la composición de piezas sueltas de este tipo para su ejecución en los salones de la burguesía y nobleza. Por lo común se elegían temas famosos de arias o cavatinas de ópera (frecuentemente de Rossini), como base para la serie de variaciones que se interpretaban a continuación, y que generalmente se graduaban en orden ascendente de dificultad, buscando un efecto teatral que moviera al aplauso al acabar la ejecución. El solista esperaba asombrar al auditorio con su capacidad técnica, sus dotes de improvisación, las enormes posibilidades del instrumento en todos sus registros, del grave al más agudo, y sus múltiples efectos (armónicos, arpeggios, *pizzicato*, diferentes golpes de arco, acordes en posiciones inverosímiles de pulgar, etc.). Conservamos algunas piezas españolas de este tipo de repertorio: un «Tema con variaciones con violoncello obligado con acompañamiento de toda orquesta», dedicado por Francisco Brunetti hacia 1815 al Infante D. Francisco de Paula Antonio, en un precioso manuscrito de la Biblioteca Nacional de España<sup>81</sup> y, también de los primeros años del XIX, otro tema con variaciones para violonchelo y orquesta de Juan Lleys.

Bartolomé Martínez, violonchelista formado en Murcia y posible discípulo de Francisco Brunetti, aparece como propietario de un fondo ya mencionado en la Catedral de Valladolid, que incluye «Andante con variaciones sobre la pena aguda» (parece una composición suya sobre una canción de Angelo Inzenga publicada en 1823), un «Tema con variaciones para violoncello» (un andante en *La* menor con cinco variaciones para violonchelo principal, violín y bajo) y otro «Tema con variaciones para violón» de las que solo se conserva la parte de solista, ambas de Francisco Brunetti. Como ya se apuntó anteriormente, en la Biblioteca Nacional de Francia pueden consultarse dos impresos con música de salón de este mismo autor, *Divertissement pour le violocelle avec accompagnement de piano* y una *Introduction et polonaise*, muy representativos de la moda musical del primer tercio del XIX.

Termino esta apresurada relación casi como empecé, afirmando el carácter provisional del estudio, que espero sirva para animar a nuevos investigadores y violonchelistas a sumarse a este esfuerzo de recuperación de repertorio. Mi mayor satisfacción sería que el trabajo que hoy ofrezco sea solo un punto de partida y quede muy pronto superado.

<sup>81</sup> EMn: MC/ 5307-71. Digitalizado y descargable desde la Web de la Biblioteca.



# TÉCNICA PIANÍSTICA: EL ENFOQUE FISIOLÓGICO

 Marta TORRES DEL RINCÓN\*  
 Enrique MUÑOZ RUBIO\*\*

## Introducción

El objetivo del presente estudio es analizar los tratados de técnica pianística más relevantes de la escuela anatómico-fisiológica publicados en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939, para hallar similitudes y diferencias en sus planteamientos acerca del mismo hecho: la interpretación pianística. Los resultados que aquí se presentan son fruto de la investigación llevada a cabo para la elaboración de una tesis doctoral, cuyo tema es la escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística.

A principios del siglo XX se seguía teniendo la idea de que para perfeccionar la técnica pianística había que practicar un gran número de ejercicios técnicos que incluyesen todo tipo de acrobacias y contorsiones para los dedos y la mano y que su simple consumo diario garantizaba la perfección de los movimientos. Sin embargo, a pesar de que el número de tratados de técnica pianística era muy amplio, sus planteamientos todavía resultaban incompletos al no incluir información fisiológica ni neurológica.

Tras un análisis pormenorizado no solo de las bibliografías de referencia sino de los fondos de las bibliotecas musicales más importantes, se seleccionaron finalmente cuatro publicaciones sobre técnica pianística para su estudio. Estos libros fueron los escritos por Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), Tobias Augustus Matthay (1858-1945), Maria Levinskaya (+1960) y Erwin Johannes Bach (1897-1961). Una de las características que todos ellos tienen en común es el hecho de que formulan sus planteamientos teóricos basándose en la fisiología del ser humano.

\* Marta Torres del Rincón es profesora de piano y música de cámara en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid, y doctora en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias en la Universidad Autónoma de Madrid.

\*\* Enrique Muñoz Rubio es titulado superior de Guitarra, Pedagogía, Dirección y Composición y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid en el departamento de Psicología Evolutiva de la Facultad de Psicología

Si nos atenemos a la cronología, estos cuatro libros se pueden dividir en dos parejas. Los dos primeros son los tratados de Breithaupt y Matthey, que se publicaron en Alemania e Inglaterra con apenas dos años de diferencia (en 1903 y 1905). La publicación de estos dos primeros libros, que estuvo acompañada por la aparición de otros muchos manuales similares, solo constituyó el principio del cambio de la técnica pianística.

Los otros dos tratados estudiados, escritos por Bach y Levinskaya, se publicaron en Alemania e Inglaterra en 1929 y 1930. A pesar de su indudable interés, ambos son completamente desconocidos y no se mencionan prácticamente en ninguna bibliografía moderna sobre técnica, pedagogía e interpretación pianística. Es más, su presencia también es escasa en las bibliotecas consultadas. En el caso de Maria Levinskaya, el olvido pudo deberse a que se trataba de una mujer<sup>1</sup> que en su única publicación cometió la osadía de criticar a Matthey, quien en aquel momento era considerado casi como un héroe nacional.<sup>2</sup> Por su parte, Erwin Johannes Bach era un alemán judío, perteneciente al Partido Comunista en la Alemania gobernada por el partido nacionalsocialista.<sup>3</sup> En este sentido, la inclusión de este tratado de técnica pianística de la presente investigación tiene un valor significativo en cuanto que supone la recuperación de un texto que, siendo valioso, ha sido deliberadamente olvidado por la historia.

## Sistematizar la técnica pianística

Una de las grandes preocupaciones que todos los teóricos y pedagogos de la técnica instrumental se han planteado alguna vez es la posibilidad de hallar un sistema unificado y aplicable a todos los intérpretes. En esta investigación se ha buscado respuesta a esta preocupación común a través de tres preguntas fundamentales:

- ¿Tiene la técnica pianística una base común?
- ¿Se pueden clasificar los movimientos necesarios para tocar el piano?
- ¿Es posible secuenciar los contenidos que abarca la técnica pianística para que su aprendizaje se realice con éxito?

<sup>1</sup> Por poner un ejemplo del atraso en derechos sociales y reconocimiento que tenían las mujeres en Europa antes de la Segunda Guerra Mundial, recuérdese que el derecho a voto femenino no se alcanzó en Inglaterra hasta 1917, en España hasta 1931 y en Francia hasta 1945.

<sup>2</sup> En 2012 se publicó una biografía de Tobias Matthey que se titula precisamente *England's Piano Sage: The Life and Techings of Tobias Matthey* [El sabio del piano de Inglaterra], escrita por Stephen Siek con la colaboración de la Asociación Americana «Matthey», lo que muestra la veneración que setenta años después de su muerte se sigue teniendo por este pedagogo en los países de habla inglesa.

<sup>3</sup> MÖCKEL, Aljonna y RISTOW, Nicole. «Erwin Johannes Bach», *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* - Lexicón de músicos perseguidos en tiempos del nazismo <[http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00002698](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002698)>, [consulta 16-11-2016].

Por otra parte, este estudio se plantea como hipótesis principal el hecho de que, a pesar de que los puntos de partida y desarrollo de los distintos tratados de técnica pianística puedan ser muy diferentes, se puede llegar a conclusiones muy similares y por lo tanto a la enunciación de una técnica pianística con una base común.

Se han sometido las publicaciones existentes relacionadas con el tema a un examen pormenorizado, con el objeto de hallar respuestas tanto a las preguntas de investigación como a la hipótesis principal. Así, una vez clasificados y analizados los tratados de técnica pianística de periodo estudiado, se ha procedido al estudio de aquellos libros que ya hubieran realizado una aproximación a estos tratados. El objetivo de este análisis ha sido el de conocer el estado actual del tema, para determinar si ya había sido estudiado en profundidad.

En general, los profesores, pedagogos, pianistas y teóricos que publican sus tratados de técnica pianística suelen exponer sus propias teorías, haciendo referencia en contadas ocasiones a trabajos anteriores, ya sea para tomarlos como punto de partida o para criticar sus planteamientos. La excepción en los cuatro tratados seleccionados se encuentra en el libro de Levinskaya, quien sí consagra una breve sección de su método a describir y analizar los tratados previos, explicando sus aciertos y las malinterpretaciones a las que se enfrentaron las viejas escuelas. No obstante, su intención no es examinar objetivamente esos libros, sino localizar posibles recomendaciones de uso del peso en aquellos pianistas que oficialmente defendían la técnica digital como única posibilidad.<sup>4</sup> Es precisamente esta ausencia general de análisis y crítica en las publicaciones y teorías existentes lo que provoca que, después de trescientos años de existencia del piano, el número de tratados de técnica sea inmenso pero que las relaciones entre ellos no estén establecidas de una forma clara.

No hay que olvidar que todas las explicaciones, movimientos y acciones están orientadas a la obtención de un determinado resultado sonoro y que su percepción no estará exenta de subjetividad. De este modo, conceptos como «sonido agresivo» o «sonido *cantabile*» tienen que ser percibidos y descritos. Esta dificultad en el uso de la terminología fue ya alertada por una de las autoras analizadas en este estudio, Maria Levinskaya, quien en la segunda parte de su libro hace un alegato por la claridad y advierte acerca de las diversas dificultades de comunicación que pueden producirse si el profesor no escoge adecuadamente las palabras, si se reserva parte de las ideas sin exponer, si le da excesiva importancia a un concepto que en el marco global no lo es tanto, si utiliza una terminología confusa a cuyas palabras se pueda otorgar doble significado o si pretende que su teoría invalide otras existentes que ya han superado la prueba del paso del tiempo.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> LEVINSKAYA, Maria. *The Levinskaya System...*, *op. cit.*, pp. 21-27.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 79-81.

Además, debido a que las trayectorias de los movimientos del brazo, del antebrazo, de la mano o de los dedos sí pueden describirse pero las sensaciones de relajación, pasividad o fuerza son internas a cada persona, la explicación de la interpretación pianística se revela complicada. Tampoco se debe olvidar que los tratados de técnica instrumental tienen como objetivo explicar a los estudiantes de qué manera pueden llegar a convertirse en grandes intérpretes, es decir, cuáles son los movimientos, pensamientos y sensaciones musculares que el intérprete debe experimentar.

Resulta sorprendente el hecho de que, aunque los tratados de técnica pianística objeto de análisis de esta investigación han tenido una gran importancia en la pedagogía y la interpretación instrumental durante la primera mitad del siglo XX, solo dos de ellos ha sido objeto de atención por parte de un gran número de obras posteriores. Se trata de los tratados de Breithaupt y Matthey, sobre los cuales se asienta la conocida como «escuela anatómico-fisiológica». Revisadas las bibliografías de los principales trabajos sobre historia y evolución de la técnica pianística, se observa que estos dos libros no solo constan en todas ellas, sino que dichas obras dedican sistemáticamente al menos uno de sus capítulos al estudio de los mismos. Además, siempre aparecen relacionados entre sí, independientemente de otros libros que también vieron la luz al mismo tiempo, siendo definidos de forma unánime como pilares de la técnica pianística de principios del siglo XX. No obstante, a pesar de recibir atención por parte de todos aquellos pedagogos que publicaron sus tratados con posterioridad, pocos son quienes analizan el contenido real de ambas teorías, limitándose generalmente a resumirlas.

Por otra parte, los otros dos libros objeto de estudio han despertado hasta el momento menos interés del que parecería lógico, una vez analizado su contenido. En el caso del método de Maria Levinskaya, según quien fuere el autor que la mencione, su método es considerado como una continuación de Matthey o de Breithaupt. Por último, del libro de Erwin Johannes Bach apenas hay menciones, probablemente debido a que fue prohibido tras su publicación y al largo periodo de tiempo que pasó hasta su reedición.

## Métodos de investigación

A lo largo de la investigación se han empleado distintos métodos para recopilar y procesar la información: analítico, histórico y comparativo. En primer lugar, se utilizaron los métodos analítico y comparativo con el fin de llevar a cabo una búsqueda de obras generales, libros, tesis doctorales y artículos especializados sobre la historia del piano, la técnica y la interpretación pianística. Para comenzar esta labor se consultaron bases de datos y bibliotecas, completando la búsqueda bibliográfica con una estancia de investigación de tres meses en la

Universidad de Viena, llevándose a cabo la catalogación sistemática de obras de técnica pianística en las cuatro bibliotecas musicales principales de Austria.<sup>6</sup> Además, se mantuvieron diversas entrevistas con musicólogos, pedagogos, pianistas e historiadores, con el objetivo de evitar posibles olvidos y errores de planteamiento en dichas búsquedas.

La segunda fase de la investigación bibliográfica consistió en un detallado análisis de las referencias en todas las entradas en los diccionarios generales de música *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y *Musik in Geschichte und Gegenwart*, así como en los libros de Gerig, Chiantore, Hinson, Kochevitsky, Kaemper, Uszler y las tesis doctorales de Stanier, Prater y Novara.<sup>7</sup> Se seleccionaron aquellas publicaciones que todas las obras consultadas coincidían en mencionar, así como otros trabajos de evidente importancia, procediéndose a su estudio. Se evitó restringir la búsqueda exclusivamente a aquellas obras mencionadas por varias fuentes, ya que esto podría haber dado como resultado que alguna obra interesante pero desconocida fuera descartada, como es el caso del libro de Erwin Johannes Bach.

El método histórico se empleó para establecer el contexto de los tratados de técnica pianística desde mediados del s. XIX hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, teniendo como objetivo la localización de todas las publicaciones sobre técnica pianística de la misma época. En este punto de la investigación, se determinaron varios marcos: teórico, mecánico, fisiológico, técnico, pedagógico y cronológico, que permitieran escoger razonadamente cuáles de los tratados encontrados debían ser objeto de este estudio. Una vez seleccionados dichos tratados de técnica pianística se procedió a clasificarlos atendiendo al lugar de publicación, cronología y planteamiento teórico, teniendo en cuenta que ya se habían establecido tres corrientes teóricas fundamentales: escuelas de herencia digital, escuela anatómico-fisiológica y el comienzo de los planteamientos psicológicos y neurológicos.

Ante el elevado número de libros publicados en el periodo de estudio, se hizo imprescindible realizar una acotación de los mismos atendiendo a tres factores: en primer lugar, al idioma de publicación, incluyendo exclusivamente aquellos escritos en inglés y alemán, por ser los idiomas predominantes de las publicaciones de la escuela anatómico-fisiológica; en segundo lugar, a su planteamiento teórico, que debía hacerse desde una perspectiva de aplicación de la fisiología a la técnica pianística y, en tercer lugar, descartando las colecciones de ejercicios técnicos que no incorporaran planteamientos teóricos.

<sup>6</sup> La biblioteca de la Universidad de Viena, la de la *Universität für Musik und Darstellende Künste*, la Biblioteca Nacional Austríaca y la de la Universidad del Mozarteum de Salzburgo.

<sup>7</sup> Puede consultarse la lista completa de obras citadas en la bibliografía de referencia.

Finalmente se empleó el método comparativo para comprobar el contenido de los tratados seleccionados, elaborando varios cuadros que comparan sus estructuras y contenidos.

## Selección de tratados y análisis cruzado de contenidos

Tras este análisis pormenorizado de las publicaciones más relevantes sobre técnica pianística, se ha delimitado su estudio en profundidad a un total de cuatro, llegándose a dos conclusiones fundamentales. En primer lugar, como ya se ha indicado anteriormente, las dos obras más importantes aparecidas en la primera década del siglo XX son las de Rudolf María Breithaupt y Tobias Augustus Matthay. En segundo lugar, estos dos tratados marcaron el comienzo de una época colmada de publicaciones sobre la técnica pianística y su perspectiva anatómico-fisiológica, lo que nos permite conocer cuál fue la evolución de esta corriente teórica.

Las cuatro obras seleccionadas se han analizado y comparado, dividiéndolas en dos parejas: por una parte, las de Matthay y Breithaupt, de publicación más temprana; por la otra, las más tardías de Maria Levinskaya y de Erwin Johannes Bach. Los cuatro presentan un planteamiento anatómico-fisiológico de la técnica, siendo los dos primeros (Matthay y Breithaupt) los libros más difundidos y a los que se les atribuye de forma general la enunciación de dicho planteamiento, mientras que los dos libros publicados en segundo lugar son herederos y continuadores de esa escuela, cada uno en su país correspondiente. Sin embargo, hubo dos circunstancias que limitaron la difusión de todas estas obras: el primer hecho fue la Segunda Guerra Mundial con todas sus consecuencias humanas y económicas. El segundo, fue la progresiva implantación de métodos que atendían a aspectos neurológicos y psicológicos más que a los exclusivamente anatómicos y fisiológicos. Se puede afirmar que estos cuatro tratados representan el principio y el final de una etapa de la técnica pianística basada prioritariamente en el aprendizaje desde un punto de vista fisiológico de los movimientos necesarios para tocar el piano. Este planteamiento fisiológico era necesario para poder establecer una base sana sobre la que construir la técnica pianística moderna, que posteriormente incorporó los avances científicos relativos a la neurología y la psicología.

Los cuatro tratados se escribieron gracias al interés pedagógico en el perfeccionamiento y enseñanza de la técnica pianística que sus autores tenían. No obstante, a pesar de su utilidad educativa, sus planteamientos suelen partir desde el pesimismo y la aceptación de la incapacidad del estudiante. En algunos casos, se achaca esta dificultad de aprendizaje a la propia indefinición que la técnica pianística tenía en ese momento y que obligaba a los alumnos a



«buscar a tientas»<sup>8</sup> para, finalmente, no ser capaces de encontrar las respuestas correctas por sí mismos.

Breithaupt proclamó que la era de los métodos de técnica de dedos y muñeca ya había pasado, puesto que estaba llena de errores de concepto acerca de la realidad de la técnica, del desarrollo de la fuerza y del movimiento. En su opinión, la mayor equivocación pedagógica de la época «no reside en la limitación de los “dedos activos” sino en el total desconocimiento de todas las cuestiones físicas y psico-fisiológicas aplicadas al piano».<sup>9</sup> En este sentido, Maria Levinskaya sostiene la misma opinión, y afirma que «es imperativo cambiar el modelo de enseñanza pianística».<sup>10</sup> Matthay, por su parte, asegura que a partir de la observación de la magnífica capacidad técnica de los virtuosos, se llega a la conclusión de que mueven los dedos y la muñeca a grandes velocidades, por lo que teóricos y profesores se centran en estos aspectos.<sup>11</sup> Bach muestra su acuerdo con todos ellos al aseverar que «vemos cómo se sigue trabajando por doquier con métodos anticuados y con prácticas ancestrales que, con la mejor intención de acercar algo de luz en la presente oscuridad, carecen totalmente de una revisión científica, de una reflexión precisa, tal como es habitual ya en todos los ámbitos, especialmente en los técnicos, como asimismo de una exacta observación técnica y una validez sólida y vinculante».<sup>12</sup> Mientras Breithaupt advierte que la mera observación de los grandes maestros puede conducir a error, el resto de autores se propone analizar los movimientos de los grandes virtuosos. De hecho, Bach comenzó una grabación a cámara lenta de grandes pianistas, con el objetivo de analizar sus movimientos. Sin embargo, este interesante registro fue abruptamente interrumpido por los nazis.

Para Breithaupt no existen los métodos ni tan siquiera las escuelas, ya que cada pianista tiene unos dedos distintos con capacidades distintas. En todo caso, se podría hablar de métodos individuales, válidos para cada persona: «cada pianista tiene su propia técnica; la técnica es individual».<sup>13</sup> En este planteamiento

<sup>8</sup> LEVINSKAYA, María, *The Levinskaya System...*, op. cit., p. 5: «groping for truth».

<sup>9</sup> BREITHAUPT, Rudolph Maria, *Die natürliche Klaviertechnik...*, op. cit., p. 2: «Nicht die Einseitigkeit der „aktiven Fingerei“ war ihr Fehler, sondern die völlige Verkennung der psychophysiologicalen, wie physikalischen Begriffe».

<sup>10</sup> LEVINSKAYA, María, *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour...*, op. cit., p. 3: «a radical change in the principles of Piano Teaching has now become imperative».

<sup>11</sup> MATTHAY, Tobias Augustus, *The Act of Touch in all its Diversity...*, op. cit., p. vii.

<sup>12</sup> BACH, Erwin Johannes, *Die vollendete Klaviertechnik*, op. cit., p. 2: «so sehen wir, [...] wie mit veralteten Kräfte verschleudernden, urväterlichen Praktiken durchgehend gearbeitet wird, und wie alle die verschiedenen Methoden, bei allem guten Willen, Licht in das vorhandene Dunkel zu bringen, doch noch samt und sonders der genauen wissenschaftlichen Durchleuchtung, der präzisen Berechnung, wie sie auf allen andern, speziell technischen Gebieten durchweg bereits üblich ist, der allgemein verbindlichen und durchaus einmalig feststehenden Gültigkeit ermangeln».

<sup>13</sup> BREITHAUPT, Rudolph Maria, *Die natürliche Klaviertechnik...*, op. cit., p. 5: «Jeder Klavierspieler hat seine eigene Technik; die Technik ist individuell».

disiente de Bach, quien afirma todo lo contrario: «las condiciones fisiológicas en lo referente al número, función, orden y efecto de los distintos músculos así como de la organización del sistema nervioso es aproximadamente igual en todas las personas. Las obras de arte compuestas hasta el momento y, por lo tanto, los requerimientos técnicos necesarios para tocarlas, son los mismos para todas las personas pianistas. Solo hay una única técnica pianística completa, medible y exacta».<sup>14</sup>

Matthay, por su parte, describe con empeño todos los aspectos expuestos en su método, afirmando que la única forma de tocar bien el piano es seguir sus indicaciones racionalizadas. Coincide en este empeño con Levinskaya, quien no duda en enumerar repetidamente las bondades de su método y la infalibilidad de sus consejos<sup>15</sup> y también con Bach, quien asegura que los métodos racionales no habían sido adecuadamente comprendidos ni asumidos por el público, por mucho que estos libros hubieran intentado arrojar luz sobre las difíciles cuestiones técnicas, ya que, en su opinión, «carecen de validez».<sup>16</sup> Una vez más, un autor de un tratado de técnica pianística se erige como el único capaz de establecer, gracias a su método, orden en el caos de afirmaciones sin fundamento.

Según Breithaupt, sus principios están basados en el naturalismo artístico. En su opinión, la dificultad reside en delimitar bien qué aspectos comprende la técnica pianística, para eliminar los errores de planteamiento heredados del pasado. En lo referente a la interpretación pianística hay que comprender y describir las posibilidades motrices y las funciones del cuerpo humano.<sup>17</sup> Del mismo modo, Levinskaya afirma que «no se puede llegar a ninguna solución satisfactoria [para los problemas del piano] sin antes comprender su conexión con ciertos aspectos de la anatomía, la fisiología y la mecánica».<sup>18</sup> Por su parte, Bach introduce sus explicaciones anatómicas con la interesante pregunta sobre «¿por qué deberían nuestros músicos estudiar menos anatomía que nuestros pintores?».<sup>19</sup>

<sup>14</sup> BACH, Erwin Johannes, *Die vollendete Klaviertechnik*, op. cit., p. 5: «Die physiologischen Gegebenheiten nach Anzahl, Funktion, Anordnung und Wirkung der verschiedenen Muskeln sowie die Organisation des nervösen Apparates sind bei allen Menschen annähernd gleich. Die vorliegenden Kunstwerke, mithin die technischen Anforderungsgebiete, sind für alle klavierspielenden Menschen ebenfalls gleich. Es gibt also nur eine einzige vollendete Klaviertechnik, meßbar und bestimmbar».

<sup>15</sup> LEVINSKAYA, Maria, *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour...*, op. cit., p. 202.

<sup>16</sup> BACH, Erwin Johannes, *Die vollendete Klaviertechnik*, op. cit., p. 2: «Gültigkeit erlangen»

<sup>17</sup> BREITHAUPT, Rudolph Maria, *Die natürliche Klaviertechnik...*, op. cit., p. 6.

<sup>18</sup> LEVINSKAYA, Maria, *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour...*, op. cit., p. 1: «no satisfactory solution could be arrived at without grasping its connection with certain aspects of anatomy, physiology and mechanics».

<sup>19</sup> BACH, Erwin Johannes, *Die vollendete Klaviertechnik*, op. cit., p. 10: «Warum sollen unsere Musiker weniger Anatomie studieren als unsere Maler?».

La teoría técnica planteada por Matthay simplifica algunas ideas a su origen más elemental. Así, afirma que para convertirse en pianistas, hay que aprender música y adquirir gusto, pero que solo se podrán expresar correctamente los sentimientos a través del acto de presionar la tecla. En resumen, el hecho puramente físico de tocar el piano se reduce a la producción del sonido. En este sentido, coincide por una parte con Breithaupt, quien afirma que el fin último de la técnica es la producción de un sonido artísticamente perfecto<sup>20</sup> y por otra parte con Levinskaya, quien define el piano como un «objeto inanimado que puede convertirse en una entidad real viva a través del contacto con un ser humano».<sup>21</sup> Por su parte, Bach basa toda su teoría técnica en la enseñanza de los movimientos que conducen al acto de presionar la tecla, por ser este el medio de producción del sonido en el piano.

## Conclusiones

Uno de los resultados más interesantes de esta investigación es que, a pesar de que todos estos tratados analizan la técnica pianística desde puntos de partida distintos y desarrollan sus contenidos de forma muy diferente, finalmente los autores coinciden en sus explicaciones de los elementos básicos de la técnica, demostrándose que, a pesar de que cada uno de ellos reclama para sí la autoría y génesis de un método definitivo, la técnica pianística comparte un gran número de conceptos comunes a todos los teóricos.

En primer lugar, el punto en común que los cuatro tratados tienen es la búsqueda del control muscular absoluto como medio de adquisición de una técnica pianística perfecta. Los cuatro autores afirman que la naturalidad de los movimientos ha de conseguirse a través de la automatización de los mismos, a base no solo de repeticiones, sino de que éstas sean conscientes y partiendo del conocimiento fisiológico necesario. Los dos autores tardíos explican la creación de los movimientos reflejos como base teórica para el desarrollo consciente de los gestos pianísticos que, con esta automatización, pasarán a ser inconscientes. Además, en su definición de la técnica pianística, todos los autores establecen el mismo objetivo: se proponen la obtención de un sonido perfecto, adaptado a la intención musical. Asimismo, todos coinciden en afirmar que la capacidad de comunicación del intérprete está condicionada por la capacidad del ejecutante.

<sup>20</sup> BREITHAUPT, Rudolph Maria, *Die natürliche Klaviertechnik...*, op. cit., p. 6.

<sup>21</sup> LEVINSKAYA, María, *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour...*, op. cit., p. 1: «an inanimate object which can become a real living entity through contact with a living human being».

En lo referente a los tipos de movimientos, se da otra concordancia entre todos los autores cuando, con distintas palabras y expresiones, explican los movimientos visibles e invisibles, los activos y los pasivos. Aunque con planteamientos distintos, todos coinciden en que los movimientos pasivos son aquellos a través de los cuales se deja el peso del brazo o de una parte del mismo sobre el teclado. Por otra parte, no todos los movimientos activos son visibles, pudiendo darse tensiones innecesarias solo perceptibles por el pianista, pero no por un observador externo.

Como era de esperar, uno de los aspectos en los que se ha encontrado un mayor índice de coincidencias es el de la fisiología aplicada a la técnica pianística. Algunas de estas similitudes de planteamiento están relacionadas con la producción y la variedad en la calidad del sonido según la forma de atacar las teclas. Además, todos los autores están de acuerdo en otros aspectos que relacionan directamente la fisiología con la técnica pianística, como son: la definición del peso y del esfuerzo muscular, la descripción de las posibles formas de atacar las teclas, algunos de los movimientos de rotación y oscilación del brazo así como los gestos de la mano, la muñeca y los dedos a la hora de bajar las teclas.

Puesto que tocar el piano implica bajar las teclas y la forma de bajarlas determinará el resultado sonoro, los apartados dedicados al ataque de las teclas y los tipos de articulación existentes son de relevancia en todos los tratados objeto de estudio. No obstante, el orden de aparición y las descripciones son totalmente distintos en los cuatro libros. Matthey presenta una explicación detallada partiendo de tres elementos de ataque: dedo, mano y brazo; las dos posibles actitudes del dedo: adherente e impulsada; y reduce los tipos de articulación a tres: *staccato*, *tenuto* y *legato*. Con las combinaciones posibles de estos elementos, presenta hasta cuarenta y dos formas distintas de bajar las teclas. Por su parte, Breithaupt no simplifica tanto los elementos de ataque y describe con mucho más detalle los tipos de articulación posible. Además, su planteamiento es menos técnico que el de Matthey, aportando más información del resultado sonoro que de las sensaciones musculares. Levinskaya critica las teorías sobre las posibles formas de presionar la tecla descritas por Matthey y simplifica su planteamiento, coincidiendo con Breithaupt, en los movimientos pasivos y activos así como en la aplicación del momento lineal en la bajada de las teclas. Bach propone que el acto de presionar las teclas se lleve a cabo combinando movimientos primarios, secundarios y terciarios del brazo, del antebrazo y de la mano. Con respecto a los movimientos de ataque de las teclas, existe una coincidencia en los tratados de Breithaupt y Matthey, pero una diferencia en los de Levinskaya y Bach. Los dos primeros comparten la opinión de que no se deben levantar excesivamente los dedos sobre el teclado para atacar las teclas, ya que esto provoca un sonido agresivo. También incluyen imágenes con las trayectorias adecuadas y erróneas

de los dedos. Los dos segundos explican que los dedos pueden tener una actividad independiente del brazo y que pueden levantarse alejándose del teclado, precisamente con el objetivo de conseguir un determinado efecto sonoro.

La postura del cuerpo constituye uno de los aspectos más interesantes de todos los analizados por los cuatro autores, siendo considerada, por parte de Bach y Breithaupt, como una condición previa para conseguir una correcta ejecución pianística y, por parte de Matthay y Levinskaya, como una consecuencia de una buena técnica. No obstante, ya sea como resultado final o como disposición inicial del intérprete, todos los autores coinciden en describir cuál es la posición correcta del pianista, qué inclinaciones debe tener cada parte del cuerpo y cuáles son los errores más comunes.

Todos los autores coinciden en la bondad de la observación de los grandes maestros como método mimético para saber qué tipos de movimientos realizan y poder imitarlos. En lo que se refiere a métodos de enseñanza, Matthay, Bach y Levinskaya afirman que sí hay un método infalible para aprender a tocar el piano: el suyo propio. Breithaupt, por su parte, opina que no hay métodos, que cada pianista tiene su propia forma de tocar y que, en todo caso, se pueden definir escuelas pianísticas, que estarán condicionadas por las características constructivas de los instrumentos y no por los movimientos que realicen los intérpretes.

De los cuatro tratados estudiados, los dos primeros se centran en la anatomía y fisiología aplicada a la producción del sonido y los dos segundos dan un paso más, planteándose cuestiones de psicología, principios de neurología y sobre todo, planteamientos pedagógicos. Además, de los cuatro tratados, el más completo es el de Breithaupt a pesar que tener algunas carencias en lo referente a técnicas de estudio, de memorización y de realizar algunas definiciones un tanto limitadas, como por ejemplo su explicación del uso del pedal. Por su parte, el tratado de Bach es el único que incluye una sistematización de las técnicas de estudio y consejos de memorización musical.

Con respecto a la estructuración de los contenidos, los dos tratados publicados en Inglaterra comparten la indefinición en sus estructuras y realizan constantes anuncios de explicaciones que tardan en llegar, así como permanentes repasos de conceptos ya expuestos. Por el contrario, los dos tratados alemanes presentan sus contenidos de manera ordenada y con una mayor coherencia interna del texto.

Por todo lo expuesto y analizado en este trabajo, se puede confirmar la hipótesis inicial, que planteaba que la mayor parte de los aspectos de técnica pianística son comunes a todos los intérpretes y pueden ser definidos con precisión. Además, aunque los autores objeto de la investigación parten de planteamientos iniciales diferentes, todos ellos llegan a conclusiones análogas en lo referente a la descripción de los movimientos.

## Referencias bibliográficas

- BACH, Erwin Johannes. *Die vollendete Klaviertechnik*. Berlín: Wölbung Verlag, 1929.
- BREITHAUPT, Rudolph Maria. *Die natürliche Klaviertechnik. Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis*. 3ª Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1912.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. 1. ed. Alianza música 77. Madrid: Alianza, 2001.
- GERIG, Reginald R. *Famous Pianists & Their Technique*. 2ª reimpresión de la 1ª edición 1974. Washington y Nueva York: R. B. Luce, 1975.
- GROSSMANN, Linde. «Klavierspiel». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel; New York: Bärenreiter, 2001.
- HINSON, Maurice. *The Pianist's Bookshelf. A practical guide to books, videos, and other resources*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- KAEMPER, Gerd. *Techniques Pianistiques*. París: Leduc, 1968.
- KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*. Evanston (Illinois, EE.UU.): Summy-Bichard Co., 1967.
- LEVINSKAYA, Maria. *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour through Mental and Muscular Control*. Londres y Toronto: J. M. Dent & Sons, 1930.
- MATTHAY, Tobias Augustus. *The Act of Touch in all its Diversity. An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. Londres: Longmans, Green & Co., 1903.
- MÖCKEL, Aljonna, y RISTOW, Nicole. «Erwin Johannes Bach». *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* - Lexicón de músicos perseguidos en tiempos del nazismo, 16 de noviembre de 2016. [http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexm-person\\_00002698](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexm-person_00002698).
- NOVARA, Tom. «A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries». Southern Illinois University Carbondale, 2015. [http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs\\_rp](http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1804&context=gs_rp).
- PRATER, Pamela Jo. «A Comparison of the Techniques of Piano Playing Advocated by Selected Twentieth-Century Pedagogues.» Universidad de Austin, 1990.
- RIPIN, Edwin et. al. «Pianoforte». Editado por Sadie, Stanley. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Company, 2001.
- SIEK, Stephen. *England's Piano Sage: The Life and Teachings of Tobias Matthay*. Maryland: Scarecrow Press, 2012.
- STANIER, David Ian. «Some Aspects of the Mechanics of Piano Playing». Universidad de Salford, 1973.
- USZLER, Marienne, GORDON, Stewart, y MCBRIDE SMITH, Scott. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. Belmont, EE.UU.: Schirmer, 1991.

# LA ESCRITURA DEL MOVIMIENTO

 Agustí ROS VILANOVA\*

## Introducción

Que la danza, el teatro y la música sean artes del tiempo es una afirmación por todos aceptada; sin embargo, a diferencia de la primera, las otras utilizan el texto o la notación sobre papel o bien sobre medios electrónicos para producirse. Así el teatro utiliza la lengua escrita y propia de su autor, de modo que el texto teatral puede llegar a ser universal. De igual modo, la música occidental utiliza una notación musical que también ha sido mundialmente adoptada.

La danza, que es un arte efímero como lo son el teatro o bien la música, solo subsiste en la memoria del intérprete (que es falible), en algunos artículos, críticas y, últimamente, en el registro de las imágenes en movimiento gracias a los dispositivos digitales. En este sentido, es lamentable no disponer de un sistema de notación universal para acceder al repertorio coreográfico. Sin un sistema de notación como es el caso de la música, difícilmente se puede difundir la cultura de la danza más allá de lo que permite la inmediatez de los practicantes, así como del público.

Tradicionalmente, el repertorio de la danza ha sido transmitido de una generación a la otra a través de los intérpretes, gracias a la descripción oral y a la demostración física. Este proceso se ha basado en aprender las secuencias de movimiento con la mirada e imitarlas con el propio cuerpo. A pesar de ello, la danza ha hecho esfuerzos a lo largo de los siglos para dotarse de un sistema eficaz de notación, de tal modo que cerca de un centenar de sistemas han visto la luz. La razón de tantos sistemas está en que cada uno de ellos es producto de múltiples modos de entender la danza según el estilo, la época, la estética, el coreógrafo o el objetivo que persigue. Por esta razón, ninguno de ellos ha llegado a ser universal.

\* Agustí Ros Vilanova es profesor de Cinetografía Laban del Conservatorio superior de Danza del *Institut del Teatre (Diputació de Barcelona)*.

La exposición organizada por el *Centre National de Danse* en París durante el año 2006, titulada *Les écritures du mouvement*,<sup>1</sup> reafirma la existencia de notaciones coreográficas que dan fe de un interés en transmitir el repertorio desde la partitura, más allá de la acción directa de la práctica de la danza y de su transmisión oral. Desde el siglo XVI, con el Masucrito de Cervera, hasta las transcripciones coreográficas de artista de hoy día, pasando por los dibujos de Carlo Blasis (1797-1878) o las partituras de la notación coreográfica de Rudolf Laban (1879-1958) o Rudolf Benesh (1916-1975), las notaciones de danza forman parte de un legado que testimonia la persistencia de un trabajo similar a la notación musical, donde cada movimiento debe tener un símbolo igual que en música, donde cada sonido debe tener un signo.

La presente exposición propone un recorrido a lo largo de siete usos de notación coreográfica: memorizar el proceso personal de creación del coreógrafo; registrar los movimientos de un modo fiable, objetivo y universal; reconstruir el patrimonio coreográfico; difundir la danza en la sociedad a través de manuales; transcribir los movimientos humanos que pertenecen a la danza; observar, analizar, objetivar la danza como una ayuda en el proceso de aprendizaje, crear obra artística plástica como Edgar Degas (1834-1917) o Auguste Rodin (1840-1917) o también «bailar la propia obra» como Jackson Pollock (1912-1956) o Trisha Brown (1936-2017).

Los documentos más antiguos de notación de la danza que se conservan son de finales del siglo XV y XVI, documentos que plasman el legado de los maestros de danza del Renacimiento e inventan verdaderos códigos específicos. Pero no fue hasta los siglos XVII y XVIII, cuando el desarrollo de la notación se hizo especialmente intenso, hasta tal punto que se creó un término específico para incorporar la escritura a la definición de la acción de componer danzas: la «coreografía». El término significaba el acto de componer los movimientos corporales de danza en el espacio y el tiempo, así como registrarlos en documentos escritos, del mismo modo que se hacía con la música. El reflejo entre ambos lenguajes puede seguirse fácilmente a través de la documentación que ha llegado hasta nuestros días, la que se puede constatar como, debajo de la escritura musical, se escribían los pasos de danza, como es el caso de *The Dance Book of Marguerite of Austria* en 1490 y *L'art et instruction de bien dancer* publicado por Michel Toulouze en el 1496.

Es evidente que todo ello fue producto de una estrecha relación de la danza con la música, que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, si la notación musical se consolidó a lo largo de los siglos, no así la notación coreográfica la cual después de múltiples intentos para mantener una escritura

<sup>1</sup> <http://web-media.cnd.fr/newsletter/DP-Ecritures-mouvement.pdf>, consulta del 28-11-2017.



universal, debido al desarrollo desigual de la danza a lo largo de las épocas y a la dificultad de escribirla, provocó el desinterés y su desaparición.

La danza, en todas sus formas, populares o académicas, tenía la música como referente para todos aquellos aspectos relacionados con el tiempo. Ambas establecían una relación de semejanza en cuestiones como la pulsación, el ritmo, el compás, la velocidad, el fraseo y la estructura. Dan cuenta de ello, aparte de los documentos citados, los sistemas de notación de Thoinot Arbeau (1588), Arthur Saint-Léon (1852), Alexandre Zorn (1887), Vladimir Stepanov (1892), Vátslav Nijinsky (1915-1918), Rudolf Laban (1928), Antonine Meunier (1931), Pierre Conté (1931), Alwin Nikolais (1945), Rudolf Benesh (1956) por citar algunos, los cuales evidencian la relación intensa entre las dos notaciones artísticas.

Cuando en los inicios del siglo XX la *Modern Dance* se interesó por la composición a partir del movimiento, empezó a decaer el interés por el registro de éste. Aún así surgieron nuevos sistemas de notación pero no fueron adoptados por la comunidad internacional de la danza.

Sin embargo se mantuvo un cierto interés en «dibujar» el movimiento en forma de diagramas o notas personales, entendido como una práctica individual al servicio del pensamiento estético del coreógrafo. En consecuencia, el significado de «coreografía» acuñado por Feulliet en el siglo XVIII se adaptó a nuevas situaciones, desprendiéndose de la acción notacional.

El objetivo de este trabajo no es otro que el de poner de relieve los puntos álgidos del proceso de transformación del significado de «coreografía» a lo largo de la historia de la danza.

## El origen del término «coreografía»

En los inicios del siglo XVIII, el *Maître de Ballets* Charles-Louis Beauchamps, (1636-1705) de la *Académie Royale de Musique* francesa, creada bajo los auspicios de Luis XIV, y Raoul-Augur Feulliet (1821-1890), también *maître de ballet*, acuñan un nuevo término, para describir la danza noble practicada en la Academia.<sup>2</sup> El término sirve para titular el libro escrito por Feulliet *Cho-*

<sup>2</sup> Arthur Saint-Léon, director de la Opera de París en los años 1850-1853 aclara, en una nota, *La Stenochorégraphie* (Saint-Léon, 1852), que la invención fue debida al maestro de ballet Charles-Louis Beauchamps y escrita por Raoul-Augur Feulliet. Dice así:

Beauchamps (Charles-Louis), nacido en Versalles en 1636, fue el primero en ocupar el puesto de *Maître de ballets* en la Academia Real de Música, fundada por Louis XIV. La historia de la danza le debe la coreografía o el arte de describir su danza a través de signos. Fue él, sin duda, quien tuvo la primera idea de ella, y quien fue declarado inventor, por un decreto en buena forma del Parlamento de París. (1852:5).

*reographie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs* (Feuillet: 1700). El autor inventa la palabra «coreografía», para designar la acción de componer y transcribir las danzas sobre papel. Su intención es la de continuar los trabajos elaborados por maestros anteriores, para registrar las danzas a base de signos específicos, de entre los cuales él mismo cita el tratado de *Orchésographie* escrito por el jesuita Thoinot Arbeau (1588). Feuillet escribe en el prefacio de su libro:

Varias personas antes que yo han trabajado en distintos momentos para poner las Danzas en papel, por medio de algunos signos, pero como su trabajo no ha tenido éxito, he tratado de conducir el mío lo suficiente como para hacerlo útil al público [...] Hay un curioso tratado, hecho por Thoinot Arbeau, impreso en Langres en 1588 al que titulé *Orchésographie*; es el primero o quizás el único que ha notado y dibujado los pasos de danza de su tiempo de la misma manera en que notamos el canto y las melodías.<sup>3</sup>

Para Beauchamps y Feuillet el término de «coreografía», sintetiza dos acciones: crear y enlazar los movimientos, por un lado y, por otro, escribirlos en signos. Así, el registro documental de los pasos, según Feuillet, responde a una actitud muy cercana a la música que debe ser útil a los maestros de danza. A cada movimiento le corresponde un signo que hay que descifrar. El término «coreografía» busca reflejar con signos propios la experiencia de la notación musical y convertirse en universal para que sea útil a los maestros de danza de París, de las provincias, así como de otros reinos. Feuillet continúa escribiendo en el prefacio:

No se puede negar que es muy útil y muy ventajoso para los Maestros de Danza, tanto para los de París, como los de las provincias, e incluso de los de otros reinos, y finalmente para los escolares, porque ambos con la ayuda de los signos, personajes y figuras que doy, será capaz de descifrar fácilmente las Danzas, como uno descifra las notas de las melodías de música.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Plusieurs personnes avant moy ont travaillé en diferents temps à mettre les Dances sur le papier, par le moyen de quelques signes, mais comme leur travail est demeuré infructueux, j'ay tâché de conduire le mien assez loin pour le rendre utile au public [...] Il y a un Traité curieux, fait par Thoinot Arbeau, imprimé à Langres en 1588 qu'il a intitulé Orchesographie; c'est le premier ou peut-estre le seul qui a noté et figuré les Pas de la Dance de son temps de la même manière qu'on note le Chant et les Airs.

<sup>4</sup> On ne peut nier qu'il ne soit tres utile et très avantageux aux Maîtres à Dancer, tant à ceux de Paris, qu'à ceux des Provinces, et même des autres Royaumes, et enfin aux Ecoliers, parce que les uns et les autres par le secours des Signes, Caractères et Figures que je donne, pourront déchiffrer aisément les Dances, comme l'on déchiffre les Airs de Musique nottez. (1700: prefacio).

Las ideas de Beauchamps y Feuillet escritas en su libro de 1700 (y reeditado con éxito en el 1701), del que se hacen varias copias y traducciones en otros idiomas, son diseminadas a través de las cortes europeas del momento. Este hecho testimonia la pervivencia del concepto de «coreografía» así como de su sistema de notación. Una buena muestra de ello son las copias que realizan John Waever (1706), John Essex (Essex, 1710) y Kellom Tomlinson (Tomlinson, 1735), por citar algunos.

## Definición de «coreografía»

Pero: ¿qué entendemos en la actualidad por coreografía? Hoy en día, el significado original de «coreografía» no forma parte de la práctica habitual de la danza. Desde la creación del término por Feuillet, han habido transformaciones a lo largo de la historia de la danza que han adaptado el concepto a las distintas situaciones por las cuales ha pasado el desarrollo histórico de la danza, hasta el punto de que hoy día, en la práctica escénica, el hecho coreográfico no concibe la escritura como una condición *sine qua non*. En muchos casos la escritura ha desaparecido prácticamente de los programas formativos para bailarines y coreógrafos (a pesar de algunos intentos para recuperarla) por considerarla innecesaria.

Si buscamos la definición de la palabra «coreografía» en los diccionarios nos encontramos con un proceso de enlazar movimientos y de transcribirlos en un papel tal y como fue ideada por sus autores. Así la acción de coreografiar se aplica a la estructuración de los movimientos del cuerpo humano con un determinado orden, a partir de reglas que son transcritas al papel. Según Susan Leigh Foster, coreógrafa, profesora e investigadora en áreas como historia y teoría de la danza, análisis coreográfico y corporalidad (Foster, 2011), el significado de la palabra conlleva dos acciones: mover y escribir. Actualmente, la escritura de los movimientos es una acción obsoleta:

El *Oxford English Dictionary* ofrece dos definiciones para la palabra «coreografía»: la primera, una aseveración seductoramente simple, nos informa que la coreografía es «el arte de bailar»; y el segundo, marcado como un uso obsoleto, se refiere a la coreografía como «el arte de escribir danzas sobre papel».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> The Oxford English Dictionary offers two definitions for the word 'choreography': the first, a beguilingly simple assertion, informs us that choreography is 'the art of dancing'; and the second, marked as an obsolete usage, refers to choreography as 'the art of writing dances on paper. (2011:16).

Ya en 1760, Jean-Georges Noverre (1727-1810), en su libro *Lettres sur la Danse et les Ballets* (Noverre, 1760) definía la coreografía como:

La coreografía de la que quiero hablar, Señor, es el Arte de escribir danza con diferentes signos, como que la música ha escrito con figuras o de caracteres designados para la denominación de las notas.<sup>6</sup>

En una nota a pie de página Noverre describe el origen de la escritura de la danza, la cual empieza con la publicación del libro de Thoinot Arbeau, para llegar a concretarse en la obra de Beauchamps y Feuillet:

Thoinot Arbeau, el canónigo de Langres se distinguió primero por un tratado que escribió en 1588 y que tituló *Orchesographie*. Escribió debajo de cada nota de la melodía los movimientos y los pasos de las Danzas que le parecieron adecuados. Beauchamps luego dio una nueva forma a la coreografía y perfeccionó el ingenioso boceto de Thoinot Arbeau; encontró el medio de escribir pasos con signos a los que atribuyó un significado y valor diferentes, y fue declarado inventor de este arte por un fallo del Parlamento. Feuillet se adhirió firmemente a él, y nos dejó algunos trabajos sobre esta materia.<sup>7</sup>

En el *Dictionnaire de la Danse* de Gustave Desrat (Desrat, 1895) encontramos una nueva definición de coreografía que remite al mismo principio de describir los pasos de danza, pero con la salvedad de que lo hace como la música con las notas:

Coreografía. Como su nombre griego indica, significa escribir o describir la danza o los coros de baile (xopós, ypáfeiv), es decir representar con la escritura y con los signos dibujados los diferentes pasos de la danza. Los músicos escriben sus notas con signos de cuatro líneas, los coreógrafos indican sus pasos en una línea que indica primero la dirección del bailarín, y en segundo lugar, colocados a la derecha o a la izquierda, los signos hechos de trazos lineales representan los pasos realizados en el baile. Los signos en la música llevan el nombre de las notas, y en la coreografía la

<sup>6</sup> La Chorégraphie dont voulez que je vous entretienne, Monsieur. Est l'Art d'écrire la Danse à l'aide de differents signes, comme ont écrit la Musique à l'aide de figures ou de caracteres designes par la dénomination de Notes. (1760:363-363).

<sup>7</sup> Thoinot Arbeau, Chanoine de Langres s'est distingué le premier par un Traité qu'il donna en 1588 et qu'il a intitulé Orchesographie. Il écrivoit au - dessous de chaque note de l'air les mouvements et les pas de Danses qui lui paroissøient convenables. Beauchamps donna ensuite une forme nouvelle à la Chorégraphie et perfectionna l'ébauche ingénieuse de Thoinot Arbeau; il trouva le moyen d'écrire les pas par des signes auxquels il attacha une signification et une valeur différentes, et il fut déclaré l'inventeur de cet Art par un Arrêt du Parlement. Feuillet s'y attacha fortement, et nous a laissé quelques Ouvrages fur cette matiere. (1760:362-363).

del tiempo o paso; estos pasos son en la literatura las palabras que constituyen las oraciones.<sup>8</sup>

Las dos definiciones hacen referencia a la relación con la notación musical, por lo que deducimos que la influencia de procederes y metodologías entre ambas ha sido fructífera a lo largo de la historia de la danza.

André Lepecki (Lepecki, 2009) define la palabra «coreografía» a partir del libro de Thoinot Arbeau y hace hincapié en la sustantivación, en una sola palabra, del movimiento (*orchesis*) y la escritura (*graph*) creando una simbiosis, dentro de la unidad lingüística, entre quien se mueve y quien escribe:

La primera versión de la palabra «coreografía» se acuñó en 1589 y da título a uno de los más céleres manuales de danza de su época: *Orchesographie* (Orquesografía), de la danza del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau (literalmente la escritura, *graphia*, de la danza, *orchesis*). Comprimidas en una palabra, fundidas la una en la otra, la danza y la escritura producían asociaciones insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe. Con Arbeau, esos dos sujetos se convirtieron en uno. Y mediante esta asimilación no demasiado obvia, el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística. (2009:23).

Según Susan Leigh Foster (Foster, 2011) la palabra «coreografía» proviene de la contracción de dos palabras de origen griego: *choreo* y *graphia*:

La palabra «coreografía» deriva de dos palabras griegas, *coreia*, síntesis de la danza, el ritmo y la armonía vocal se manifiesta en el coro griego; y *gráfico*, el acto de escribir.<sup>9</sup>

Efectivamente, el prefijo *chore*, *chora*<sup>10</sup> o *chorea* es un término acuñado por Platón para designar varios conceptos. El termino, escrito en sus diálogos,

<sup>8</sup> Chorégraphie. Comme son nom grec l'indique, ce mot veut dire écrire ou décrire la danse ou les choeurs de danse (xopós, ypáfeiv), c'est-à-dire représenter par l'écriture, par des signes dessinés les différents pas de danse. Les musiciens écrivent leurs notes avec des signes marqués sur quatre lignes, les chorégraphes indiquent leurs pas sur une ligne indiquant premièrement la direction du danseur, et secondement, semés à droite ou à gauche, les signes au traits représentant les pas exécutés dans la danse. Les signes en musique portent le nom de notes, et en chorégraphie celui de temps ou de pas; ces pas sont en littérature les mots constituant les phrases (1895:86).

<sup>9</sup> The word «choreography» derives from two Grec words, choreia, the synthesis of dance, rhythm, and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and graph, the act of writing (2011:16).

<sup>10</sup> Según Platón en los diálogos de Timeo, Parménides, Filebo y Leyes, el nombre de *chora* se refería a la calidad que permitía la percepción de los cambios de los cuerpos y que era la de la espacialidad, la que representaba la idea del límite físico de las formas y las hacía visibles en su variabilidad y multiplicidad. La espacialidad era el médium receptivo en el que las imágenes se

tiene que ver con el hecho de moverse racionalmente desde un punto a otro del espacio. Los movimientos están organizados por el compás y la armonía musicales. También *chorea* en griego significa mover el corazón con un determinado ritmo. La palabra *chore* aglutina dos grandes ideas: el cambio de lugar de los cuerpos en el espacio y la organización del tiempo. Susan Leigh Foster (Foster, 2011) refiriéndose a *chora* escribe:

Los primeros usos del término, sin embargo, se entrelazan con otras dos raíces griegas, *orchos*, el lugar entre el escenario y el público donde se realizó el coro, y *chora*, una noción más general de espacio, a veces utilizada en referencia a un campo o región.<sup>11</sup>

El sufijo *graphia* comporta un segundo aspecto del significado de «coreografía» consistente en añadir una marca, una inscripción, un signo o una graña en el papel con la intención de registrar una acción.

## Idoneidad de «coreografía»

En el mundo de la danza despierta un vivo debate entre sus practicantes, sobre la idoneidad de escribir los movimientos. La discusión puede ejemplificarse por el contraste entre las visiones de Beauchamps y Feuillet al inicio del siglo XVIII, por un lado, y la de Jean-Georges Noverre (1727-1810), a partir de la segunda mitad del siglo.

Aunque las dos concepciones pueden ser entendidas como un desarrollo progresivo del arte coreográfico, la de Feuillet recoge aportaciones de notaciones anteriores que buscan reflejar la experiencia tanto de la notación musical como la de registrar en signos los pasos de danza. Noverre aboga por una reforma en profundidad del espectáculo de la danza, poniendo en duda que para componer danzas sea necesaria la escritura.

imprimían en su vida efímera. La palabra *chora* englobaba el concepto de lo sensible e inteligible en una espacialidad en la que se recibía todo tipo de imágenes y daba lugar a todo lo sensible.

Desde el punto de vista arquitectónico, Solà-Morales, Ignasi y Oliveras Samitier, Jordi (2009) afirman que *chora* es: «La concepción de espacio infinito como continuum natural, receptáculo de todo el creado y lo visible, tiene una raíz de idea platónica. Platón habla en el Timeo del *chora* como el espacio eterno e indestructible, abstracto, cósmico, que provee de una posición de todo lo que existe. se trata del tercer componente básico de la realidad, junto al Ser y al Devenir. (2009:100). Solà-Morales, Ignacio y Oliveras Samitier, Jordi (2009) *Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales*. Barcelona: Univ. Politècnica de Catalunya.

<sup>11</sup> The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, *orchos*, the place between the stage and the audience where the chorus performed, and *chora*, a more general notion of space, sometimes used in reference to a countryside or region (2011:17).

En *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), Noverre critica el hecho de escribir en el papel los movimientos de la danza, ya que los símbolos no pueden captar la acción de los intérpretes ni las expresiones faciales. Para Noverre, la «coreografía» es una sucesión de símbolos que el coreógrafo escribe en un papel, solo, en su habitación de trabajo y de la que solamente él conoce el sentido. Componer danzas debe hacerse desde la acción trabajando directamente con el bailarín. En todo caso, el arte de la coreografía (arte de escribir danzas) sólo puede ser útil a la memoria de la danza. Ésta es un todo que se alimenta de las aportaciones de otros lenguajes artísticos como la pintura, la poesía, la música así como también de los conocimientos científicos provenientes de la historia y la anatomía. En la danza, según Noverre, debe omitirse la transcripción de los movimientos en el papel, por ser un ejercicio imperfecto que quizás hubiera servido en los inicios pero que no puede describir la perfección del arte de la danza en su totalidad. La coreografía es impropia del arte de la danza, ya que aquel que escriba composiciones en signos no compondrá sino combinaciones miserables. Noverre afirma:

[...] no, señor, es un error pensar que un buen Maestro de Ballets pueda trazar y componer su obra al lado de su chimenea. Aquellos que trabajan de esta manera no llegarán jamás a tener éxito, tan solo a componer combinaciones miserables. No es con la pluma en la mano que se hace mover a los Figurantes [...].<sup>12</sup>

Porque, (según Noverre), el arte de la coreografía, entre otras cosas, amortigua el genio y debilita el gusto:

Sí, señor, la Coreografía amortigua el genio; apaga, debilita el gusto del Compositor que hace uso de ella; es pesado; es incapaz de invención; el genio del creador que si lo fue o debería haber sido no es más que un plagiarlo; su imaginación se extingue; no produce nada nuevo, y todo su mérito se limita a desfigurar las producciones de otros.<sup>13</sup>

Para Noverre, no se puede crear una danza anotando los movimientos con signos crípticos en un papel. En todo caso, la coreografía debería estar al servicio

<sup>12</sup> [...] non, Monsieur, c'est une erreur que de penser qu'un bon Maître de Ballets puisse tracer et composer son ouvrage au coin de son feu. Ceux qui travaillent ainsi, ne parviendront jamais qu'à des combinaisons misérables. Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher les Figurants [...]. (1760:393-394).

<sup>13</sup> Oui, Monsieur, la Chorégraphie amortit le génie; elle éteint, elle affoiblit le goût du Compositeur qui en fait usage; il est lourd et pesant; il est incapable d'invention; de créateur qu'il étoit ou qu'il auroit été, il devient ou il n'est plus qu'un plagiaire; son imagination s'éteint; il ne produit rien de neuf, et tout son mérite se borne à défigurer les productions des autres. (1760:394).

del arte de la danza recogiendo, registrando y documentando para la memoria los pasos, así como dibujar los planos, las posiciones de brazos y piernas de los bailarines, tal y como podrían haberlo hecho los artistas plásticos François Boucher (1703-1770) y Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) que sabían cómo plasmar los grupos y las posiciones interesantes del cuerpo humano en sus pinturas y dibujos:

La coreografía sería entonces interesante. Plan geométrico, plan de elevación, descripción fiel de estos planos, todo se presentaría a la vista con las características del gusto y del genio; todo instruiría, las actitudes del cuerpo, la expresión de las cabezas, los contornos de los brazos, la posición de las piernas, la elegancia del vestido, la veracidad del traje; en una palabra, tal trabajo apoyado por el lápiz y el cincel de estos dos artistas ilustres sería una fuente de la cual se podría dibujar, y lo consideraría como el archivo de todo lo que nuestro Arte puede ofrecer de luminoso, interesante y bello.<sup>14</sup>

Edward Nye, profesor e investigador de la danza y el mimo de los siglos XVIII y XIX, afirma (Nye, 2011) que el arte de la danza durante el siglo XVIII incorpora innovaciones cada vez más difíciles de registrar en el papel. Efectivamente, el autor dice que si bien John Weaver (1673-1760), bailarín y coreógrafo de la época, favorece la difusión de la escritura de la danza a partir de su traducción al inglés del libro de Beauchamps y Feuillet, tanto él en Inglaterra como Marie Sallé (1707-1756) en Francia se dedican a innovar la danza incorporando el mimo y la pantomima en el nuevo género llamado el ballet de acción. Ante la complejidad corporal del mimo que se incorpora en el ballet, la notación va cayendo en desuso y la palabra «coreografía» se adapta para sustantivar la naturaleza dramática del ballet de acción:

Las innovaciones en el mimo de John Weaver en Inglaterra a principios de siglo, por Marie Sallé en Inglaterra y Francia poco después, y por muchos otros en toda Europa durante el desarrollo del ballet de acción en la segunda mitad del siglo cambió la forma en que la gente pensaba sobre la danza y el mimo en general y sobre la «coreografía» en particular. El signo más sobresaliente de esto es que el sistema de notación de danza de Feuillet simplemente no se usó para representar la variedad de posturas corporales y la complejidad de la acción comunicativa del mimo. [...] A pesar de la

<sup>14</sup> La Chorégraphie deviendroit alors intéressante. Plan géométral, plan d'élevation, description fidelle de ces plans, tout se présenteroit à l'oeil avec les traits du goût et du génie; tout instruiroit, les attitudes du corps, l'expression des têtes, les contours des bras, la position des jambes, l'élégance du vêtement, la vérité du costume; en un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon et du burin de ces deux illustres Artistes seroit une source où l'on pourroit puiser, et je le regarderois comme les archives de tout ce que notre Art peut offrir de lumineux, d'intéressant et de beau [...]. (1760:384).



aversión a su sistema, había una marcada afición por su palabra, «coreografía», que se adaptó para adaptarse a la naturaleza dramática del *ballet d'action*.<sup>15</sup>

También Susan Leigh Foster coincide con la tesis de Edward Nye (Foster, 2011). Afirma que John Weaver, considerado el padre de la pantomima inglesa, contribuye al olvido de la escritura coreográfica, inaugurando una nueva manera de documentar la danza a partir de la narración literaria de la trama del ballet de acción:

Weaver, poco después de traducir Feulliet al inglés, contribuyó sustancialmente a la obsolescencia de la coreografía al embarcarse en una serie de experimentos con pantomima que ayudaron a lanzar el nuevo género del ballet narrativo. Sus ballets de pantomima también inauguraron un nuevo enfoque para documentar la danza: el relato narrativo de la acción de la historia.<sup>16</sup>

El significado de «coreografía» se desprende de la escritura tal como era entendida en la época de Feulliet. Los ballets mantienen la memoria gracias a la descripción de la trama, pero desaparece la descripción concreta de los movimientos y estos sólo se conservan si son transmitidos oralmente de una generación a la siguiente.

Arthur Saint-Léon (1821-1870), director de la Ópera de París en los años 1850 a 1853 y más tarde del Theatre Mariinsky de San Petersburgo en los años 1859 a 1869, pone en evidencia la problemática de la memoria del repertorio coreográfico a mediados del siglo XIX y de la necesidad de escribir partituras con objeto de preservar la autoría de los ballets. Para solucionar el problema propone un nuevo sistema de notación coreográfica, distinto del de Feulliet, muy próximo a la notación musical, llamado *Sténochorégraphie* (Saint-Léon, 1852).

<sup>15</sup> Given the evolution of dance and mime in the eighteenth century, one would expect to see some kind of morphological or semantic shift almost as soon as Feulliet's title made its lexical mark. The innovations in mime by John Weaver in England at the beginning of the century, by Marie Sallé in England and France little later, and by host of others all over Europe during the development of the ballet d'action in the second half of the century changed the way people thought about dance and mime in general and about 'choreography' in particular. The most salient sign of this that Feulliet's system of dance notation was simply not used to represent the variety of body postures and the intricacy of the communicative mime action. [...] Despite the aversion to his system, there was marked fondness for his word, 'choreographie', which was adapted to suit the dramatic nature of the ballet d'action. (2011:162-163).

<sup>16</sup> Weaver, shortly after translating Feulliet into English, contributed substantially to the obsolescence of choreography by embarking on a series of experiments with pantomime that helped to launch the new genre of story ballet. His pantomime ballets also inaugurated a new approach to documenting dance - the narrative account of the story action. (2011:35-36).

El poeta, novelista, pintor y crítico de arte Théophile Gautier (1811-1872), se hace eco del nuevo sistema de notación de la danza. En uno de sus artículos aparecidos en la prensa de la época, publicados recientemente (Gautier, 1995), presenta la aportación de Saint-Léon como una manera de salvar el carácter fugaz de los movimientos transmitidos por la rutina en la que la danza ha caído. Escribe:

Esta es una buena ocasión para hablar de una obra escrita por Saint-Léon, porque este demonio de hombre con su capacidad panorámica lo abarca todo. Este trabajo, que aparece por entrega, se llama *Sténochoregraphie*, es decir, el arte de escribir el baile con prontitud. Hasta ahora, la danza no ha tenido alfabeto ni notación. Sus pasos fugitivos no dejan rastro, y son transmitidos por una rutina vaga cuya tradición no tarda en desvanecerse.<sup>17</sup>

A continuación Gautier se queja de que no hay ningún ballet escrito de Noverre, de Gardel (1741-1787)<sup>18</sup> y de otros maestros de baile:

No hay registro alguno de Noverre, Gardel y los otros maestros del arte. Saint-Léon ha querido colmar esta desafortunada brecha y proporcionar una forma simple, fácil y completa de fijar en papel toda la parte coreográfica del ballet. Con algunos signos, hace todos los cambios de pie, todas las descomposiciones de movimiento que forman el arte de la danza.<sup>19</sup>

Siendo Saint-Léon violinista y músico, además de coreógrafo y bailarín, el sistema de escritura coreográfica que presenta se acomoda al lenguaje de notación musical, colocando dibujos esquemáticos del cuerpo humano, que recuerdan las posiciones de brazos y piernas, encima de la partitura musical. Arthur Saint-Léon menciona, en el prólogo de su libro *Sténochoregraphie*, cómo las distintas artes tienen un lenguaje que les permite reproducir las reglas (Saint-

<sup>17</sup> C'est ici une bonne occasion de parler d'un ouvrage écrit de Saint-Léon, car ce diable d'homme embrasse tout dans son habilité panoramique. Cet ouvrage, qui paraît par livraison, s'appelle la Sténochoregraphie, c'est-à-dire l'art d'écrire promptement la danse. La danse, jusqu'ici n'a eu ni alphabet ni notation. Ses pas fugitifs ne laissent nulle trace, et ils se transmettent par une routine vague dont la tradition ne tarde pas à s'effacer. (1995:260).

<sup>18</sup> Suponemos que se trata de Maximilien Gardel, bailarín y coreógrafo, que sucedió a JeanGeorges Noverre en el cargo de director de la Ópera de París. Maximilien tuvo un hermano menor también bailarín y coreógrafo, Pierre Gardel (1758-1840) que sucedió a su hermano en el cargo.

<sup>19</sup> On ne possède écrit aucun ballet de Noverre, de Gardel et des autres maîtres de l'art. Saint-Léon a voulu combler cette lacune fâcheuse et donner une manière simple, facile et complète de fixer sur le papier toute la partie chorégraphique du ballet. Avec quelques signes, il rend tous les changements de pied, toutes les décompositions de mouvement qui forment l'art de la danse. (1995:260).

Léon, 1852). A continuación crítica que, frente a las otras artes, la coreografía sólo existe de nombre puesto que no dispone de un lenguaje común:

La música, la pintura, la arquitectura, la equitación, todas las artes, finalmente, tienen un lenguaje mediante el cual se pueden reproducir principios y reglas; la Danza, basada en el Dibujo y la Anatomía, también tiene sus principios y reglas, pero solo son demostrativos, porque la Coreografía propiamente dicha solo existe en el nombre.<sup>20</sup>

Insiste a continuación en que la coreografía no existe, puesto que nadie la escribe y hace hincapié en que la coreografía no debe ocuparse de componer la danza sino sólo de escribirla. En el prefacio de su libro escribe:

En mi opinión, el arte de la danza está en la infancia, lo que erróneamente hemos acordado llamar coreografía realmente no existe. ¿Qué significa la palabra coreografía? Escribir la Danza, no componerla, sino escribirla. Para escribirla es absolutamente necesario tener un método, como lo hay para la composición musical, los instrumentos, el canto, y para hacer este método, es necesario tener un solo idioma, entendido por todos los que de manera útil y seria profesan o crean.<sup>21</sup>

Saint-Léon insiste en continuar el debate a favor de la escritura de la danza tomando posición en contra de las tesis de Noverre. En el mismo prefacio continúa escribiendo:

Además, de todas las innovaciones, la Danza escrita ha levantado muchas críticas, y Noverre, también, el famoso Noverre, el primero que realmente entendió la Danza, el eminente artista que escribió cosas tan bellas sobre este arte no era partidario de la coreografía tomada en su verdadero sentido, es decir desde la Danza escrita.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> La Musique, la Peinture, l'Architecture, l'Equitation, tous les arts enfin, ont une langue, à l'aide de laquelle les principes et les règles peuvent être reproduits; la Danse, basée sur le Dessin et l'Anatomie, a bien aussi ses principes et ses règles, mais ils ne sont que démonstratifs, car la Chorégraphie proprement dite n'existe que de nom. (1852:7).

<sup>21</sup> Selon moi, l'art de la Danse est dans l'enfance; ce que de nos jours on est convenu, à tort, d'appeler la chorégraphie n'existe réellement pas. En effet, que veut dire le mot chorégraphie? Ecrire la Danse et non pas la composer. Or pour l'écrire, il faut absolument une méthode comme il y en a pour la composition musicale, les instruments, le chant, et pour faire cette méthode, il faut de toute nécessité une langue unique, comprise par tous ceux qui veulent utilement et sérieusement professer ou créer. (1852:8-9).

<sup>22</sup> Du reste, ainsi que toutes les innovations, la Danse écrite a soulevé de nombreuses critiques, et Noverre, lui aussi, le célèbre Noverre, le premier qui ait réellement compris la Danse, l'éminent artiste qui a écrit de si belles choses sur cet art n'était pas partisan de la Chorégraphie prise dans sa véritable acception, c'est-à-dire de la Danse écrite. (1852:11-12).

Porque si algo es importante en el hecho de registrar las danzas es precisamente escribir los principios que rigen la composición aunque no sea posible concretar todos los detalles como son: la mirada, el movimiento de la mano, la rotación del pie, etc..., así como asegurar la propiedad de las obras coreográficas a través de un método para escribirlas:

Sea cual sea la autoridad respetable de este autor, no puedo hacerle tal concesión; los principios deben ser indestructibles, inmutables, respetados como las leyes; por eso es necesario un lenguaje para escribirlos. Y si reconozco, como Noverre, que el modo de la coreografía del que habla no tiene valor, no puedo admitir con él que el arte de escribir el baile sea inútil, ya que debe garantizar al autor la propiedad de sus obras, dándole con un método la facilidad de escribirlas.<sup>23</sup>

Arthur Saint-Léon fue sucedido en la dirección de los Ballets Imperiales de Rusia de San Petersburgo por Marius Petipa (1818-1910) a partir de 1869. Algunos ballets creados por Petipa fueron anotados con un nuevo sistema de notación inventado por Vladimir Stepanov (1866-1896), titulado *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrer les mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* (Stepanov, 1892). Según la investigadora de las notaciones de la danza Joukje Kolff este sistema fue el que funcionó más tiempo desde la notación de Beauchamps y Feuillet (Kolff, 2010):

El sistema fue adoptado por la Escuela de Danza de San Petersburgo y se enseñó allí durante varios años. Fue el primer sistema después de Feuillet que funcionó y fue empleado entre varios profesionales del baile.<sup>24</sup>

Según las profesoras e investigadoras en danza Sheila Marion y Karen Eliot (Bales & Eliot, 2013), en el caso de Vladimir Stepanov así como en el de Saint-Léon, el arte de la «coreografía» (entendido como el arte de escribir los movimientos de la danza) refleja una influencia de la notación musical. Gracias a la modificación del grafismo de las notas, la notación de Stepanov indica la

<sup>23</sup> Quelque respectable que soit l'autorité de cet auteur, je ne puis lui faire une telle concession; les principes doivent être indestructibles, immuables, respectés comme les lois: c'est donc pour cela qu'il faut une langue pour les écrire. Et si je reconnais, comme Noverre, que le mode de Chorégraphie dont il parle ne vaut rien, je ne puis admettre avec lui que l'art d'écrire la danse soit inutile, puisqu'il doit assurer à l'auteur la propriété de ses oeuvres, en lui donnant avec une méthode la facilité de les écrire. (1852:13).

<sup>24</sup> The system was adopted by the St. Petersburg School of Dance and taught there for a number of years. It was the first system after Feuillet's that functioned and was employed among quite a few dance professionals. (2010: 364).

temporalidad de los movimientos así como aspectos de las formas corporales, añadiendo marcas adicionales a las notas:

Las notas musicales modificadas solo indican el tiempo, pero también muestran aspectos de movimiento por sus formas, colocación en el pentagrama de movimiento y marcas adicionales en sus plicas.<sup>25</sup>

Esta tendencia a escribir los movimientos a partir de notas musicales modificadas pervivirá sólo dentro la tradición de los ballets rusos a través de los coreógrafos Nijinsky (1890-1950) y Léonide Massine (1896-1979). Más allá de este momento histórico, el sistema de Stepanov cae rápidamente en desuso.

## La expresión individual de la *Modern Dance*

Según Joulke Kolff, desde la eclosión de la *Modern Dance* a principios del siglo XX, la notación deviene impopular. La preocupación de los nuevos creadores de la danza es focalizar su trabajo en la composición del movimiento corporal:

Es esta visión de la danza la que hace que la notación sea insuficiente e impopular y puede hacer que se abandone un sistema de notación existente, que es lo que sucedió con el método Stepanov. Con el advenimiento de la danza moderna del siglo XX, que implicó el examen y la renovación de cómo moverse, el movimiento en sí se volvió más importante y así vemos incrementar el interés en la cuestión durante este período.<sup>26</sup>

Efectivamente, a principios del siglo XX el concepto de «coreografía» cambia. La expansión de las nuevas propuestas coreográficas de la *Modern Dance* americana y centroeuropea potencia la mirada individual del coreógrafo, el cual emprende su discurso artístico desde otra manera de ver y analizar el arte de la danza. El coreógrafo de la *Modern Dance* parte de su materia primigenia, es decir el movimiento del cuerpo humano. Asume que el movimiento es el fenómeno sustancial de la danza al servicio de su propia expresión artística. La coreografía es entendida en función de sus objetivos personales de expresión, de composición y de reacción ante los cambios históricos y sociales del coreógrafo.

<sup>25</sup> The modified musical notes only indicate timing but also show aspects of movement by their shapes, placement on movement staff and additional marks on their stems (2013: 318).

<sup>26</sup> It is this view of dance that makes notation insufficient and unpopular and can cause an existing notation system to be abandoned, which is what happened with the Stepanov method. With the advent of the twentieth century Modern dance, which involved examination in and renewal of movement, the movement itself became more important, and so we see an increased interest in notation in this period. (2010:378-379).

El hecho de crear danza ya es de por sí coreografía. No es necesario el registro de los movimientos. Susan Leigh Foster (Foster, 2011) escribe:

A comienzos del siglo XX, el término «coreografía» tomó un uso amplio y nuevo, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. Ya no era una denominación vaga y usada con poca frecuencia para bailar, ahora se llamaba específicamente el acto de crear un baile. Aunque su uso coincidió con la aparición de un nuevo género conocido como danza moderna, el término «coreografía» no se aplicó inicialmente a ese trabajo.<sup>27</sup>

Si en el siglo XVIII «coreografía» comprendía la composición, la escritura, la ejecución, el aprendizaje de la danza, el conocimiento de las bases técnicas y el establecimiento de categorías en de todas las danzas, en el siglo XX se redefine transformando su significado original en un proceso de expresión individual:

En su significado [de la coreografía] del siglo XVIII como arte de la narración de la danza, la coreografía proporcionó la base sobre la cual tuvo lugar la separación entre hacer, interpretar y aprender la danza. También estableció los criterios de habilidad técnica y virtuosismo en el baile. Y estableció los medios a través de los cuales se categorizaron las danzas de todo el mundo. Desaparecido su uso en el siglo XIX, la coreografía resurgió a principios del siglo XX como un proceso de expresión individual a través del movimiento. Desde entonces, la noción de coreografía ha sido cuestionada, expandida y transformada, y sus significados proliferan a pesar de que continúa instaurando tipologías de danza con un mérito artístico y social distintivo.<sup>28</sup>

Ante el nacimiento de la *Modern Dance* como expresión individual, la escritura, que era uno de los elementos distintivos de la coreografía, queda en desuso y por consiguiente la notación coreográfica en el siglo XX se convierte en una actividad residual salvo algunas aportaciones paradigmáticas como la de

<sup>27</sup> At the beginning of the twentieth century, the term «choreography» came into widespread and new usage, both in Britain and the US. No longer a vague and infrequently used appellation for dancing it now named specifically the act of creating a dance. Although its use coincided with the emergence of a new genre known as modern dance, the term «choreography» was not initially applied to that work. (2011:43).

<sup>28</sup> In its eighteenth century meaning as the art of notating dances, choreography provided the basis upon which separation of making, performing, and learning dance took place. It likewise set for criteria for technical skill and virtuosity in dancing. And it established the means through which dances from around the world categorized. Falling out of use in the nineteenth century, choreography reemerged in the early twentieth century as a process of individual expression through movement. Since that time the notion of choreography has been challenged, expanded and transformed, its meanings proliferating even as it continues to instate typologies of dance with distinctive artistic and social merit. (2011:7).

los coreógrafos Rudolf Laban (1879-1958), Antonine Meunier (1877-1972), Pierre Conté (1891-1971) y Alwin Nikolais (1910-1993). Otros, sin ser coreógrafos han aportado su propio sistema de notación, como el matemático Rudolf Benesh (1916-1975) conjuntamente con la bailarina Joan Benesh y la estudiosa de la danza Noa Eshkol (1924-2007) en asociación con el arquitecto Avraham Wachman (1931-2010).

A pesar de la desaparición del interés en la práctica de la notación coreográfica, algunos coreógrafos mantienen una práctica gráfica personal, ya sea para dibujar el recorrido de los bailarines o bien la forma del cuerpo en dibujos esquemáticos. Ejemplos de esta práctica nos brindan Doris Humphrey (1895-1958), Merce Cunningham (1919-2009), Trisha Brown (1936-2017), Dominique Bagouet (1951-1992) o más recientemente Anne Teresa De Keersmaeker. Las notas tomadas en el proceso de creación y composición documentan la coreografía a partir de dibujos personales circunscritos a la metodología y práctica personal, que responden al interés de pensar y proyectar algunos aspectos particulares de la coreografía en el sentido que destacan Catalina Ruiz Mollá y Juan José Gómez Molina (Gómez, 2007):

El dibujo del coreógrafo tiene unas necesidades fundamentales relacionadas con su propia función dentro del espectáculo de danza: conservar y transmitir las coreografías, y en muchos casos una manera de pensar y proyectarlas. (Gómez, 2007:93).

La segunda mitad del siglo XX ha propiciado hasta límites insospechados la expresión individual por encima de las visiones universalistas de los períodos barroco y clásico de la danza. Es pertinente citar a uno de los coreógrafos más reputados de la danza contemporánea, quien ha empujado los límites del cuerpo y las posibilidades de movimiento de los bailarines, así como la composición coreográfica. William Forsythe, en un artículo publicado en el año 2011 por el profesor experto en arquitectura, teatro y danza Steven Spier, declara que el término «coreografía» tiene numerosas interpretaciones y se resiste a dar sola definición:

La coreografía es un término curioso y engañoso. La palabra en sí, al igual que el proceso que describe, es esquiva, ágil y enloquecedoramente inmanejable. Reducir la coreografía a una definición única no es comprender el más crucial de sus mecanismos: resistir y reformar la concepción previa de su definición.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the process it describes, is elusive, agile, and madderingly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conception of its definition. (Spier, 2011:90).

La fuerza de la danza está en su capacidad física. La cuestión es desvincular la danza de la coreografía; se trata de dos prácticas bien diferenciadas. Se trata de dejar el cuerpo en movimiento como único elemento, sin preconcebir ningún plan previo, sin discurso, sin sentido. La danza sería el sitio de esta acción:

La coreografía y el baile son dos prácticas distintas y muy diferentes [...] La fuerza de esta pregunta surge de la experiencia real de la posición de las prácticas físicas, especialmente la danza, en la cultura occidental. Denigrado por siglos de asalto ideológico, el cuerpo en movimiento, el obvio milagro de la existencia, sigue sutilmente relegado al dominio del sentido puro: precognitivo, iletrado.<sup>30</sup>

Por otro lado, la «coreografía» entendida como objeto artístico de la danza no substituye el cuerpo, porque representa la organización de la acción y, en este sentido la notación sería un recurso opcional y casual como insiste William Forsythe:

Un objeto coreográfico no es un sustituto del cuerpo, sino un sitio alternativo para la comprensión de la posible instigación y organización de la acción para residir.<sup>31</sup>

## A modo de conclusión

Llegados a este punto nos preguntamos si no sería válido recuperar el significado original del término «coreografía», en el sentido de entender que ésta es creación, composición, técnica, pero también notación. Y hacer así realidad un objetivo soñado por tantas generaciones, recuperando o inventando una notación asumida por la comunidad de la danza y permitiendo así, crear una biblioteca de partituras de danza susceptibles de ser reinterpretadas por un director-reconstructor y acceder a un repertorio que de otro modo sería desconocido.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Choreography and dancing are two distinct and very different practices [...] The force of this question arises from the real experience of the position of physical practices, specially dance, in Western culture. Denigrated by centuries of ideological assault, the body in motion, the obvious miracle of existence, is still subtly relegated to the domain of raw sense: precognitive, illiterate. (Spier, 2011:90-91).

<sup>31</sup> A choreographic object is not a substitute for the body, rather an alternative site for understanding of potential instigation and organisation of action to reside. (Spier, 2011:92).

<sup>32</sup> Un ejemplo de esta práctica es el centro del *Dance Notation Bureau* de Nueva York. Es una entidad sin afán de lucro que atesora un fondo de alrededor de seiscientas partituras de coreografías escritas en Labanotation de coreógrafos como Georges Balanchine, Paul Taylor, Antony Tudor, Doris Humphrey, William Forsythe, José Limón, Laura Dean, entre otras. Para más información ver: [www.dancenotation.org](http://www.dancenotation.org).



Es cierto que no es un fin inmediato. La lentitud de la escritura desaconseja éste método para crear una biblioteca de danza. Anotar requiere un aprendizaje lento como la adquisición de una serie de competencias como la observación, el análisis del movimiento del cuerpo humano y el conocimiento de un código de signos. En ello se pierde la viveza del movimiento en directo, la sensación «cálida» de la cosa vívida.

No obstante la notación trasciende los condicionantes del tiempo y el espacio, puesto que al inscribirla en la memoria se la salva del olvido y deviene actual. Una partitura de danza es el testimonio que da a la coreografía un lugar en el futuro.

La notación es orden, cuidado y análisis de las partes en función de un todo. Requiere de un alfabeto de signos, con una ortografía concreta y una sintaxis, según una normativa lógica. La notación de la danza es un intento de vencer el olvido. No en vano tienen un sentido especial las palabras del discípulo Capriol a su maestro Arbeau escritas en el libro de *Orchésographie* (Arbeau, 1588) cuando le pide que ponga remedio al desconocimiento de las danzas de tiempos anteriores, escribiéndolas, para así aprender los preceptos y teorías de sus lecciones, solo en su habitación, cuando el maestro se ausente:

Señor Arbeau no permitais esto de vuestro poder puesto que podeis remediarlo: poned algo por escrito ésto será el motivo por el que yo aprenderé esta cortesía, y mientras la escribe, le parecerá reunir las mismas compañías que tenía en vuestra juventud y tomar tanto ejercicio de mente como de cuerpo también, porqué difícilmente os vereis obligado de mover las extremidades para insinuar los movimientos necesarios: Verdad es que vuestro método de escritura es tal, que en vuestra ausencia, a partir de vuestras teorías y preceptos, un discípulo podrá solo en su habitación aprender vuestras enseñanzas.<sup>33</sup>

Desde el siglo XV en adelante, la notación musical ha sido un espejo para la danza en la búsqueda de una notación para registrar su repertorio. A pesar de múltiples intentos para construir un sistema que fuera adoptado mundialmente, los distintos estilos de danza han propiciado que la notación adopte distintas formas de acuerdo con los objetivos de cada momento histórico.

<sup>33</sup> Monsieur Arbeau ne permetez cela de votre pouvoir puisque y pouvez remedier: metez en quelque chose par escript cela sera cause que j'apprendrai cette civilité, et en l'ecrivant, il vous semblera raieunir et avoir les mesmes compagnies qu'aviez en votre jeneusse, et prendre autant d'exercice d'esprit et du corps aussi, car difficilement vous abstriendrez vous de remuer les membres, pour m'enseigner les mouvements y nécessaires: Vray est que votre methode d'escripture est telle, qu'en votre absence, sur vos theories et preceptes, un disciple pourra seul dans sa chambre apprendre vos enseignements. (Arbeau, 1588:4-5).

Si el significado de coreografía respondía al acto de componer y escribir, a partir de la figura de Noverre (siglo XIX) el término de coreografía significava tan solo escribir las danzas. El interés por mantener un lenguaje común contribuía a la instauración de los estilos formalistas de la danza que perduraban durante un cierto tiempo, período suficiente para establecer un lenguaje común y trabajar al servicio de la formalización del estilo como fue el caso de las danzas barroca y clásica. Con la llegada de de la *Modern Dance* en el siglo xx, la práctica de la danza respondió a un interés de expresión personal y la notación de la danza desapareció de la práctica coreográfica, aunque se mantuvieron prácticas de anotación personal del trabajo creativo.

A partir del siglo XX, «coreografía» significa el acto de componer y crear coreografías pero no implica necesariamente anotarlas, a pesar de las aportaciones de algunos coreógrafos que recuperan el significado inicial de Beauchamps y Feuillet.

En la actualidad el concepto de coreografía ha sido secuestrado, descompuesto y readaptado al interés del coreógrafo del momento. Con ello se ha perdido el interés universal de la notación. La danza que se documenta hoy día responde al interés particular del coreógrafo que resume su trabajo en libretas de notas personales en forma de dibujos, diagramas o descripciones literarias, en detrimento de una notación compartida por la comunidad de la danza.<sup>34</sup>

## Referencias bibliográficas

- ARBEAU, THOINOT (1588) *Orchésographie*. Langres.
- BALES, MELANIE & ELIOT, KAREN: «Recording the Imperial Ballet», en: *Dance Its Own Terms*. Oxford 2013. Ed. Bales: Oxford University Press.
- DES RAT, G.: *Dictionnaire de la Danse*. París, 1895. (*Imprimeries Réunies*).
- ESSEX, JOHN: *For the further Improvement of Dancing, A Teatrise of Choreography*. 1710.
- FEUILLET, RAOUL-AUGER: *Choreographie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. París, 1700.
- FORSYTE, WILLIAM: «Choreographic Objects», en: Spier, Steven *William Forsyte and the Practice of Choreography: It Starts From any Point*. Londres & Nueva York, 2011. Routledge.
- GAUTIER, THÉOPHILE: *Écrits sur la danse*. Arles, 1995; Actes Sud.
- KOLF, JOULKE: «Writing Dance», en: de Voogt, Alex, Finkel, Irving ed. *The Idea of Writing*. Leiden, Boston. 2010; Brill.
- FOSTER, SUSAN LEIGH: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Nueva York, 2011; Routledge.
- LEPECKI, ANDRÉ: *Agotar la Danza*. Barcelona, 2009; Mercat de les Flors.

<sup>34</sup> A pesar de ello, actualmente, existen numerosas iniciativas que llevan trabajando en la difusión, adaptación, revisión, anotación, catalogación y reconstrucción de coreografías en los sistemas más reconocidos mundialmente como son el sistema *Kinetography Laban/Labanotation*, el sistema *Benesh* o el sistema *Eshkol/Wachman*.

- NOVERRE, JEAN-GEORGES: *Lettres sur la Danse et les Ballets*. París, 1760.
- NYE, EDWARD: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-century Stage: the Ballet d'Action*. Cambridge, 2011; Cambridge University Press.
- RUIZ MOLLÁ, CATALINA y GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ: «El dibujo del coreógrafo», en: Gómez Molina, Juan José: *La representación de la Representación*. Madrid, 2007; Cátedra.
- SAINT-LÉON, ARTHUR: *La Stenochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la Danse avec Traits et Biographies des plus Maitres de Ballets anciens et modernes*. París, 1852.
- STEPANOV, VLADIMIR: *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. París, 1892; M. Zouckermann Impr.
- TOMLINSON, KELLOM (). *The art of dancing*. Londres, 1735.
- WAEVER, JOHN : *A Small teatrise of time and cadence in dancing*. Londres, 1706; H. Meere. *A Collection of Ball-dances Perform'd at Court*. Londres, 1706. J. Vaillant Bookfeller.



# LUIS DE PABLO: «OCULTO»

 Francisco MARTÍNEZ\*

## 1. Introducción

«**O**culto» es una pieza originariamente para clarinete bajo, del compositor Luis de Pablo, que data de 1977 y que fue transcrita para saxofón alto en 1989<sup>1</sup> como alternativa para disponer una obra del autor para el repertorio de saxofón solo, puesto que hasta entonces no había escrito obras de plantillas reducidas o para saxofón solo. Ya que se hizo la transcripción a partir de un instrumento similar, la pieza presenta un lenguaje válido, al menos en lo que se refiere a articulaciones y ataques, que son los mismos en el clarinete que en el saxofón.

«Oculto» tiene además el interés añadido de que es la única pieza para saxofón de Luis de Pablo que se utiliza en la enseñanza; concretamente en algunos conservatorios superiores. También, al ser una obra para saxofón solo, permite que cualquier saxofonista, mientras ostente el nivel técnico necesario, pueda interpretar música de este compositor.

## 2. «Oculto»

«OCULTO» (1977) clarinete solo o saxofón solo (8'- 8'30).

. - Partitura reproducción del manuscrito del autor (10 p.); 39 cm. Para clarinete bajo en si bemol o clarinete en si bemol.

. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 1979.

. - Partitura reproducción del manuscrito del autor de la transcripción, Manuel Miján (1989) (5 p.); 30cm. (Para saxofón alto en mi bemol).

. - Milán: Ed. Suvini Zerboni, 2003.

\* Francisco Martínez: profesor de saxofón del RCSMM, jefe de departamento de viento madera y coordinador del master de Creación e interpretación y nuevas tecnologías.

<sup>1</sup> Existen dos transcripciones, una llevada a por Manuel Miján para saxofón alto y otra por Claude Delangle para saxofón barítono y ambas fueron realizadas en un corto espacio de tiempo.

- . - Manuscrito del autor de la transcripción, Claude Delangle (1990) (10 p.); 35 cm. (Para saxofón barítono o saxofón alto en mi bemol).
- .- El Álamo, Archivo de la Fundación Sax-Ensemble (part. cámara, carpeta 9).
- .- Manuscrito del compositor de la primera versión (1977); 30 cm. (Para clarinete en si bemol o clarinete bajo y grabación en cinta, o dos clarinetes en si bemol o clarinetes bajos).
- .- Latina, Campus Internazionale di Musica, Archivo sin acceso al público, no catalogado.
- . - Saintes, Festival, 18.7.1978. Clarinete J. Villa Rojo (Ed. Suvini Zerboni, Milán)

Ficha de catalogación.

## 2.1. Contexto general de la obra

Luis de Pablo mantuvo en 1977 contactos con el clarinetista Jesús Villa Rojo para definir algunos proyectos compositivos que deberían ser estrenados por el Grupo LIM y también por el propio Villa Rojo como solista. De estos contactos surgió la obra *Oculto*. La primera versión sería para clarinete y cinta magnética, y así fue estrenada el 19 de julio de 1978 en el Festival de Saintes, en Francia.<sup>2</sup> Esta primera versión parece ser que no obtuvo la satisfacción ni del compositor ni del intérprete<sup>3</sup> y fue totalmente revisada y convertida en una obra para clarinete solo.

Al respecto de cómo surgió la obra, Jesús Villa rojo nos comenta lo siguiente:

«En 1975 cuando se presentó el Grupo LIM en el Instituto Alemán de Madrid Luis de Pablo residía en Canadá, ejerciendo como profesor de la Universidad de Mac Gill, en Montreal. Luis estaba al corriente de lo que ocurría en España, y debió recibir muy buenas informaciones de lo que había representado la presentación de este grupo, puesto que incluso se puso en contacto con nosotros desde el primer momento y se hizo una obra suya en nuestro primer ciclo. A nivel personal, Luis de Pablo también estaba informado del libro que yo había presentado unos años antes *El clarinete y sus posibilidades*. [...] Cuando vino a Madrid quiso plantearnos obras suyas por una parte para el LIM y por otra parte para que yo las estrenara. La primera obra que surgió fue «Oculto». Esta obra en ningún momento fue pensada para que lo hiciera ningún otro instrumentista,<sup>4</sup> porque respondía enteramente a los planteamientos que yo hacía en mi libro. La obra se estrenó en el Festival de Saintes y se grabó para Radio Nacional de España; creo que no hubo una satisfacción plena por parte del autor y del intérprete.

<sup>2</sup> *Catálogo Generale* 2005. Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 2005.

<sup>3</sup> VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista* (realizada el 01/02/2011), disponible en Youtube: <https://youtu.be/CyJKoeqCj3M>

<sup>4</sup> García del Busto, en la primera biografía sobre Luis de Pablo, comenta que la obra estaba pensada para que la estrenase el clarinetista holandés Harry Sparnay (GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*, Madrid, Espasa Calpe, 1979).

Luis de Pablo vio que esa idea primera suya necesitaba un desarrollo y un replanteamiento y entonces surgió la obra que fue editada en Suvini Zerboni, y que también estrené en el clarinete soprano<sup>5</sup>».

Esta obra, y nos referimos a la versión definitiva y editada, aparenta ser una improvisación escrita para instrumento solo, pero una estructura en origen numérica da forma a toda la obra, y melódicamente está formada principalmente por una célula interválica de 9 sonidos. La pieza fue adaptada para saxofón alto solo por Manuel Miján<sup>6</sup> quien llevaría a cabo el estreno de la versión en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en febrero de 1989. En 1990, el saxofonista francés Claude Delangle hizo una versión para saxofón barítono,<sup>7</sup> que no tiene estreno conocido.

Luis de Pablo, en las notas al programa de un concierto comenta al respecto de la obra:

«Es un pequeño juego, está compuesta como si fueran dos obras superpuestas; unos pasajes más melódicos y líricos están superpuestos a otros rigurosamente rítmicos y flexibles. Dicho de otra manera: tras un tipo de música aparente, se encuentra otro que está oculto que es completamente diferente<sup>8</sup>».

## 2.2. Análisis interpretativo de la obra

Durante el análisis de esta obra usamos habitualmente el término «serie», pero nunca nos referimos a la concepción de la música serial o dodecafónica, puesto que ya hemos dicho que esta pieza no lo es, como casi ninguna obra de Luis de Pablo. Utilizamos el término en su definición académica de «conjunto de cosas que se suceden una tras otras y que están relacionadas entre sí». También aclaramos que utilizamos en este apartado de análisis general la versión original para clarinete y, la versión de saxofón cuando analizamos los parámetros técnicos de dicho instrumento. No obstante, también disponemos del manuscrito de la primera versión para clarinete bajo, que nos servirá para comparar el origen del material temático de la versión editada.

<sup>5</sup> VILLA ROJO, Jesús: *Entrevista*, disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/CyJKoeqCj3M>

<sup>6</sup> Con la aprobación del autor, que más tarde recomendó su edición.

<sup>7</sup> La versión de Delangle estaba destinada originalmente al saxofón barítono, aunque en la partitura se lee *pour saxophone baryton ou saxophone alto*.

<sup>8</sup> PABLO, Luis de: *Notas al Programa*. Programa de concierto. Diario Levante, 25 de abril de 1997. Valencia, p. 3.

## 3. Esquema formal de «Oculto»

A <sup>9</sup>	B	C
Dos compases de introducción que suman siete tiempos y una serie de 21 sonidos que en matiz <i>p</i> dialoga contrastadamente con una repetición de 21 veces un único sonido. El nº 7 y sus múltiplos forman parte de las series numéricas que originan la obra.	Se inicia también con un compás de 3/4 y otro de 4/4 por lo que suman 7 tiempos; pero el número quince es ahora protagonista mediante la construcción de una serie melódica de quince sonidos, a la que se opone una nota repetitiva quince veces. Los matices se invierten y la serie es en <i>f</i> y las notas repetitivas en <i>p</i> .	Dos compases en <i>f</i> como el inicio de cada sección, pero que suman 7 tiempos si bien con 5 notas diferentes. A partir de aquí, series de 5 notas melódicas se alternan compás a compás con series repetitivas de 49 notas (7 grupos de 7 notas). Como final de esta sección, la serie inicial de 21 sonidos se repite 3 veces
22 compases	28 compases	21 compases
0	23	51

D	E	F	G
El número 6 aparece como nuevo generador. Intervalos melódicos de 2 notas repetidas tres veces se alternan con grupos de 6 notas repetidas. La sección termina con la serie melódica original de nueve sonidos que se presenta con 12 sonidos melódicos y 10 sonidos repetitivos.	Sección central con series melódicas de 5, 6 y 7 notas; en ningún momento hay una repetición de nota de modo ostinato como en las demás series. Las evoluciones melódicas son siempre ascendentes y descendentes y con matices aleatorios, pero expresivos.	Inicio de la serie melódica de la primera sección de 9 sonidos. Sonidos en <i>f</i> y <i>p</i> diferentes juegos con grupos de 21 notas, sea con la serie inicial o bien con sonidos repetidos con inflexiones y contrastes dinámicos.	Sección final destinada a ensalzar el tema repetitivo de la primera sección en grupos siempre ordenados de 6,7 y 9 notas. A partir del compás 189 aparecen grupos de 21 notas repetidas como en el principio, en dinámica general <i>f</i> . Esta sección funciona como coda final de la obra.
47 compases	34 compases	27 compases	14 compases
72	119	153	180 194

La primera sección comienza con una introducción de ocho sonidos distribuidos en un compás de 4/4 y otro de 3/4 que suman un total de siete tiempos. A continuación, en un único compás se presenta la célula interválica generadora de 9 sonidos (fig. 1) sobre la que está basada esta primera sección

<sup>9</sup> Las letras son las diferentes secciones. Al ser este artículo un extracto de la tesis, siempre faltan explicaciones de este tipo.



y la mayor parte de la obra, en una sucesión o serie de 21 sonidos (repetiendo notas de la célula, pero en diferentes octavas). La respuesta a esta serie son 21 veces la nota sol grave que comienza en *ff* hasta las *ppp*. El tempo es de 210 negras por minuto. Efectivamente, nuestro compositor está jugando con el número 7. Tanto en la serie melódica que se expone enteramente tres veces en esta primera sección en los compases 3, 6 y 11 como en la respuesta rítmica en los compases 5, 7 y 21, que se compone de 21 sonidos (fig. 2).



Fig. 1. «Oculto». Célula interválica generadora de 9 sonidos de la primera sección. Los sonidos se han dispuesto en su orden de altura del más grave al agudo y no en el orden de aparición.

Ya desde un principio, Luis de Pablo nos deja entrever que esto es una disposición o estructura de composición, pero que no se puede repetir muchas veces una sucesión melódica o rítmica sin riesgo de que el oyente se aperciba de la estructura y redundancia del material temático. Entonces es cuando los recursos y la inventiva surgen a borbotones en la obra. Las tres octavas más tercera mayor del registro del clarinete bajo dan para mucho juego y, en las tres veces que aparece la serie melódica de 21 sonidos, el orden nominal de sucesión de los mismos es exacto pero el juego aleatorio que el compositor utiliza para emplazarlos en una octava u otra los hacen completamente diferentes (fig. 2).



Fig. 2. «Oculto». Inicio de la obra, sección A. La serie inicial comienza en el tercer compás.

Lo mismo ocurre con la serie rítmica de un único sonido. La primera vez se presenta sólo en negras, y la segunda y tercera vez en juegos diferentes de negras y corcheas. En cambio, la dinámica es lo único que se repite en am-

bas series: la melódica siempre está en *ppp* y la rítmica en *fff* disminuyendo progresivamente a *ppp*.

Esta estructura temática de serie melódica, serie rítmica y elementos de cohesión entre ambos discursos<sup>10</sup> —que son desarrollados a partir de la introducción de siete tiempos— constituyen el material compositivo utilizado en la obra, si bien tratándolo de diferentes formas, con relaciones numéricas diferentes del siete y también en formas aleatorias.

Por ejemplo, en el compás 18 de la sección A la serie está incompleta, pero respetando cada nota su posición en el compás, según aparece en la serie original (fig. 3), y los silencios ocupan el lugar de las que faltan.



Fig. 3. «Oculto». Compás 18 de la sección A. Compárese con la primera serie de la figura 2.

El discurso compositivo de esta obra crea una dialéctica entre los elementos melódicos y rítmicos. Esta dialéctica —o casi podríamos llamar enfrentamiento entre ambos elementos opuestos— tiene una presencia muy importante en toda la composición. Estos dos elementos tienen una ubicuidad equilibrada en las secciones A y B.

La segunda sección o sección B comienza en el compás 23 con un elemento neutro o de siete tiempos, como en la sección A. Desde ese momento, la relación numérica es el 15 y, del mismo modo que en la primera sección, elementos melódicos de 15 notas conversan con elementos rítmicos de 15 notas (fig. 4). La serie de 15 sonidos está elaborada a partir de una célula interválica de 10 sonidos diferentes y a veces se presenta completa, o en otras ocasiones como en el compás 32, se presenta incompleta, ya que el compositor ha alternado sonidos con silencios, pero respetando la nota de la serie que le corresponde a cada tiempo en un compás de 15/4 (fig. 4).

<sup>10</sup> A partir de ahora llamaremos elementos neutros aquellos citados como elementos de cohesión.

**SECCIÓN B**

Fig. 4. «Oculto». Sección B de la obra.

La sección C (fig. 5) comienza con otro elemento introductorio o neutro también de 7 tiempos. Cinco sonidos hay en los dos compases 51 y 52 y, a continuación, un elemento rítmico y a la vez melódico afianza la continuidad de la obra: una serie de siete sonidos ocupa cada compás de 7/4, pero a su vez cada sonido se descompone en 7 semicorcheas repetidas, por lo que cada serie melódica a la vez se convierte en una serie melódica rítmica repetitiva de 49 notas o emisiones.<sup>11</sup>

**SECCIÓN C**

Fig. 5. «Oculto». Inicio de la sección C.

Estas series están separadas por elementos rítmicos en *f*, pero a su vez también melódicos, por estar compuestos de tres, cuatro y cinco sonidos

<sup>11</sup> También el número siete es capital en las estructuras métricas propuestas por el autor, como ocurre en casi toda la obra.

respectivamente (compases 54 y 56). La sección termina con la reexposición íntegra de la serie interválica de 21 sonidos (fig. 6) de la primera sección, tres veces consecutivas, cada vez en figuración más rápida: en corcheas, tresillos y semicorcheas; pero, al mismo tiempo con un matiz inferior: *p*, *pp* y *ppp* respectivamente. En esa dialéctica enfrentada entre los elementos melódicos y rítmicos, la balanza en esta sección se inclina hacia los primeros.



Fig. 6. «Oculto». Fin de la sección C.

La sección D comienza en el compás 71 (fig. 7), y esta vez la relación entre elemento melódico y elemento rítmico se estrecha: los elementos rítmicos pasan a ser de 6 notas en la mayoría de los casos (compases 72, 74, 77 y 78), y el elemento melódico pasa a ser de dos sonidos que forman grupos de 5, 6 u 8 notas respectivamente (compases 73, 75 y 76). Después de exponer tres veces estas sucesiones como en las anteriores secciones, una parte más libre da paso a la nueva reexposición de la serie inicial de 21 sonidos, esta vez en grupos de dos notas, desde los compases 94 al 96.

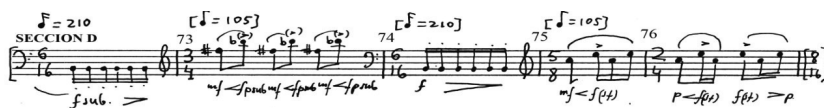


Fig. 7. «Oculto». Inicio de la sección D.

Entre los compases 98 al 104 predominan los elementos melódicos de seis y siete notas, y en el compás 106, otra vez aparece la serie inicial de la obra de 21 sonidos. Esta vez parte de ellos en ordenación melódica y, a partir del compás 108, otra parte en sucesión rítmica repetitiva, apianando hasta el máximo, dando la impresión de final de la obra (fig. 8).



Fig. 8. «Oculto». Final de la sección D.

En la dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos de la sección D, en un principio parece que se recupera la alternancia, pero poco a poco la balanza se inclina hacia las series melódicas, casi desvaneciéndose las notas repetidas, que desaparecen por completo en la sección F.

La sección E comienza en el compás 120, esta vez con dos elementos neutros, cada uno de ellos de siete tiempos. El matiz es *f* y los valores van disminuyendo, dado que el tempo ahora es de  $\text{♩} = 60$ . Hay respectivamente 23 y 24 sonidos en cada uno de los dos bloques neutros. Esta sección es la más larga de la obra, pero no sólo por el mayor número de compases, sino por el tempo, que es más lento, como se ha explicado anteriormente. Asimismo, es la más libre respecto a la estructura presentada en las anteriores secciones. Los primeros 17 compases después de los elementos neutros (del 124 al 140) están contruidos con un elemento derivado de los compases 73 y 74 de la sección D, jugando de una manera en cierto modo divertida y graciosa con los matices en *mp* y *p* y con los intervalos (fig. 9).

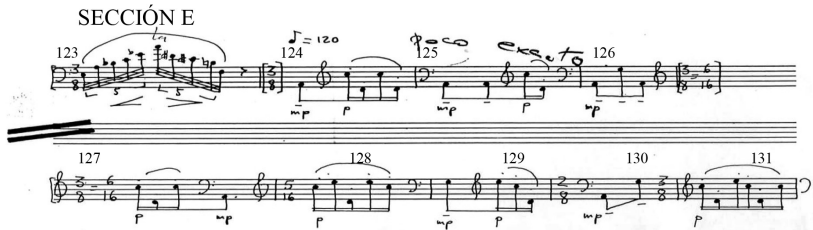


Fig. 9. «Oculto». Elementos melódicos de la sección E.

A partir del compás 141 aparecen elementos melódicos de grupos de semicorcheas ascendentes y descendentes. En esta sección no se expone la serie melódica de la sección A, y desaparecen casi por completo los elementos rítmicos.

La sección F es un juego con los diferentes materiales empleados hasta ahora en la obra, tanto la serie inicial desfigurada por dos notas repetitivas en *f* que la seccionan en cuatro partes (fig. 10) , como elementos de 15 sonidos diferentes

y cuarenta y nueve sonidos como en la sección B, pero esta vez utilizando la serie de 9 sonidos de la sección A (compases 165 y 167) (fig. 11), elementos repetitivos de 7 sonidos como los utilizados en la sección B, en los compases del 170 al 172 y nueva serie de 36 notas basada en una célula, esta vez diferente a la inicial y que desemboca en la sección G. En la batalla dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos, al final de esta sección empiezan a aparecer las notas repetidas, anunciando su vuelta en la próxima sección.

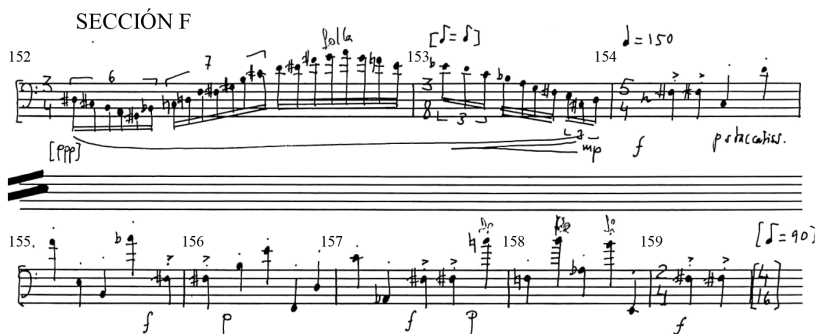


Fig. 10. «Oculto». Serie m.

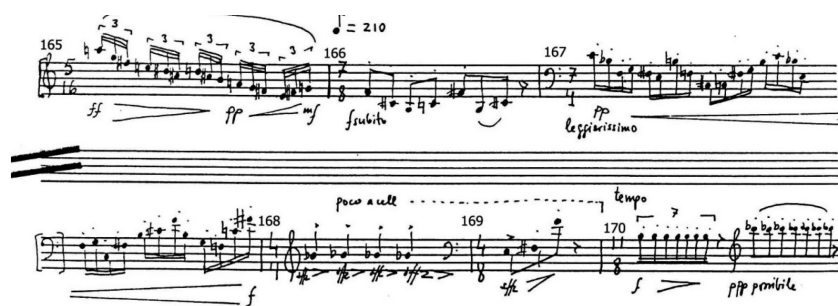


Fig. 11. «Oculto». Sección F, compases de 164 a 169.

La sección G final de la obra (fig. 12 y 13) es una *coda* final brillante, pero formada con un único sonido: el *mi* grave del clarinete con series de 21 sonidos como en la sección A. El autor, jugando con la dinámica, resuelve de un modo jocoso y divertido, y a la vez potente sonoramente. Es una obra para instrumento solo de las más brillantes que Luis de Pablo ha compuesto para instrumentos melódicos.

SECCIÓN G

Fig. 12. «Oculto», sección G de *Oculto*.

Fig. 13. «Oculto», final de la obra.

En esa dialéctica entre elementos melódicos y rítmicos, sorpresivamente son estos últimos los que ganan la batalla, presentando un discurso más potente, con juegos dinámicos y a la vez diferentes a lo acontecido en las secciones anteriores, mostrando con rotundidad un discurso muy conclusivo al final de la pieza.

### 2.3. Manuscrito de la primera versión

Como hemos anticipado en la introducción, disponemos del manuscrito de la obra, que fue el origen de la versión definitiva. Este manuscrito lo hemos podido estudiar gracias al Campus Internazionale di Musica de Latina.<sup>12</sup> Esta versión es para uno o dos clarinetes sopranos o clarinetes bajos y grabación en cinta.

Jesús Villa Rojo comenta lo siguiente sobre la diferencia entre las dos obras:

«La imagen que se aprecia es que son obras completamente distintas, la versión primera de “Oculto” es como un proyecto de obra compuesto por elementos aislados que hay que ir combinándolos y relacionándolos para concebir una obra completa en todos sus elementos. El proyecto posterior es ya una obra acabada en la que el intérprete no tiene más que

<sup>12</sup> El *Campus Internazionale di Musica de Latina*, perteneciente a la Universidad «La Sapienza» de Roma, adquirió todos los manuscritos de Luis de Pablo hasta los años 80.

leer e interpretar todos los compases y todas las notas que están escritas de principio a fin, por tanto, son versiones que podrían ser obras distintas<sup>13</sup>.

Lo primero que llama la atención en el manuscrito de la primera versión es la diferencia de escritura, ya que el planteamiento es mucho más abierto y libre de cara a la interpretación del instrumentista. La obra permite la posibilidad de ser ejecutada por un sólo intérprete y la ayuda de una grabación sonora, o por dos intérpretes. La duración es mucho mayor, ya que, si la versión editada dura entre 8 y 9 minutos, esta primera versión se extiende hasta unos 18 minutos.

Interpreting the material

- I. The work consists of ten pages, the order of which depends on its random occurrence on the tape.
- II. In the work there are no music staves. Rather, the five lines and four spaces represent the range of the instrument as described in the following diagram:
  - 1
  - II. (2) Range of the instrument:
    - For the bass clarinet, low, medium low, medium high, high, very high.
    - For the B-flat clarinet, same.
- II. (2) The zone around the first line corresponds to the low range. The zone around the second line corresponds to the medium-low range, etc.

Fig. 14. «Oculto». Manuscrito, inicio de las instrucciones de interpretación (el original no tenía mejor definición).

Es de destacar el sistema que utiliza para ordenar la altura de las notas, que son libres, pero dentro de unos rangos: divide la extensión del clarinete en cinco regiones y cada una de ellas se le atribuye una de las cinco líneas del pentagrama, según lo indica en las instrucciones previas (fig. 14).

La escritura está compuesta por una serie de módulos que el clarinetista debe interpretar con continuidad una vez que la cinta le ha cantado la «nota eje» de cada página. El proceso necesita una grabación previa de esas «notas eje» en un equipo de cinta abierta (es lo que se disponía en la época de composición de la obra). El intérprete maneja el equipo durante el concierto —según las instrucciones del autor— simplemente subiendo y bajando el volumen, para que la grabación se escuche únicamente al principio de cada una de las 11 páginas de las que se compone la obra. Tras escuchar durante tres o más segundos la nota de la cinta, el intérprete inicia su interpretación con los gráficos escritos

<sup>13</sup> Entrevista grabada a Jesús Villa Rojo en vídeo, publicada en Youtube.



con un orden prefijado, aunque sí hay indicaciones metronómicas y ritmos precisos, como podemos ver en el ejemplo de la pagina C (fig. 15).<sup>14</sup>

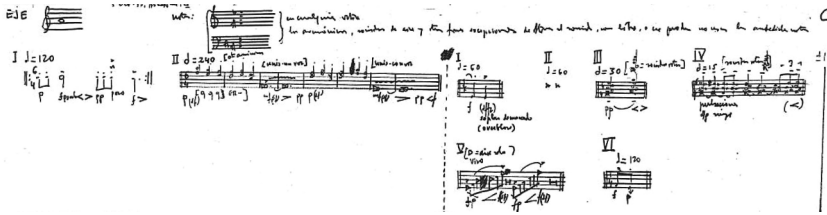


Fig. 15. «Oculto». Manuscrito. Ejemplo de nota eje y de grafía de la tercera hoja.

Un minucioso estudio del manuscrito —que aún conserva tachones de correcciones de última hora—, nos permite observar que la mayoría de las ideas musicales de la obra editada están en él; lo que el autor ha hecho es seleccionarlas para confeccionar la versión definitiva, pero gran parte de la obra es reconocible. En realidad, el proceso que realizó el autor en la obra, fue una conversión en una pieza para instrumento solo, partiendo de materiales de la primera versión, y eliminando cualquier posibilidad de interacción por parte del intérprete.

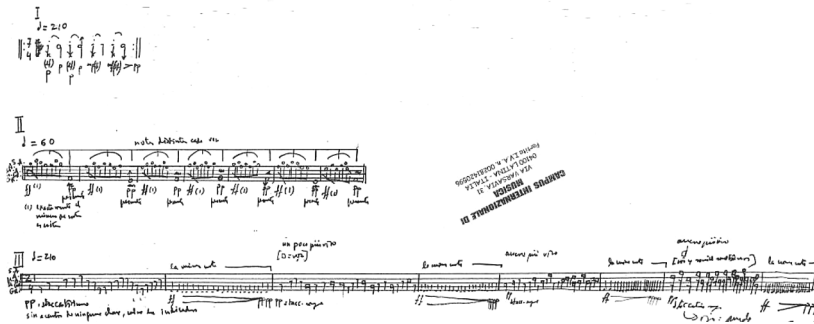


Fig. 16. «Oculto». Manuscrito. Fragmento de la hoja A.

Si nos fijamos atentamente (fig. 16), el primer compás (número I de la figura) es exactamente igual en cuanto a ritmo y matices que la versión editada (fig. 2). El número II no aparece en esta última, pero sí el número III, coincidiendo en el planteamiento temático de un compás de 21 tiempos y alternando una secuencia melódica con una secuencia rítmica en cada compás.

<sup>14</sup> Las páginas están ordenadas por letras de la A a la J.

También la dinámica es idéntica, solamente que en esta versión hay catorce compases con esta idea y en la editada siete.

También los números III y IV de la hoja A del manuscrito coinciden con los primeros compases de la versión definitiva (fig. 17):

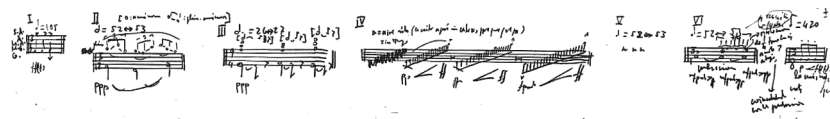


Fig. 17. «Oculto». Manuscrito. Línea final de la hoja A.

Podemos comparar estos módulos con la versión editada (fig. 18) y veremos que el primer compás de la siguiente figura tiene como nota base el *mi* de módulo III, mientras que los tres grupos rápidos del módulo IV coinciden con el segundo compás que presenta tres módulos ascendentes de 21 notas cada uno de ellos:



Fig. 18. «Oculto», versión editada, hoja 2.

Esta coincidencia transcurre durante toda la partitura, incluso al final de la obra. En la figura siguiente (fig. 19) en el módulo IV podemos observar los tres grupos repetidos de 21 notas e incluso toda la parte final son notas repetidas sobre el registro grave. La versión editada tiene el mismo final, con los tres compases de 21 notas y un final sobre una nota grave larga, como en la versión precedente (fig. 20).

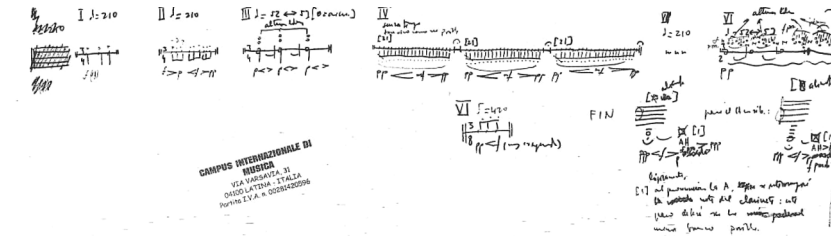


Fig. 19. «Oculto», manuscrito. Línea final de la hoja J

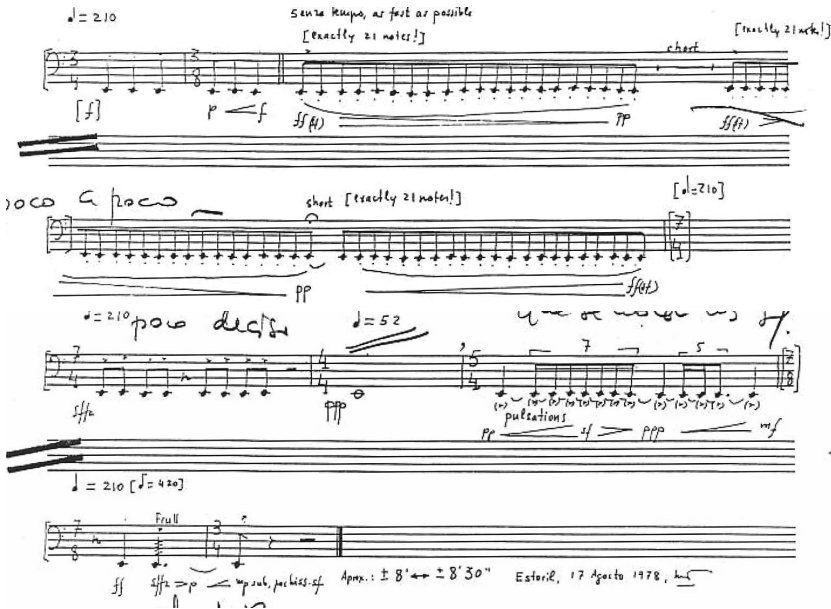


Fig. 20. «Oculto». Los cuatro últimos pentagramas de la versión editada.

Hemos comentado al principio que esta versión que puede ser interpretada por dos clarinetes. No es que uno de ellos sustituya a la cinta: en ambos casos el procedimiento es el mismo y la cinta se debe emplear. Lo que ocurre es que la obra está pensada para que dos clarinetes simultáneos puedan interpretar la partitura conjuntamente, pero no interpretando lo mismo. En realidad, en cada una de las hojas hay dos o más recorridos que son compatibles simultáneamente y cada uno de ellos está minutado, dentro de cierta flexibilidad. Incluso puede darse el caso de que una página disponga de un recorrido más largo (de 2 minutos) y de dos más cortos (de 1 minuto), de modo que se puedan hacer varias combinaciones, ya sea hacer una versión de 1 minuto utilizando los dos recorridos cortos, o de 2 minutos, haciendo un

intérprete el recorrido largo y el otro los dos cortos sucesivamente. La versión que vimos en Latina, estaba escrita con varios colores sobre papel transparente, y los colores daban la impresión de querer distinguir los diferentes recorridos para dos intérpretes, aparte de la posibilidad de poder proyectar la partitura. Veamos como ejemplo la página G del manuscrito (fig. 21):

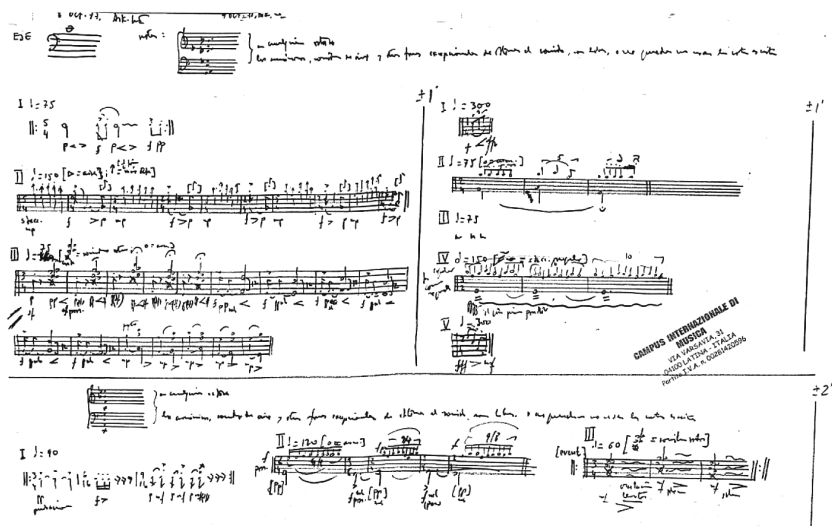


Fig. 21. «Oculto», manuscrito hoja G.

Según se desprende de la figura anterior, un intérprete puede hacer el cuadro de la izquierda y el otro el de la derecha, o un intérprete los dos cuadros de arriba y otro el de abajo.

Como ocurrió en «Polar» y en «Imaginario II», la libertad que teóricamente ofrece esta grafía en Luis de Pablo está muy estudiada y muy controlada. Todas las combinaciones están probadas y además muy especificadas en cuanto a tiempos, ritmos, compases y notas con el particular sistema de registros de esta obra.

Finalmente, según nos ha comentado Villa Rojo, la versión estrenada en Saintes fue revisada con una escritura tradicional para convertirse en una pieza para clarinete solo. Ocurrió lo mismo que en «Polar» y su posterior revisión, aunque esta fuera más tardía.

El control de los acontecimientos es una constante en Luis de Pablo y no suele dejar nada al azar. También ha revisado muchas veces sus obras, como lo demuestra la ópera «El viajero indiscreto» que tuvo varias versiones previas antes del estreno, y ha conocido una nueva versión en el año 2010.



teniendo en cuenta esa extensión en el registro armónico de más de una octava, que está patente durante gran parte de la obra.

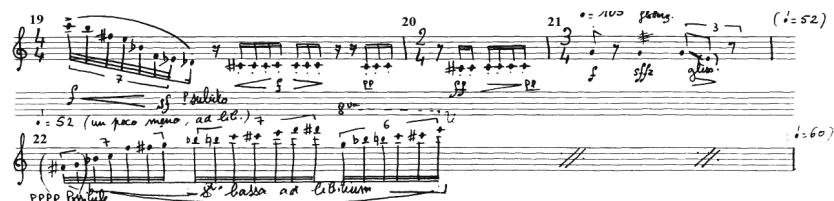


Fig. 23. «Oculto», versión de saxofón: pasaje con registro armónico de extrema dificultad.

Así pues, esta obra que originariamente fue pensada para clarinete bajo se ha convertido en una pieza de repertorio para el saxofón alto, porque cumple con unos requisitos de extrema dificultad, brillantez y adecuación para este instrumento. Incluso es una obra muy apreciada pedagógicamente, no sólo por el estudio del registro armónico que exige, sino también por el gran trabajo de ataques (articulaciones en picado) que exige del intérprete. La versión de barítono —que coincide totalmente con las notas<sup>16</sup> de la obra para saxofón alto, puesto que es una obra para saxofón solo—,<sup>17</sup> nos interesa más por la coincidencia de la grafía con la de clarinete bajo, lo que hace más factible las posibles comparaciones.

Los parámetros técnicos estudiados son los siguientes:

Ámbito sonoro: sin duda es la obra para saxofón con más extensión en cuanto a registros de Luis de Pablo por efecto de la transcripción, porque precisamente, si por una cosa se caracteriza el compositor Luis de Pablo, es por no salirse de los límites de registro tradicionales en los instrumentos de viento. Una novena por encima del registro normal (fig. 24) es el trabajo de registro que hay que hacer muchas veces en pasajes rapidísimos.



Fig. 24. «Oculto». Versión de saxofón. Ámbito sonoro del saxofón.

<sup>16</sup> No hay que olvidar que todos los saxofones se escriben transportados, a la facilidad de su digitación para el instrumentista, o sea, en clave de sol empezando en el primer *Si*  $\flat$  debajo del pentagrama hasta dos octavas y media hacia arriba o una más en caso de registro armónico. Es decir, cualquier saxofón tiene las mismas notas escritas igual en el pentagrama pero lógicamente son sus sonidos reales los que son diferentes por ser instrumentos transpositores.

<sup>17</sup> Al estar los dos saxofones en la misma tonalidad de *mi* bemol, las notas no cambian, aunque se piense en los sonidos reales. La diferencia únicamente radica en la octava más aguda del saxofón alto respecto al barítono.

El nivel de dificultad es muy alto: entre los pasajes más complejos podemos destacar el compás 22 (fig. 23) y el compás 165 (fig. 26).

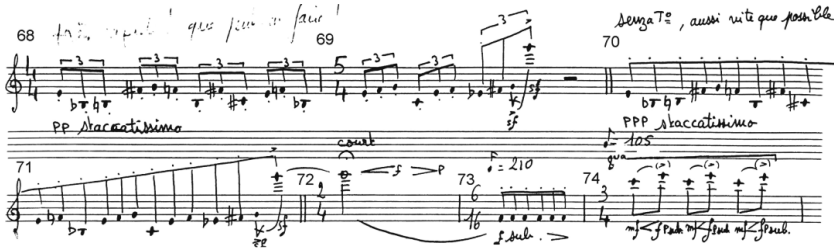


Fig. 25. «Oculto». Versión de saxofón: compases del 68 al 74.

La dinámica cubre todas las gamas: siete exactamente, como reflejamos en el análisis de la obra: *ppp - pp - p - mp - mf - f - ff*. Es muy frecuente tener dos y tres dinámicas en una sola nota con cambios bruscos y rápidos (fig. 26 y 27), lo que exige un estudio minucioso de los matices, tanto como de las notas.



Fig. 26. «Oculto». Versión de saxofón: compases del 165 al 167.

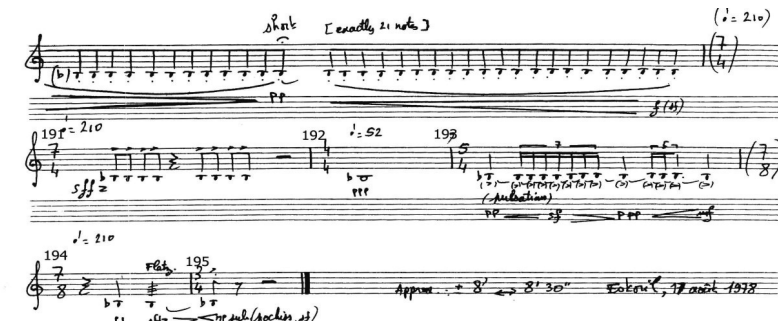


Fig. 27. «Oculto». Versión de saxofón: compases del 190 al 195.

Interválicamente, dos octavas y una quinta disminuida es la mayor distancia que aparece en la obra, concretamente en el compás 38 (fig. 22). Pero son habituales saltos alrededor de dos octavas y por lo tanto la obra es compleja en cuanto a interválica: véanse los compases 173 (fig. 29) y el 54 (fig. 30).









FRANCISCO MARTÍNEZ

incluso el de efectos sonoros por la aparición del *slap* a velocidad muy elevada. Por tanto, el grado global de dificultad es el máximo: el grado 6.

Parámetros técnicos	Grado 1	2	3	4	5	6	Media Arit.	Puntuación
Ámbito sonoro						X		
Dinámica						X		
Interválica y articulaciones						X		
Tempo y agógica						X		
Estructuras rítmicas						X		
Fraseo						X		
Efectos sonoros						X		
Escritura y notación						X		
TOTAL							6	6

Tabla de graduación de dificultad de «Oculto».

# PROCESOS DE NORMALIZACIÓN EN LAS CLASES DE SOLFEO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN MARÍA CRISTINA (1838-1854)<sup>1</sup>

 Sara NAVARRO LALANDA\*

## Introducción a los nuevos reglamentos y disposiciones

La primera mitad del siglo XIX fue un periodo fundamental en el proceso de democratización de la enseñanza musical.<sup>2</sup> Las capillas musicales que en los siglos precedentes habían forjado la educación musical española dejarían paso a la difusión de escenarios musicales de ámbito recreativo<sup>3</sup> y familiar, así como a una progresiva normalización de la educación profesional,<sup>4</sup> que exenta del entorno religioso, en sus primeros años sería dependiente de la realeza.

Por Real Orden de 15 de Julio de 1830, Fernando VII dispuso que se estableciera en la Corte un conservatorio de música creado bajo la protección de María Cristina de Borbón y con el título de Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina.

\* Sara Navarro Lalanda es profesora de la *Università Europea di Roma*.

<sup>1</sup> La presente investigación es fruto del Trabajo Fin de Master que tiene por título *Fuentes documentales para el estudio de la pedagogía del solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1831-1854)*, dirigido por la Dra. Esther Burgos y Dra. Alicia Arias, que fue defendido en junio de 2012 para la consecución del Máster en Gestión de la Documentación y Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> NAVARRO LALANDA (2013), p. 591.

<sup>3</sup> Entre los posibles textos de referencia *vid.* Gallego (1991), pp. 13-31; Casares Rodicio-Alonso González (1995); Alonso González (1997); Cortizo-Sobrino (2001), pp. 11-16; *La música en España en el siglo XIX* (2018).

<sup>4</sup> Robledo Estaire (2000-2002), pp. 13-26.

La supervisión real del conservatorio fue constante durante esta primera etapa. No sólo se procedería a la revisión y aprobación del primer reglamento de la institución;<sup>5</sup> asimismo, en el plano más estrictamente pedagógico, tuvo poder de decisión sobre la conformación de la plantilla del profesorado y alumnado, aprobación de los métodos de enseñanza de la institución y sobre la evaluación de los resultados de los alumnos a través de exámenes públicos anuales.<sup>6</sup>

La armonía en el centro duraría pocos años ya que la crisis española, fruto de las cruentas guerras carlistas,<sup>7</sup> conllevó problemas económicos en el conservatorio<sup>8</sup>; basta observar los retrasos en los salarios desde inicios de 1834<sup>9</sup> hasta 1839. Esta compleja situación condujo a una reorganización general de la institución en los años sucesivos, que generaría, a su vez, una serie de transformaciones en los planes de enseñanza, en particular, en la materia de solfeo.

En la época que estamos estudiando se comenzaría a prestar mayor atención al plano logístico de la docencia así como a la calidad de la misma, sobre todo tras ser nombrados inspectores mensuales que vigilaban y proponían las medidas más eficaces para el buen desarrollo pedagógico del establecimiento.<sup>10</sup> Un ejemplo de estas medidas fue la disposición redactada con el objetivo de regularizar el número de alumnos en las clases, que pretendía evitar la existencia de aulas desprovistas de estudiantes con el fin de no resultar un gravamen infructuoso al Estado. Esta resolución sería supervisada en su dimensión práctica por el vice-protector José Aranalde (1792-1855), tal y como puede observarse en el informe de 3 de noviembre de 1840:

<sup>5</sup> ARCSMM (Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), AHA (Archivo Histórico Administrativo), Leg. (Legajo) 1/32, 28 diciembre 1830. Como se desprende de los legajos, el reglamento interior del centro sería aprobado el 9 de enero de 1831. ARCSMM, AHA, Leg. 1/41.

<sup>6</sup> Véanse las investigaciones referidas al estudio de la pedagogía de algunas ramas instrumentales como la clase de clarinete en los textos de Fernández Cobo (2007, 2009a, 2009b) y Donate Corral (2010); en lo que se refiere a la clase de fagot, el estudio de Mas Soriano (2009); la clase de piano en los estudios de Salas Villar (1998, 1999a, 1999b) o en lo que se refiere al solfeo el estudio Navarro Lalanda (2018).

<sup>7</sup> NAVARRO LALANDA (2013), *op. cit.* pp. 100-136.

<sup>8</sup> Para profundizar en el estudio del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina véase Subirá (1923); Gómez Amat (1952); Sarget Ros (2001, 2002); Benard (2002); Montes (2009, 2011); Navarro (1988); Magallanes Latas (2002).

<sup>9</sup> Estúdiense los retrasos que tuvieron lugar en el pago de lo presupuestado para dicha institución por parte del Real Tesoro en ARCSMM, AHA, Leg. 2-91, 2 febrero 1834 y la demora del pago de los haberes a los profesores presente en el ARCSMM, AHA, Leg. 2-93, 8 febrero 1834. Para ampliar la temática de los problemas económicos puede estudiarse Montes (2001), pp. 127-132. Asimismo, obsérvese algunas de las causas existentes para tal crisis, entre las que destacamos el encrudecimiento de la guerra entre 1835 y 1839 en el texto ya citado de Montes (2001), p. 135, o la epidemia que asola Madrid en 1834, presente en Boissier, 1839, pp. 10-16 cit. en Montes, 2001, p. 136.

<sup>10</sup> ARCSMM, Leg. 4-5, 3 noviembre 1840.

## PROCESOS DE NORMALIZACIÓN EN LAS CLASES DE SOLFEO DEL RCMDMC

He visto el reducido número de discípulos en la clase 1ª de solfeo, y preciso es examinar quienes de las otras dos se hallen adelantados y con disposic[ió]n para pasar a aquella.

Encuentro también q<sup>e</sup> en la clase de canto no hay el número correspond[ien]te de alumnos y urge dotarla lo mejor posible, pasando a ella con preferencia los q<sup>e</sup> presenten voz aventajada.

Todo esto ha de caminar a la vez, de modo q<sup>e</sup> los alumnos de ambos sexos no se estanquen en las clases de solfeo, sino q<sup>e</sup> avancen progresivamente, de modo que con su pase o adelantamiento dejen vacíos q<sup>e</sup> llenaran los q<sup>e</sup> han solicitado entrar en el conservatorio, y muchos otros que lo desearan según se vean y hagan públicos los adelantos q<sup>e</sup> deben prometerse.<sup>11</sup>

La materia de solfeo era esencial en la institución, por ser la base del sistema formativo ya que permitía alcanzar los sucesivos niveles educativos y, en específico, la rama de especialización, ya fuera instrumental o compositiva. Por ello, esta asignatura manifestó una intensa regularización a través de nuevos planes de enseñanza, entre los que destacamos el presentado el 21 de diciembre de 1842 por los maestros Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891) y Ramón Carnicer (1789-1855);<sup>12</sup> dicho documento, redactado por encargo del director del centro en fecha de 24 de noviembre de 1842, entre sus presupuestos generales, trata tanto de la distribución de profesores-alumnos como de la metodología de enseñanza y de los tratados a utilizar en la enseñanza de dicha materia.<sup>13</sup>

El plan de enseñanza precedente sería complementado con una serie de disposiciones organizativas fruto de la práctica diaria, entre las que me parece interesante reseñar la firmada el 31 de agosto de 1851 por la junta facultativa,<sup>14</sup> que nos acerca, en su cláusula séptima, a la relación existente en aquella época entre la materia de solfeo y la práctica coral:

7ª. Que los mismos Prof[esores] de 1ª y 2ª clase de solfeo bajo la inspección de los de canto y composic[ió]n un día cada semana dediquen una hora, además de las de clase, a enseñar coro a su respectivo alumnado.<sup>15</sup>

Con el paso de los años, encontramos un nuevo programa pedagógico, en este caso de carácter general, propuesto por Juan Gil y Juan Rodríguez Castellano en 1854, que pretendía dar respuesta a la cuestión que se planteaba a todos los ramos o disciplinas del conservatorio en relación a cuántos años

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> ARCSMM, Leg. 4-73, 28 enero 1843.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 24 noviembre 1842.

<sup>14</sup> Junta presidida por Juan Felipe Martínez Almagro con asistencia de Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Juan Díez, Carlos Latorre y José García Luna.

<sup>15</sup> Libro de Archivos 173, fol. 68v.

debía durar la enseñanza de cada materia, con el objetivo de fijar un plan de estudios normalizado.<sup>16</sup>

Debemos tener presente que este proceso de cambios no sería únicamente interno sino que con los años vendría impulsado por el Ministerio de la Gobernación. A modo de ejemplo, se puede hacer referencia a cómo en 1854 dicho ministerio ordenó remitir a la mayor brevedad las reformas que hubiese que hacer en el presupuesto del conservatorio con motivo del nuevo reglamento que se había mandado redactar.<sup>17</sup>

Los reglamentos, planes de enseñanza y disposiciones antedichas nos llevan a estudiar el proceso cambiante de la pedagogía del solfeo en el conservatorio madrileño a través de sus protagonistas (profesorado – alumnos – repetidores), metodologías y evaluación, puntos en que profundizaremos de forma individualizada.

## 1. Agentes del proceso de enseñanza-aprendizaje

Como agentes del proceso de enseñanza-aprendizaje se han querido examinar las figuras del profesorado, alumnado y alumnos asistentes, que en la época eran denominados repetidores.

### 1.1 Plantilla de profesorado en la materia de solfeo

Como observamos en la tabla 1,<sup>18</sup> hasta 1838 la plantilla de profesores de real nombramiento del conservatorio, según la reorganización dada a este establecimiento en 1 de octubre de 1838, contaba en la 1ª clase de solfeo con Sebastián Iradier, profesor que había sido nombrado el 4 de enero de 1839 con una asignación mensual de 8000 reales; Juan Gil como profesor de 2º de solfeo, nombrado el 23 de julio de 1839 con un salario de 4500 reales,<sup>19</sup> y Juan Pablo Hijosa, quien sería nombrado como ayudante de profesor de solfeo el 1 de agosto de 1839, razón por la cual el musicólogo y crítico musical Federico Sopena no lo considerará hasta 1852, año en el que toma la plaza.<sup>20</sup>

No encontraremos cambios significativos en el profesorado de solfeo hasta 1850 en que la junta facultativa fue informada de la intención de la reina de recomponer el conservatorio dotándolo de los profesores que necesitara.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> ARCSMM, Leg. 9-57, [11 junio 1854; 12 julio 1854].

<sup>17</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 91v-92r.

<sup>18</sup> Véase el apéndice documental.

<sup>19</sup> ARCSMM, Leg. 5-24. ARCSMM, Leg. 5-60, 28 mayo 1845. Este último legajo corrobora la misma designación de profesorado en la disciplina del solfeo.

<sup>20</sup> SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1967), p. 248.

<sup>21</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 66v.

Considerando lo antedicho, se acordó, en junta el 31 de mayo del citado año,<sup>22</sup> que convenía proponer el aumento de un profesor de canto, el restablecimiento de la clase de clarín y cornetín y, en la disciplina que nos atañe, el solfeo, el aumento de un profesor con el objetivo de establecer el sistema Wilhem.<sup>23</sup>

La introducción del sistema Wilhem sería presentada por Joaquín Espín, quien ofreció dicho método traducido, así como su disponibilidad a la hora de ponerse en marcha en el conservatorio,<sup>24</sup> como propuesta elevada al director del centro:

En mi opinión, creo conveniente, de primera necesidad, la creación de dos clases, que tan íntimamente se enlazan con la ciencia música en general. Estas clases son: 1ª, la clase de armonía-práctica, o sea acompañamiento sobre el bajo numérico; utilísima a los compositores, cantores y pianistas. 2ª la clase de enseñanza simultánea por el solfeo nuevamente inventado por M. Willem [*sic*], y adoptado por los conservatorios de París, Viena, Milán, etc.<sup>25</sup>

No contamos con evidencias de la implementación del método Wilhem en el conservatorio pero de lo que no hay duda es que Isabel II instituyó en 1852 una serie de plazas de nueva creación,<sup>26</sup> cuyos nombramientos se efectuaron en las personas de Juan Hijosa, Antonio Aguado, Francisco de Asís Gil y Juan Castellano.<sup>27</sup>

En este sentido, en lo referente al profesorado de solfeo, Juan Castellano, repetidor que era de solfeo en el conservatorio, pasará a desempeñar desde el 1 de enero del año siguiente la plaza de profesor de la 1ª clase de solfeo, con una dotación de 4000 reales anuales, vacante que dejaría Juan Pablo Hijosa al ser nombrado profesor de la clase 3ª preparatoria de canto, puesto que tendría una dotación de 6000 reales anuales.<sup>28</sup>

#### 1.1.1 Sebastián Iradier: profesor conflictivo dentro y fuera de las aulas

A comienzos de 1839 Baltasar Saldoni (1807-1889), quien había sido el primer profesor de la clase de solfeo para canto del establecimiento, pasó a ocupar la plaza de maestro de canto. Su vacante fue otorgada a Sebastián Iradier, compositor alavés promotor de la canción y la música de salón en la España de la primera mitad del siglo XIX, quien fue nombrado profesor primero de

<sup>22</sup> Junta presidida por Juan Felipe Martínez Almagro, vice-protector, y con asistencia de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Juan Díez, Carlos Latorre y José García Luna.

<sup>23</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 67r.

<sup>24</sup> ARCSMM, Leg. 6-36, 20 octubre 1846.

<sup>25</sup> ARCSMM, Leg. 6-18, 6 julio 1846.

<sup>26</sup> ARCSMM, Leg. 8-76. [11 diciembre 1852].

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina por Real Orden de 4 enero de 1839.<sup>29</sup> Este no sería el único puesto que desarrollaría Iradier en el ámbito pedagógico, ya que fue vicedirector de la Academia Filarmónica Matritense, socio de mérito en la clase de maestro compositor y consiliario del Liceo Artístico y Literario de Madrid, catedrático de armonía y composición del Instituto Español, profesor del Colegio Universal de Madrid y socio de honor de la Academia Filarmónica de Bayona,<sup>30</sup> entre otras actividades que le permitieron introducirse en los círculos aristocráticos recreativos e instituciones públicas pedagógicas del momento.

Este profesor tuvo altas aspiraciones al menos durante los primeros años que ejerció en el conservatorio; muestra de ello es la instancia redactada a María Cristina de Borbón para que se le nombrase individuo de la junta facultativa del establecimiento como sucesor de Baltasar Saldoni en la plaza de maestro de solfeo, a lo cual la reina resolvió que, no haciéndose la designación de individuos de la expresada junta por razón de la plaza que ocupaban los profesores, no tenía razón de ser la citada petición;<sup>31</sup> decisión que fue unánimemente respaldada por la junta facultativa del conservatorio.<sup>32</sup>

Si nos adentramos en el expediente que suscitó Iradier como profesor de solfeo en el conservatorio descubrimos a un personaje conflictivo.<sup>33</sup> Son diversas

<sup>29</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 8 enero 1839.

<sup>30</sup> «Sebastián Iradier Salaverri» (1999-[2002]): *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 462. La fecha exacta en que finaliza su cargo como profesor es posterior a la indicada, ya que encontramos documentación de su actividad y permisos en su expediente personal de época posterior (ejemplo: petición de licencia en el año 1852).

<sup>31</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 3 junio 1840.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 19 abril 1840. Debe considerarse que, en primer lugar, el reglamento sólo admitía como vocales de aquella junta al maestro de composición, al de piano y al de violín más el director como presidente, disposición que posteriormente se modificó con la reorganización, aumentando el número de vocales con otros maestros del establecimiento. En el caso particular de Iradier, la junta no consideró oportuna su inclusión, ya que ni su antigüedad en el conservatorio ni el breve tiempo activo en el establecimiento garantizaban en aquel momento que pudiera acreditar por una parte sus conocimientos, presentando a examen a sus discípulos, y por otra su celebridad, pues aún no había publicado ninguna obra que estableciera el crédito de un profesor; al interesado no obstante no se le discute su laboriosidad, aptitud, y aún se le juzga por tener conocimientos muy buenos para el corto tiempo que puede llevar de estudio. Por todo ello, son propuestos por la junta como proveedores a la preferencia, por contar con las características citadas con anterioridad, los profesores José Álvarez, Magín Jardín y Manuel Silvestre.

<sup>33</sup> Véase la carta enviada al Ministro de la Gobernación en fecha de 8 de diciembre de 1852 informando de que dicho profesor, a quien se le instrúa causa por sospechas de hurto, en ese momento no se encontraba desempeñando su cargo por contar con una licencia para tomar baños, según permiso solicitado en 7 de julio del año citado; véase: *Ibid.*, 8 diciembre 1852; 22 marzo 1852; 31 marzo 1852. La fecha de 7 de julio podría ser errónea ya que la solicitud del interesado que encontramos en el expediente es del 7 de junio, véase: *Ibid.*, 7 junio 1852.



las prevenciones realizadas por la junta tanto por haber actuado inadecuadamente favoreciendo a algunos de sus estudiantes<sup>34</sup> como por haberse inmiscuido en los conocimientos que dichos alumnos tenían sobre otras materias.<sup>35</sup>

Pero, no acabarían aquí los contratiempos con este profesor. Abundando en la complicada presencia de Iradier en el conservatorio, no puede pasar desapercibido el gran número de licencias de larga duración que solicitó dicho profesor<sup>36</sup> (cuyas suplencias serían efectuadas por alumnos o antiguos alumnos del establecimiento como Joaquín Espín,<sup>37</sup> Rafael Hernando,<sup>38</sup> Lorenzo Zamora<sup>39</sup> o Lázaro Robles),<sup>40</sup> ni las críticas que aludían a su labor pedagógica. Puede mencionarse, a modo de ejemplo, el juicio de valor del examen de solfeo realizado en 1851 en que se expone que sus alumnos habían empeorado la afinación, aspecto sobre el que se le había llamado la atención en ejercicios anteriores, razón por la que la junta facultativa acordó lo siguiente:

el Prof[eso]r de Composic[ió]n D. Ramón Carnicer durante el término de un mes se encargue de vigilar la instrucción que se les da en esta clase y que pasado dicho tiempo vuelva a verificarse otro examen p<sup>a</sup> acordar lo conveniente y proponerlo al gobierno de S.M. en su caso en vista del resultado de aquel y del informe del expresado Profr.<sup>41</sup>

<sup>34</sup> ARCSMM, AHA, Leg. 4-17, 22 mayo 1841.

<sup>35</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 28 mayo 1841.

<sup>36</sup> Entre los permisos otorgados pueden destacarse: la concesión de una licencia de dos meses para restablecer su estado de salud tomando baños de mar en Bilbao (12 julio 1840), que concluyó los días siguientes a la fecha de 2 de octubre de 1840; licencia para restablecerse de su salud (26 octubre 1842); licencia de 15 días no llevada a cabo por las desfavorables condiciones climáticas, se pretendía salir de Madrid a fin de restablecer su salud (30 noviembre 1842); contamos, a su vez, con la petición de dos licencias para tomar baños durante el periodo de vacaciones de 2 de julio de 1843 (resolución positiva de 4 julio 1843) y de 1845 (3 julio 1845); licencia para perfeccionarse en su arte en el extranjero (1 septiembre 1845), de la cual regresó el 21 de diciembre de 1845; licencia de un mes para tomar baños (1 septiembre 1849); concesión de dos meses de licencia para tomar baños (28 junio 1850); licencia concedida por todo el tiempo que duren las vacaciones para tomar baños de mar y poder restablecer su quebrantada salud (30 junio 1851); concesión de 10 días de licencia para restablecer su salud (8 diciembre 1851).

<sup>37</sup> *Ibid.*, 2 octubre 1840. Espín expuso que se encargaría de la clase de Iradier con la condición de que no se dijera que suplía a este último sino que servía a la junta (*Ibid.*, 14 julio 1840; 15 julio 1840 y 30 octubre 1840).

<sup>38</sup> *Ibid.*, 14 octubre 1842.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 21 septiembre 1845 y 30 septiembre 1845. En este último legajo se puede observar tanto el agradecimiento del interesado por la confianza depositada en él como su confirmación en el desempeño de la labor de suplencia del profesor Iradier.

<sup>40</sup> ARCSMM, AHA, Libro de Archivos 173, fol. 81r-81v.

<sup>41</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, *op. cit.*, 13 septiembre 1851; ARCSMM, AHA, Libro de Archivos 173, fol. 70v.

Tras el citado mes, la junta facultativa recomendó muy particularmente al profesor Iradier que en lo sucesivo vigilara con mayor asiduidad la enseñanza, tanto en la parte teórica como en la práctica, en los siguientes aspectos:

que los alumnos pronuncien claras y limpias las vocales, poniendo la boca según cada letra requiere, no permitiendo por ningún estilo que saquen la voz gutural y sí de pecho, no disimulándoles nada tocante a la afinación, y acostumbrándoles a que todas las notas salgan iguales, es decir, con igual volumen de voz y que conozcan cuando deban tomar los alientos.<sup>42</sup>

Si analizamos con detenimiento las recomendaciones expuestas con anterioridad, observamos que se refieren en exclusividad a la técnica vocal, aspecto que, debido a la clase que este profesor impartía, solfeo para canto, era considerada materia esencial y preliminar para acceder a la de canto, que no podrían cursar si antes no habían vencido y corregido los defectos citados por la junta.<sup>43</sup>

La reina dispuso que cesara en su empleo el 31 de diciembre de 1852,<sup>44</sup> nombrando en su lugar a Mariano Martín.<sup>45</sup> Tras dicha resolución, Iradier solicitó en 1853, que se le devolviese el destino de profesor en el conservatorio en atención a haber cesado las causas que motivaron su separación tras trece años de servicio, petición que no tuvo un dictamen efectivo.<sup>46</sup>

#### 1.1.2 Los profesores alumnos de Baltasar Saldoni: Juan Gil y Rubia, Juan Pablo Hijosa y Juan Rodríguez Castellano de la Parra

Entre los alumnos de Baltasar Saldoni en la disciplina de solfeo para canto en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina encontramos a Juan Gil y Rubia,<sup>47</sup> quien fue nombrado el 23 de julio de 1839 profesor de

<sup>42</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 15 octubre 1849.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Véase la importancia otorgada a la voz en el razonar nacionalista de Soriano Fuertes (2007), p. 327. Nótese, asimismo, la relación del Conservatorio español con la escena italiana en Montes (1997), pp. 467-478 y Navarro Lalanda (2014), pp. 18-44.

<sup>44</sup> Existe una carta de Sebastián Iradier en la cual expone que fue declarado cesante de dicho empleo por Real Orden de 11 de diciembre de 1852, fecha en la que el interesado recibe la noticia (ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 21 octubre 1853 y 31 diciembre 1852). En realidad, al vice-protector del conservatorio se le comunica por real orden el 26 de diciembre de 1852 (*Ibid.*, 9 marzo 1853).

<sup>45</sup> *Ibid.*, 31 diciembre 1852.

<sup>46</sup> ARCSMM, AHA, Expedientes personales de profesores, Sebastián Iradier, 21 octubre 1853. En la presente súplica se declara la determinación de cesarle en su empleo al existir una causa criminal, suponiéndole autor de excesos, a lo cual Iradier se defiende indicando como prueba de ello el haber salido de la causa absuelto.

<sup>47</sup> «Juan Gil». (1999-[2002]): *Diccionario... op. cit.* pp. 603-604.

solfeo;<sup>48</sup> en 9 de marzo de 1857 se le otorgó el título de profesor de solfeo para canto, puesto que desempeñó hasta el día 28 de febrero de 1882 en que cesó por jubilación.

El director del establecimiento expuso el 9 de marzo de 1882 que «durante los cuarenta y dos años y meses que ha sido prof[eso]r de esta escuela, ha venido desempeñando la clase sin interrupción de un solo día».<sup>49</sup> No podemos olvidar que Juan Gil junto con Justo Moré y Cudolar, también profesor del conservatorio, publicó un *Método de solfeo* que fue aprobado por la junta de maestros del establecimiento el 30 de septiembre de 1870 y premiado en la Gran Exposición Internacional de París de 1878.<sup>50</sup>

En segundo lugar, debe destacarse la labor del profesor Juan Pablo Hijosa, quien como alumno tuvo un proceso evolutivo constante en el que destacó como tenor en todas las funciones que se ofrecían en el citado establecimiento,<sup>51</sup> hecho que le llevó a ascender progresivamente pasando de ser ayudante de profesor de solfeo el 1 de agosto de 1839 a ser profesor de solfeo (1 diciembre 1851), consiguiendo la plaza propia de profesor de 3ª clase preparatoria para canto el 11 de diciembre 1852.

Aunque no nos ocuparemos en el presente estudio del periodo posterior a 1854, podemos reseñar que este profesor continuaría su labor docente hasta que fue declarado excedente en virtud de las reformas efectuadas en el conservatorio (15 diciembre 1868). Posteriormente volvería a ser profesor de número de solfeo preparatorio para canto (16 agosto 1881),<sup>52</sup> hasta su cese por enfermedad pocos días antes de su fallecimiento.<sup>53</sup>

Encontramos, para finalizar con la exposición de los profesores expuestos por Federico Sopena, a Juan Rodríguez Castellano de la Parra, quien realizó sus principales estudios en el conservatorio, siendo, a su vez, alumno de Baltasar Saldoni en la clase de canto. Este alumno, que se distinguía por su aplicación y adelantos formó parte de algunas funciones públicas del conservatorio en

<sup>48</sup> ARCSMM, Expedientes personales de profesores, Manuel Moya, 1 agosto 1839. En esta real orden se expresa que el nombramiento de Juan Gil se realiza como consecuencia del reemplazo de Manuel Moya en esta 2ª clase de solfeo.

<sup>49</sup> ARCSMM, Expedientes personales de profesores, Juan Gil, 9 marzo 1882.

<sup>50</sup> «Juan Gil». (1999-[2002]): *Diccionario ... op. cit.*, pp. 603-604.

<sup>51</sup> «Juan Pablo Hijosa», en Saldoni, B. (1995): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Valencia: Librerías «París-Valencia», tomo I, p. 581.

<sup>52</sup> ARCSMM, Expedientes personales de profesores, Juan Gil, 14 febrero 1882.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 1 y 6 mayo 1884; «Juan Pablo Hijosa», en Saldoni, B. (1995), *op. cit.*, pp. 581-582.

calidad de barítono y ejerció la plaza de profesor de solfeo desde el año 1851,<sup>54</sup> hasta su fallecimiento el 22 de enero de 1860.<sup>55</sup>

## 1.2 Alumnos asistentes de profesores: repetidores

El gran número de estudiantes de determinadas clases hizo necesaria la presencia de alumnos asistentes, denominados repetidores en la época, para ayudar a los profesores de piano y solfeo, existiendo en el presupuesto perteneciente al capítulo del personal una partida para remunerar en concepto de gratificaciones a los alumnos de ambos sexos dedicados a este ejercicio.<sup>56</sup>

La necesidad de estos puestos se solía fijar en las juntas facultativas del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. Por ejemplo, en la junta celebrada el 4 de noviembre de 1849 se acordó que los alumnos Rosalía Fernández, Genaro Pérez y Manuel Mata, en calidad de repetidores, repasasen, respectivamente, ella a las alumnas de la clase de piano y ellos a los de la 1ª de solfeo, siendo notificado tanto para el conocimiento de los respectivos profesores como de los citados alumnos.<sup>57</sup>

Las funciones de los repetidores se limitaban, según anotaciones de época, a la enseñanza de los conceptos teóricos y de las vocalizaciones preparatorias al canto, notándose en esta afirmación la importancia otorgada a la enseñanza vocal, que se confería entre los deberes principales del profesor de solfeo:

3º Que los Srs. D. Juan Gil y D. Juan Castellanos se encarguen de los alumnos y alumnas de sus respectivas clases que presenten disposiciones para el canto, quedando al cuidado de los repetidores y repetidoras bajo la vigilancia de los mismos profesores la enseñanza de la parte de teoría. [...]

6º Que los profesores D. Juan Pablo Hijosa y la repetidora D.ª Encarnación Lama se encarguen exclusivamente de la vocalización preparatoria para el canto.<sup>58</sup>

La posición de repetidor eran considerada un paso intermedio a la vida laboral, siendo habitual el abandono de dicha plaza al encontrar trabajo en los escenarios españoles, como fue el caso de Estefana Corona, alumna y repetidora

<sup>54</sup> Sopena Ibañez, *op. cit.*, p. 248. La citada información no ha podido ser contrastada por no haberse localizado, hasta ahora, el expediente ni información relativa a este profesor en los legajos.

<sup>55</sup> Juan Rodríguez Castellano de la Parra, en SaldoniSaldoni..., *op. cit.*, p. 188.

<sup>56</sup> Véase al respecto el informe enviado al director de la contabilidad del Ministerio de la Gobernación, indicando una partida de 2.500 reales en el año 1853 para efectuar dichas remuneraciones. ARCSMM, Leg. 8-80. [28 enero 1853].

<sup>57</sup> ARCSMM, Libro de actas de la Junta Facultativa, 1838, p. 65. También la disposición del 13 de septiembre de 1851 en ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 71r. Véase, asimismo, Montes (2009-2010), pp. 39-113.

<sup>58</sup> *Ibid.* fol. 86v art. 3 y 6.

de la clase de solfeo desde el 28 de enero de 1853, puesto que abandonó en septiembre del mismo año, al haber sido contratada por el Teatro de Granada (posteriormente fue sustituida por Antonio Sos).<sup>59</sup>

El 14 de agosto de 1853 se aprobarían una serie de puntos en relación con la figura de repetidor. Destacamos una de las normas que, con los años, será lidia continua con los alumnos del conservatorio, el trabajar fuera del establecimiento. Si, por lo general, era mal visto que un estudiante trabajara en teatros y sociedades, todavía sería de mayor gravedad si se trataba de un alumno repetidor, debido a las obligaciones con la clase, tal y como se observa a continuación:

1º. Mediante a que D.<sup>a</sup> Amalia Ramírez, ha hecho su ajuste en el Teatro del Circo sin consentimiento del E. S. Vice-Protector y, sin conocimiento de la Junta, se acordó que esta alumna cese en el cargo de repetidora de las clases de canto, distribuyendo los dos mil reales que le estaban asignados anualmente, en los repetidores de la clase de solfeo, por no ser compatible que la d[ic]ha D.<sup>a</sup> Amalia Ramírez preste a la vez sus servicios al Conservatorio y al Teatro del Circo: dándose cuenta inmediatamente al E. S. Ministro de la Gobernación.<sup>60</sup>

La legislación antes mencionada, que prohíbe trabajar mientras se está estudiando, y la obligación, tras terminar la carrera, de asistir a todos los actos que se realizaran en dicho establecimiento, con el tiempo se erigió como artículo de la siguiente forma:

8º Que se pasen comunicaciones al gobierno para que los alumnos del Conservatorio se obliguen a no contratarse sin orden expresa del E. S. Vice-Protector ínterin no hayan concluido su carrera y, aún terminada que sea, no puedan tampoco verificarlo en seis meses después: circulando al efecto ordenes a los Gobernadores de provincias a fin de que las empresas no puedan contratarlos [...]

Y finalmente que los alumnos que hayan concluido su carrera, están obligados a asistir a todos los actos y funciones que se dispongan en el Conservatorio.<sup>61</sup>

### 1.3 Alumnos en clases y secciones

El nuevo plan de enseñanza de 1842 estableció la diferenciación de los alumnos en tres clases de solfeo:

<sup>59</sup> ARCSMM, Leg. 9-26, 9 septiembre 1853.

<sup>60</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 86. Nótese la resolución tomada respecto al particular anterior: para no dejar a los alumnos sin repetidora, las discípulas pasaron a dar lección, como medida temporal, con Josefa Santafé, la alumna con quien compitió Amalia Ramírez en el concurso de oposición por la plaza de repetidora.

<sup>61</sup> *Ibid.*, fol. 86v. art. 8.

1ª clase: Juan Pablo Hijosa

2ª clase: Juan Gil

3ª clase (solfeo para canto): Sebastián Iradier. Los alumnos que conforman este grupo proceden de las clases 1ª y 2ª que se hallasen adelantados por su aplicación y tuviesen disposición para el canto.<sup>62</sup>

La clasificación en tres clases, mostrada con anterioridad, fue realizada por los maestros de canto, cuidando que fuera efectuada por los inspectores, a través de una prueba de voz. De esta forma, los alumnos que se hallasen con mayor disposición serían destinados a la clase de solfeo para canto a cargo de Iradier y los que carecían de esta aptitud eran destinados a las respectivas clases de solfeo a cargo de los profesores Gil e Hijosa.<sup>63</sup> Para pasar de un determinado nivel al siguiente, el estudiante debía realizar un examen en presencia de los inspectores de mes a propuesta de su respectivo maestro.<sup>64</sup>

La división anterior fue, igualmente, llevada a cabo con la intención de dividir las clases según el sexo, siendo la 1ª clase únicamente de alumnos, mientras que la 2ª clase sería de alumnas; asimismo, la 3ª clase, a la que denomina de solfeo o canto, sería mixta, realizándose la diferenciación al asistir un día los alumnos y el otro las alumnas, como ya se había venido haciendo en el centro.<sup>65</sup>

En este sentido, a modo de extracto del número de alumnos que asistían a las tres clases de solfeo según el plan de enseñanza de 1842 mostramos la siguiente tabla:

	ALUMNOS	ALUMNAS	TOTAL
Primera de solfeo. Juan Pablo Hijosa	40	-	40
Segunda de solfeo. Juan Gil	-	41	41
Tercera de solfeo. Sebastián Iradier	13	23	36
TOTAL	53	64	117 <sup>66</sup>

A su vez, las clases se dividían en secciones, como ya se venía realizando, pudiéndose diferenciar cuatro grupos según el nivel del alumnado.<sup>67</sup> Las secciones se establecerían de menor a mayor conocimiento del alumnado:

1ª Sección: alumnos principiantes

2ª Sección: alumnos capaces de leer y entonar las lecciones por sí solos

<sup>62</sup> ARCSMM, Leg. 4-67 y 4-73, art. 1 y 2.

<sup>63</sup> *Ibid.*, art. 4.

<sup>64</sup> *Ibid.*, art. 7.

<sup>65</sup> *Ibid.*, art. 5.

<sup>66</sup> ARCSMM, Leg. 4-73, 21 diciembre 1842.

<sup>67</sup> ARCSMM, Leg. 4-67 y 4-73, art. 6.

3ª Sección: alumnos con conocimiento de todas las llaves y que ejecutan las lecciones en toda clase de accidentes.<sup>68</sup>

4ª Sección: alumnos capaces de ejecutar toda clase de combinaciones que se les ponga en la pizarra, en una palabra, que sean solfistas consumados.

La localización física de los alumnos en el aula tenía, igualmente, un sentido, establecido por la progresión o evolución de cada individuo en la materia, pudiendo ser modificado dicho puesto por su actuación en cada clase:

Los Sres. M[aest]ros llevarán un escalafón de los alumnos que compongan cada sección, del grado de talento de cada uno a fin de que los que estén más adelantados sean los que formen inmediatos al Mro., pero el que pierda aquel puesto honorífico, no podrá volverle a ocupar sin haberlo ganado de nuevo. Las lecciones empezarán a tomarse por la 1ª sección o sea la de los principiantes, y seguirán las demás por su orden.<sup>69</sup>

El aprendizaje del instrumento, dentro del cual se incluía la disciplina del canto,<sup>70</sup> se emprendería una vez ya comenzada la formación en el solfeo, debiéndose hallar como mínimo en la 3ª sección de solfeo<sup>71</sup> y, siendo obligatorio el continuar su formación en este campo hasta hallarse en estado de que el maestro pudiese declararlo como «solfista consumado», lo que se verificaba a través de un examen con presencia del director e inspectores, tras el cual se entregaba al alumno, una vez superada esta prueba, un documento firmado por el jefe del establecimiento que lo acreditaba;<sup>72</sup> de este modo, a los alumnos que estaban en disposición de emprender el estudio de un instrumento, se les aconsejaba con el fin de que decidiesen el instrumento en el que tuvieran mayor afición y disposición.

El artículo 9 de dicho plan de enseñanza implicaba que los maestros inculcaran en los alumnos la importancia de elegir correctamente el instrumento.

<sup>68</sup> El término «accidente» se refiere a la armadura.

<sup>69</sup> *Ibid.* art. 16.

<sup>70</sup> *Ibid.*, art. 10. El canto, por tanto, era considerado un instrumento más, diferenciado de la clase de solfeo para canto.

<sup>71</sup> *Ibid.*, art. 8; ARCSMM, Leg. 5-3. En este legajo se puede constatar como el profesor de la 1ª clase de solfeo debía realizar una nota de aquellos alumnos que en su opinión podían pasar a las clases de instrumento. Asimismo, se indica que los alumnos tendrían presente que las clases de piano y violín se hallaban muy cargadas mientras por el contrario faltaban alumnos en las clases de instrumentos de viento, violoncello y contrabajo. ARCSMM, Leg. 5-70, 30 noviembre 1845. Véase cómo vuelve a encargarse al profesor de la 1ª clase de solfeo que previniese a los alumnos, que considerase en disposición de dedicarse a un instrumento, a decidirse por uno de viento por contar esta clase con un insignificante número de discípulos; los inspectores mensuales cuidarían tuviese cumplido efecto esta disposición y harían la observación de que los alumnos que pasasen a estas clases de la de solfeo no necesitarían ser repentistas ni maestros.

<sup>72</sup> *Ibid.* art. 9.

De acuerdo con lo expresado, se instaba a mostrar que todos los instrumentos son buenos, útiles y necesarios para la organización de una orquesta y cómo, por lo tanto, los alumnos debían procurar escoger aquel por el que tuvieran mayor predilección y que les ofreciera una mayor probabilidad de poder llegar a dominarlo con perfección, siempre que su constitución física no se opusiera.<sup>73</sup> De igual modo, en el caso de que la elección del alumno fuera iniciar sus estudios en la clase de composición, debía presentar para tal efecto el documento citado con anterioridad, en que le declaraba como solfista consumado.<sup>74</sup>

Como se ha reflejado más arriba, la disposición de regularizar el número de alumnos en función del de profesores no debió de ser fácil de establecer. Encontramos múltiples propuestas y referencias al respecto: del proyecto de reglamento redactado por Escudero (1833), a la Real orden de 1 de octubre de 1838 y al Plan de Enseñanza de 1842 de Valldemosa y Carnicer; pero, a pesar de las proposiciones indicadas, la cuestión no sería resuelta definitivamente ya que, tanto en 1842<sup>75</sup> como en 1846,<sup>76</sup> el director interino, Ramón Carnicer, pondría nuevamente en conocimiento de los profesores la disposición de 1838, mostrando un especial interés en el paso de los alumnos de la clase de solfeo a las respectivas clases instrumentales:

espera que todos los Sres. profesores p[or] cuantos medios juzguen convenientes procuren dotar sus respectivas clases de un número de discípulos suficiente a evitar los disgustos que no hacerlo podrán sobrevenir [...] En su consecuencia examinarán las clases de solfeo para sacar de ellas los alumnos que crean estar en disposición de pasar a las suyas con alguna probabilidad de adelanto, además de proponerme cualesquiera otros medios que sean a propósito al objeto.<sup>77</sup>

Estudiando la evolución de este particular, encontramos una reglamentación interna del centro estipulada el 12 de enero de 1850, que trató de regularizar que los pasos de clase se desarrollaran siguiendo unos plazos fijados de antemano.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> *Ibid.*, art. 3.

<sup>74</sup> *Ibid.*, art. 11.

<sup>75</sup> ARCSMM, Leg. 4-62, 12 octubre 1842.

<sup>76</sup> ARCSMM, Leg. 5-85, 11 febrero 1846.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Véase el expediente ARCSMM, Leg. 9-38 en que se muestra el visto bueno a una serie de solicitudes de cambio de nivel y disciplina de estudio.



## 2. Plan de enseñanza de la clase de solfeo

El método utilizado durante los primeros años del conservatorio en las clases de solfeo fue el creado por Saldoni; manual que fue empleado, incluso, tras dejar la cátedra dicho profesor, siendo sintomático de ello la petición de nuevos ejemplares del texto enviada al presidente de la junta facultativa del conservatorio por parte de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Juan Díez y Baltasar Saldoni.<sup>79</sup>

Habiéndonos manifestado el Sr. Ayudante q<sup>e</sup> a causa de los pocos ejemplares q<sup>e</sup> hay del método de solfeo, los cuales pasan de una a otra mano por las clases, resulta q<sup>e</sup> muchos de ellos están ya estropeados, y además el que se extravían como ha sucedido diferentes veces, creemos q<sup>e</sup> se deben tomar ejemplares del referido método para todas las clases a fin de q<sup>e</sup> cada maestro pueda responder del ejemplar q<sup>e</sup> se le entregue, y para que no resulte un gasto muy subido se pueden tomar solam[en]te las partes teóricas y las voces sueltas para todas las clases, excepto la de canto y las tres de solfeo, pues para estas es indispensable la parte del acompañamiento. No sabemos a puesto fijo cuanto podrán importar los métodos que faltan, pero creemos que no pasarán de 600 a 800 r[eale]s v[elló]n; y de todos modos nos parece q<sup>e</sup> un establecimiento como este no debe carecer de lo más preciso como son método de solfeo. Dios gu[ard]e a V. S. m[ucho] s a[ño]s. Mad[ri]d 17 de Mayo de 1841. Ramón Carnicer. Pedro Albéniz. Juan Díez. Baltasar Saldoni.<sup>80</sup>

El nuevo plan de enseñanza de 1842, de Francisco Frontera de Valldemosa y Ramón Carnicer, aportaría la novedad de indicar por escrito el proceso metodológico a desarrollar en las clases del solfeo por parte del profesor; en este sentido, a través del artículo 15, que se muestra a continuación, podemos observar una metodología competitiva en el proceso de enseñanza, creada, según sus autores, con el fin de estimular a los alumnos:

el M[aest]ro colocará cada sección en dos alas al frente de la pizarra partiendo de derecha a izquierda del Mro. el que estará sentado en el piano para dar el tono y alguna que otra postura para que los alumnos sostengan la entonación, pero de ningún modo les tocará con el piano la cantinela que hubiesen de cantar; La cabeza de estas dos alas la formarán los más adelantados de la sección por su orden, a fin de que los más atrasados estén más inmediatos a la pizarra . El Mro. escribirá una lección en ella, y hará q<sup>e</sup> entre los alumnos, es decir de uno de puesto inferior a otro de puesto superior salgan en competencia, el demandante cantará primero la lección,

<sup>79</sup> Obsérvese que el conservatorio en 1841, año en el que ya ha sido exiliada María Cristina de Borbón, ha perdido el calificativo de su fundadora.

<sup>80</sup> ARCSMM, Leg. 4-16, 17 y 18 mayo 1841.

el Mro. observará las faltas que cometa, pero sin corregir ninguna; inmediatamente el demandado tendrá que repetir la lección, el Mro. observará la misma conducta. Después el Mro. hará las correcciones de las faltas que cada uno de los dos hubiere incurrido, y caso que el demandado hubiese cometido una sola falta más que el otro, deberá aquel ceder el puesto a éste. En caso de que hubiesen salido empatados, se quedarán como estaban, y lo mismo si el demandante lo hubiese hecho peor.<sup>81</sup>

Si a los tres meses de asistencia a las respectivas clases de solfeo los alumnos no daban muestra de disposición o aplicación, los maestros debían desengañar a los estudiantes para que no perdiesen el tiempo inútilmente y dar parte al director por conducto del inspector de mes y si éste lo creía conveniente se procedía a darles de baja.<sup>82</sup>

Otro de los artículos citados en el mismo reglamento expone una metodología de trabajo diferente que podría, asimismo, haber sido utilizada en las tres clases de solfeo citadas con anterioridad. Esta metodología consistía en escribir en la pizarra una lección sacada de los métodos,<sup>83</sup> que sería copiada por los alumnos en sus respectivos cuadernos. Tras la explicación del maestro, un alumno empezaría a cantarla siendo sustituido al tercer o cuarto compás por otro alumno, y así sucesivamente; al concluirla el maestro corregiría los fallos cometidos haciendo que otros alumnos la repitiesen.<sup>84</sup>

En este proyecto se entrevé, a su vez, una ejercitación que no ha sido observada, al menos bajo este calificativo, hasta el momento; me estoy refiriendo a la improvisación, cuya práctica desconocemos cómo se llevaba a cabo, contando únicamente en la actualidad con referencias como la que sigue:

4º Que los alumnos de la 1ª clase de solfeo que se hallen más adelantados concurren a los ejercicios de improvisación.<sup>85</sup>

Un aspecto peculiar que traería consigo la aceptación del nuevo plan para la enseñanza de solfeo de 1842 fue la necesidad de contar con una gran colección de estudios a fin de variar las lecciones y que no fuera fácil conservarlas en la memoria:

a fin de que los alumnos puedan consultar y conocer el estilo de otros varios métodos que no dejen de tener cosas útiles y buenas, deben

<sup>81</sup> ARCSMM, Leg. 4-67 y 4-73, art. 15.

<sup>82</sup> *Ibid.*, art. 12.

<sup>83</sup> Véase NAVARRO LALANDA (2012), pp. 115-141 así como los métodos presentes en el primer inventario del conservatorio en NAVARRO LALANDA (2015), pp. 195-211.

<sup>84</sup> ARCSMM, Leg. 4-67 y 4-73, *op. cit.*, art. 14.

<sup>85</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, *op. cit.*, art. 4.

adoptarse además del método del Sr. Saldoni, Sobejano, Maximino, los del Conservat[ori]o de París y cuantos otros salgan a luz y sean dignos de la atención pública.<sup>86</sup>

Esta exposición no convenció al autor del método vigente en este momento en el conservatorio, Saldoni, quien rechazaría, especialmente, la adopción del método de solfeo de París.<sup>87</sup>

A modo de reflexión, hemos podido advertir la apertura de nuestras fronteras a tratados y métodos de enseñanza extranjeros, práctica que, aunque ya se venía entreviendo, en este momento se expuso de forma manifiesta en el plan de enseñanza de 1842. En este sentido, la adopción de textos foráneos se convirtió paulatinamente en una praxis habitual, como se deduce, por ejemplo, de la aprobación del método Wilhem<sup>88</sup> o de la adopción, por parte de la junta,<sup>89</sup> de las vocalizaciones de Bordesse y Bordogni.<sup>90</sup>

### 3. Sistema de evaluación y pruebas de examen de los alumnos de solfeo

La evaluación de los alumnos en este periodo puede analizarse a través de las menciones de exámenes de solfeo presentes en las actas de las juntas facultativas. Como ejemplo de ello, podemos mostrar las actas que tuvieron lugar en fecha de 13 de septiembre de 1851<sup>91</sup> en las que se recoge el juicio sobre la clase 3ª de solfeo a cargo de Iradier, exponiéndose, como ya hemos comentado con anterioridad, la falta de afinación de los alumnos que concurrían a esta clase;<sup>92</sup> a dicho examen seguiría el realizado a la 2ª clase de solfeo, siendo expresada la complacencia de la junta con las siguientes palabras: «fue examinada la segunda clase de solfeo, la que encontró la Junta en el mejor estado».<sup>93</sup>

Al tipo de evaluación anterior, que era el que se venía realizando desde la apertura del conservatorio, se añadiría desde el 30 de enero de 1844 y por expresa orden del director, José de Aranalde, la realización de partes mensuales de los profesores, que serían más específicos, indicando entre otros aspectos, el

<sup>86</sup> ARCSMM, Leg. 4-67 y 4-73, art. 13.

<sup>87</sup> ARCSMM, Leg. 4-73, 9 enero 1843.

<sup>88</sup> ARCSMM, Libro de Archivos 173, fol. 67r.

<sup>89</sup> Junta presidida por el Vice-Protector, con asistencia de Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni y Juan Díez.

<sup>90</sup> *Ibid.*, fol. 85v.

<sup>91</sup> *Vid. supra* nota 9.

<sup>92</sup> *Ibid.*, fol. 71r.

<sup>93</sup> *Ibid.*

número de lecciones efectuadas, así como las faltas de asistencia, adelantos y disposición de los alumnos.<sup>94</sup>

El sistema de partes mensuales de las clases seguiría modificándose hasta encontrar su normalización en 1846, en que se redactaron las siguientes disposiciones para su cumplimentación:

- 1º. Anotar con toda exactitud el número de días de clases que ha habido en el mes, y los q[u]e han tenido de lección
- 2º. Sin disimulo ni consideración de ninguna especie las faltas de asistencia de los alumnos, su conducta y aplicación
- 3º. Poner nota a aquellos alumnos que por opinión del profesor deben ser dados de baja.<sup>95</sup>

Para poder dar una mayor precisión a estos partes se ordenó la realización de un ejercicio mensual por parte de los alumnos,<sup>96</sup> siendo divididas las clases en tres secciones. Obsérvese la presencia del departamento de solfeo en dichas pruebas:

1ª Sección. Domingo 2 de octubre	2ª Sección. Domingo 22 de septiembre	3ª Sección. Domingo 20 de diciembre
1º. Clase de solfeo de Hijosa	1º. Clase de solfeo de Gil	1º. Clase de solfeo de Iradier
2º. Alumnas de la clase de piano	2º. Clase de trompa	2º. Clase de violín
3º. Clase de flauta	3º. Alumnos de la clase de piano	3º. Clase de fagot
4º. Clase de violoncello	4º. Clase de oboe	4º. Clase de trombón
5º. Clase de canto de Valdemosa [sic]	5º. Clase de contrabajo	5º. Clase de composición
6º. Clase de Declamación de Latorre	6º. Clase de clarinete	6º. Clase de italiano
	7º. Clase de canto de Saldoni	7º. Clase de declamación de Luna. <sup>97</sup>

Estos ejercicios acarrearían unos gastos extraordinarios que serían sufragados en una cantidad fija anual por la reina.<sup>98</sup>

Para finalizar, queremos mostrar que en el conservatorio se realizarían, asimismo, pruebas individualizadas, denominadas repasos mensuales, en las cuales

<sup>94</sup> ARCSMM, Leg. 5-10, 30 enero 1844.

<sup>95</sup> ARCSMM, Leg. 6-13, 30 abril 1846.

<sup>96</sup> ARCSMM, Leg. 6-30, 22 septiembre 1846. Véase Navarro Lalanda (2015), pp. 1-16; Nótese que estos conciertos y ejercicios mensuales eran diversos de los realizados en instituciones externas al centro pedagógico, investigados en Navarro Lalanda (2012b), pp. 1008-1023.

<sup>97</sup> Véanse los ejercicios mensuales planificados por secciones de los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1846. ARCSMM, Leg. 6-31.

<sup>98</sup> ARCSMM, Leg. 6-40, 12 diciembre 1846. Nótese que la cantidad ofrecida por la reina serviría, asimismo, para sistematizar la utilización del método de solfeo de Wilhem.

la clase de solfeo participó, en alguna ocasión, en formación de coro, como figura en el siguiente programa:

1. Repaso mensual del día 27 de Noviembre de 1853
  - 1º. Ejercicios de improvisación [...]
  2. Dúo de dos violines con acompañam[ien]to de piano por los alumnos  
D. [N.?] Garcia y Gomez  
[Observaciones:] Bien los dos
  3. Dúo de la Gazza Ladra, Señ[ori]ta Lopez y Sr. Cortabitarte  
[Observaciones:] Bien
  4. Linda de Cianumi, Aria, S[eñori]ta Lezama  
[Observaciones:] Muy bien
  5. Dúo del Belisario, S.<sup>ta</sup> Millera y Castellano  
[Observaciones:] Bien
  6. Aria Torcuato Taso, S.<sup>ta</sup> López  
[Observaciones:] Bien
  7. Declamación 1º y 2º acto del Cuarto de hora, Sras. Hijosa, Ramos,  
Fer[nánd]ez, Sres. Juncos y Lopez  
[Observaciones:] Bien todos
  8. Coro de mujeres de la Saffo por las alumnas de la 2ª de solfeo  
[Observaciones:] Bien.<sup>99</sup>

## Conclusiones

El periodo estudiado, 1838 a 1854, se caracteriza por la normalización tanto a nivel institucional como en lo que se refiere a la disciplina del solfeo. A través del estudio de fuentes documentales de archivo se ha podido recomponer la plantilla de profesores y alumnos que formaron parte de dicha institución así como su distribución en clases y secciones diferenciadas. Entre los enseñantes hemos advertido a Sebastián Iradier y, con posterioridad, Juan Pablo Hijosa, quienes serán los sucesores de Baltasar Saldoni en la asignatura del solfeo para canto; asimismo, Juan Gil, Juan Pablo Hijosa y, ulteriormente, Juan Rodríguez Castellano, todos ellos alumnos de Saldoni, impartieron la clase de solfeo para instrumento. Junto a estos maestros han sido mencionados de forma somera los profesores suplentes y alumnos asistentes —los denominados repetidores—, que ayudaban en las funciones de docencia.

Este estudio nos ha permitido, a su vez, observar las diversas metodologías propuestas en los planes de enseñanza así como la táctica de premiar la compe-

<sup>99</sup> ARCSMM, Leg. 9-33.

titividad y excelencia de los alumnos en función del conocimiento, progresión y evolución de cada uno de ellos, lo que determinaba, incluso, su posición dentro de la clase.

En cuanto al sistema de calidad de la formación del alumno, se desarrolló un sistema de evaluación individualizado con gran atención a la técnica vocal y, progresivamente, al estudio rítmico de influencia francesa, fruto de una mayor apertura hacia los métodos franceses. Las pruebas y plan de estudio de la materia de solfeo se normalizaría en estos años. Entre las consecuencias de este proceso, encontramos no sólo las disposiciones relativas a los profesores y alumnos, a su distribución, metodología y evaluación, sino, asimismo, la configuración del documento acreditativo de ser solfista consumado; certificación que se obtendría tras superar un examen en presencia del director y los inspectores y permitiría emprender el estudio de un instrumento o bien iniciar los estudios en la clase de composición.

El estudio de la materia del solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina abre diversos ámbitos de investigación tan sólo aquí apuntados y permite vislumbrar, incluso, estudios biográficos del profesorado a través de los expedientes personales, además de profundizar en la documentación de unos alumnos que, con el paso de los años, se convertirían en profesionales de los teatros, sociedades, iglesias e instituciones varias de la corte española.

## Bibliografía

- ALONSO GONZÁLEZ, C. (1997): *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- BENARD, H. (2002): «El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX», en *Campos interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. España*. Barcelona: Sociedad Española de Musicología, pp. 377-394.
- DONATE CORRAL, I. (2010): *La formación de los clarinetistas en el Conservatorio de Madrid desde su fundación hasta 1883* (Trabajo de investigación fin de carrera de la especialidad de Musicología). Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- CASARES RODICIO, E.-ALONSO GONZÁLEZ, C. (1995): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CORTIZO, M. E.-SOBRINO, R. (2001): «Asociacionismo musical en España», en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9 (2001), pp. 11-16.
- FERNÁNDEZ COBO, C. J. (2007): *La metodología francesa de clarinete y su influencia sobre el método completo para clarinete de Antonio Romero y aportaciones de ésta a la misma* (Diploma de Estudios Avanzados). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2009a): «Aportaciones e influencia francesa de Antonio Romero en la enseñanza del clarinete», en *Música y Educación*, Año XXII (80), pp. 46-68.
- (2009b): *La metodología europea de clarinete anterior al Método Completo para Clarinete de Antonio Romero influencias y aportaciones del autor a la misma* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- GALLEGO, A. (1991): «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX», en *Revista de Musicología XIV*, nº. 1-2, pp. 13-31.

- GÓMEZ AMAT, C. (1952): «El Real Conservatorio de Música de Madrid. Reseña histórica», en *Música*, 1, pp. 111-113.
- (2018): *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. Madrid: Fondo de cultura económica.
- MAS SORIANO, F. (2009): *La primera clase de fagot de Real Conservatorio de Música de María Cristina (1830-1846): Manuel Silvestre y el Nouvelle méthode de basson (1803) de Etienne Ozi* (Diploma de Estudios Avanzados-DEA). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- MAGALLANES LATAS, E. (2012): «El intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música de María Cristina en tiempos de Piermarini». Begoña Lolo-José Carlos Gosálvez (Ed.), en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, pp. 299-308.
- MONTES, B. C. (2001): *Histoire du conservatoire royal de musique de Madrid (1830-1874). Les enjeux politiques et socio-culturels d'une institution européenne* (Tesis Doctoral). Tours: Université de Tours.
- (1997): «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid», en *Revista de musicología* vol. 20/1, pp. 467-478.
- (2009-2010): «El primer libro de actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina», en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* nº 16-17, pp. 39-113.
- (2009): «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)», en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura vol. 3. Madrid: Polifemo, pp. 1911-1924.
- (2011): «La institucionalización de la enseñanza musical en España la recepción de la ópera italiana en la Fundación del Real Conservatorio de Madrid», en *Arte y oficio de enseñar: dos siglos de perspectiva histórica / XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación* vol. 1. El Burgo de Osma, Soria: Sociedad Española de Historia de la Educación, pp. 575-583.
- NAVARRO, M. (1988): «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», en *Revista de Musicología*, XI, pp. 239-249.
- NAVARRO LALANDA, S. (2015): «Conciertos y ejercicios mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831-1854)», en *Quadrivium* vol. 6, pp. 1-16.
- (2014): «La aportación de Giovanni Ricordi al Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina», en *Gli spazi della musica* vol. 3 n. 2, pp. 18-44.
- (2015): «Orígenes de los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: aproximación a su primer inventario musical», en *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*. Madrid: JAM, pp. 195-211.
- (2013): *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2012a): *Fuentes documentales para el estudio de la pedagogía del solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1831-1854)* (Trabajo de Fin de Master). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2012b): «El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: conciertos externos realizados por su alumnado». M. Brescia. (Ed.), en *Actas I Encontro Ibero America de jovens musicólogos* (pp. 1008-1023). Lisboa: Tagus-Atlanticus Associação cultural.
- (2018): «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854). Formación de cantantes e instrumentistas nacionales de influjo cosmopolita», en *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, nº 46, pp. 121-146.

- ROBLEDO ESTAIRE, L. (2000-2002). «El Conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)», en *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, (7-9), pp. 13-26.
- SALAS VILLAR, G. (1998). *El piano romántico español 1830-1855* (Tesis Doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (1999a). «La enseñanza para piano durante la primera mitad del XIX: los métodos para piano», en *Nasarre*, XV (1-2), pp. 9-55.
- (1999b). «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid», en *Revista de musicología*, vol. 22 (1), pp. 209-246.
- SALDONI, B. (1995): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Valencia: Librerías «París-Valencia».
- SARGET ROS, M. A. (2001): «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1857)», en *Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*, 16, pp. 121-148.
- (2002): «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1868-1901)», en *Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*, (17), pp. 149-176.
- SOPEÑA IBAÑEZ, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: M.E.C.-D.G.BB.AA..
- SORIANO FUERTES, M. (2007): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: ICCMU (Colección Retornos).
- SUBIRÁ, J. (1923): «Pàgines d 'història. El conservatori de música madrileny en la seva infantesa», en *Revista catalana de música*, I, p. 171.







# UN ADELANTO EN LA INTERPRETACIÓN, UNA VIDA UNIDA AL VIOLONCHELO

 Iagoba FANLO\*

...la música está hecha para hablar al corazón del hombre, y eso es lo que trato de conseguir, si está a mi alcance. La música desprovista de sentimiento y de pasión es insignificante, de lo que nada puede conseguir sin los intérpretes. Es preciso que exista cercanía entre estos y el autor; deben sentir interiormente todo lo que él ha escrito, unirse, ensayar, indagar, estudiar finalmente la intención del autor para ejecutar la obra. Entonces sí que llegan casi a hurtarle el aplauso al compositor, o al menos a compartir la gloria con él, mientras que, si la recompensa es escuchar el comentario «¡qué bella obra!», me parece que tendría más sentido añadir: «¡oh cuán angelicalmente la han interpretado!» (Labrador, 2011, pp. 117-118).

Con esta cita, en la que el propio Luigi Boccherini se dirige a Marie-Joseph Chénier el día 8 de julio de 1799, podemos apreciar la devoción con la que todavía este compositor, ya en los últimos años de su vida, se dirige hacia su profesión, hacia la pasión que ha movido su trayectoria vital, la música.

Boccherini puede ser considerado el iniciador de la escuela moderna del violonchelo, un puesto en la historia que él alcanza gracias a la singular conjunción de dos facetas, la de excepcional virtuoso del violonchelo y la de gran compositor (Arizcuren, 1992, p. 27). Ambas facetas alimentan un virtuosismo en la música que concede una renovada importancia al violonchelo, y lo presenta como un instrumento pleno de registros musicales poco explorados en su momento. El resultado para Boccherini es el reconocimiento de su obra y de su interpretación; y el aplauso en las cortes europeas.

Desde los inicios de la práctica instrumental con el violonchelo como medio de expresión musical, la utilización del dedo pulgar de la mano izquierda sobre el diapasón supone un salto adelante en la consolidación de dicho cordófono como instrumento solista. Gracias al empleo de la posición de pulgar, impulsada por las obras de los primeros virtuosos del siglo XVIII

\* Iagoba Fanlo es profesor de violonchelo del RCSMM.

como Luigi Boccherini, Jacob Klein o Jean-Pierre Duport y Jean-Louis Duport, los compositores de la época y posteriores dedican una parte importante de sus composiciones para solista a este instrumento. El aprendizaje del violonchelo pasa a convertirse en una parte cada vez más importante en los métodos de la técnica instrumental específica. Desde el primer método de Michel Corrette en 1741 hasta muy avanzado el siglo XVIII, estos trabajos incorporan cada vez más referencias a la técnica necesaria y a los ejercicios específicos para su aprendizaje. Luigi Boccherini demuestra en sus obras el conocimiento de una avanzada y novedosa técnica de dedo pulgar (Arizcuren, 1992). Tanto es así que, respecto a los métodos y obras publicadas por sus contemporáneos, la aportación de Boccherini constituye un significativo desarrollo de este recurso.

Los primeros virtuosos del violonchelo de finales del siglo XVII y del propio siglo XVIII proceden en su mayor parte de Italia (Arizcuren, 1992). Sin embargo, es Francia la pionera en la academización no solamente de la enseñanza musical, sino en la formación de una excelente escuela de violonchelo. Este proceso se consolida con la constitución en París, en 1795, del primer conservatorio de música, en el sentido académico moderno de la palabra. A esta institución es presuntamente invitado el propio Luigi Boccherini como profesor titular. El conservatorio de música de París refleja la necesidad de la época de ofrecer un marco adecuado a una enseñanza que se va revelando cada vez más compleja y necesitada de una formación específica más cualificada. Es una consecuencia natural la publicación, a partir de esta época, de una gran cantidad de métodos específicos, todos ellos sorprendentes por su nivel alto educativo e interpretativo

Luigi Boccherini, el gran intérprete de violonchelo y compositor del siglo XVIII, resume en su arte todo el conocimiento violonchelístico conocido hasta su época (Arizcuren, 1992, p. 30). Pero además, este autor descubre la manera de llevar al violonchelo a un nuevo y muy superior nivel tanto interpretativo como de composición. Para lograrlo, Boccherini utiliza un novedoso recurso técnico que posibilita sus objetivos. En primer lugar, desarrolla un recurso instrumental que se demuestra definitivo para alcanzar sus metas. Este recurso es la llamada posición de pulgar que, si bien es conocida ya por sus contemporáneos, sin embargo, no se utiliza con el alcance que Boccherini imprime a la técnica necesaria para interpretar sus obras para violonchelo. Este punto es contrastable al comparar las obras para violonchelo de Jean-Louis Duport o Jacob Klein con las del propio Boccherini. En ellas, desde la experiencia interpretativa, la propia tesitura musical resulta de manera regular más aguda que en el resto de compositores. A partir del uso de la posición de pulgar, la técnica del violonchelo se ve enriquecida, pues esta posición no solo permite alcanzar un nuevo nivel en la interpretación, sino que perfecciona las técnicas

ya existentes. De este modo, el violonchelo adquiere nuevos sonidos, algunos de ellos irrealizables exclusivamente con las técnicas anteriores.

Las necesidades artísticas, tanto de intérpretes como de compositores, generan procesos de investigación para hacerlas realidad. En consecuencia, se llega a nuevos sonidos instrumentales que posibilitan los logros pretendidos en interpretación y en composición. No solo eso, pues la misma evolución en la construcción de los instrumentos musicales se debe a esta búsqueda de nuevos objetivos artísticos.

En el caso de Boccherini, sus hallazgos no llevarán a mejoras sensibles para el violonchelo en el campo de la lutería, cuyas características físicas están ya fijadas desde hace tiempo (Micheletti, 2014, p. 41). Hablamos de mejoras sensibles en la construcción del instrumento, aunque carecemos de noticias que afirmen esta posibilidad. Sin embargo, la aportación de Boccherini ayuda a que el instrumento cobre una notoriedad en el panorama instrumental desconocida hasta la fecha. Es decir, el violonchelo era un instrumento considerado capaz de desarrollar menos cometidos que el violín, por ejemplo, puesto que aquel se limitaba a hacer el bajo de la música. Por tanto, Boccherini eleva la categoría y las funciones de su instrumento de manera drástica, pues la técnica de pulgar permite al violonchelo desempeñar papeles melódicos y de acompañamiento a la vez, lo que le da gran relevancia en los conjuntos instrumentales hasta convertirlo en el instrumento indispensable que es hoy. Esto queda patente en el amplio número de publicaciones realizadas con posterioridad a la obra de Boccherini y hasta nuestros días, como conciertos y sonatas, donde el violonchelo es el instrumento principal.

Preguntado sobre quién consideraba que era el mejor violonchelista del pasado, Pyatigorsky afirmó: «Para mí solo hay un supremo gran violonchelista de todas las épocas y, en la misma persona, un gran compositor para este instrumento. Ese era Boccherini» (Ginsburg, 1983, p. 258).

Gregor Piatigorsky, violonchelista ucraniano de amplísima carrera internacional, ingresa como primer violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1924. Es precisamente este violonchelista, solista que actuó a lo largo de su vida en los más importantes escenarios del mundo, quien sugiere a Germaine de Rothschild, su suegra, que emprenda investigaciones sobre la trayectoria vital de Boccherini. Como fruto de esas investigaciones, Germaine de Rothschild (ALB, 2010) publica en 1962 el libro *Luigi Boccherini. Sa vie, son oeuvre* (Tortella, 2008).

De vuelta a la precisión en el uso de las digitaciones del violonchelo, Lev Ginsburg, (1983, p. 25) menciona cómo el gran violonchelista B. Romberg consigue utilizar de manera magistral, para sus propias composiciones, el desarrollo de los logros de Boccherini y Jean-Louis Duport, al crear digitados

específicos para el violonchelo. Con seguridad se refiere al empleo del dedo pulgar de la mano izquierda, dedo que para un violonchelista tiene, en principio, dos posiciones para la correcta práctica instrumental. Son, a saber, debajo y encima del diapasón.

En los principales métodos para violonchelo publicados en Francia durante el siglo XVIII, la utilización del dedo pulgar sobre el diapasón, aún una novedad en la interpretación del violonchelo, es sorprendentemente tratada en un inicio de forma muy limitada. La utilización del dedo pulgar se aborda poco a poco de manera más extensa a medida que las obras del repertorio de la época adquieren mayor dificultad. La toma de valor que el violonchelo protagoniza durante la segunda mitad del siglo XVIII hace que con el tiempo la literatura específica sea más extensa en cantidad, y más intensa en calidad.

La relevancia que adquiere el violonchelo, tanto como instrumento solista como miembro de la orquesta o dentro de la música de cámara, produce en los métodos una creciente extensión en el tratamiento del conocimiento del proceso interpretativo de la técnica de pulgar, técnica que no era de uso habitual en los intérpretes menos avezados. La importancia de este proceso reside en la posibilidad de alcanzar, sin extensiones ni cambios de posición de la mano, mediante la alternancia de cuerdas, el desarrollo de una octava o más de registro en todas las tonalidades, al igual que en el violín. La posición de pulgar impulsa de forma notable las posibilidades expresivas del violonchelo (Micheletti, 2014, pp. 47-48).

Mientras tanto en España, como muestra de la preocupación de la época y característica del Siglo de las Luces, aparece en 1796 de la mano de Pablo Vidal (Bassal y Tortella, 2015, pp. 12-13), un método de su factura: *Una escuela de violonchelo con todo el arte del instrumento*. Transcurrido un año, el mismo autor escribe una primera revisión recogida bajo el título de *Arte, rudimentos y escuela de música para tocar el violonchelo con perfección y utilidad según el estilo moderno*. Posteriormente, Pablo Vidal —primer violonchelo del Convento de la Encarnación de Madrid— denomina a la última versión conocida de su método *Arpeggio armónico del violonchelo y baxo* (Gosálvez, 1997).

En esta búsqueda del aprendizaje del violonchelo hallamos, en un anuncio de la Gaceta de Madrid de 1797, unos *Principios fundamentales del violonchelo baxo en los que se hacen ver con la mayor facilidad los pasos de las manos*, compuesto por el Sr. Duport, que, según el rotativo, está a la venta en la librería Campins de la capital. Esta referencia a la publicación de un método del Sr. Duport es anterior, en cualquier caso, a la publicación de su célebre método en París en torno al año 1806. Asimismo, en la primera mitad del siglo XIX destaca la figura de Francisco María Brunetti, primer profesor del Conservatorio de Madrid, de quien conocemos un método y diversas partituras. Así llegamos a la primera obra didáctica impresa en nuestro país, *Método elemental* de

Cosme José de Benito, publicado alrededor de 1870. Hay que esperar al siglo XX para que surjan las dos figuras españolas más importantes del violonchelo a nivel mundial, los catalanes Pau Casals y Gaspar Cassadó. La grandeza de la trayectoria musical y personal de ambos maestros merece un estudio aparte. La trayectoria y los consejos docentes del gran maestro Pau Casals quedan reflejados en el método publicado por Diran Alexanian, discípulo del mismo. De esta manera, durante el siglo XIX, el número de métodos crece de forma importante, y llega a consolidar un volumen importante a disposición de los intérpretes. Y llegados ya al siglo XX, se menciona en el método de D. Alexanian, con prefacio de P. Casals, que la antigua leyenda negra de la utilización del dedo pulgar debe desaparecer al enumerarse las ventajas de su utilización (Alexanian, 1922, p. 125).

Luigi Boccherini, maestro compositor de la segunda mitad del siglo XVIII, admirado en toda Europa, es posiblemente el músico más influyente en la historia del violonchelo, como hemos visto en palabras de G. Piatigorsky. Esta afirmación viene avalada por sus aportaciones que nacen de la doble faceta musical del maestro: compositor y violonchelista. Como compositor, se encuentra entre los que más repertorio han aportado a la literatura de este instrumento (Lambooi y Feves, 2007). No sólo por los conciertos que compuso para este instrumento, doce en total, o por las numerosas sonatas, cerca de cuarenta, sino por las innumerables páginas de música de cámara, así como por toda su producción de quintetos con dos violonchelos. Como intérprete, su virtuosismo en la ejecución de la música para violonchelo pone de relieve el amplio registro musical de un instrumento que, hasta la época, no goza de la atención que sí disfrutaban otros instrumentos como el violín o el clave (Micheletti, 2014).

Virtuosismo, destreza, inspiración y una técnica depurada de composición crean una sinergia especial que tiene su más directo reflejo en una música para violonchelo, la de Boccherini. La novedad que aporta Boccherini reside tanto en la frecuencia del uso, como en la intensidad y en la exclusividad. Cowling (1975) cita literalmente:

He represents in the history of the cello the only high-class talent as a composer combined with the talent as cello virtuoso (p. 115).

El potencial de la colocación del dedo pulgar sobre el diapasón del instrumento es aplicado por el propio Boccherini a sus obras, en base a probables aportaciones anteriores de las que no sabemos si pudo tener conocimiento. Prueba de la existencia de este saber podría ser por ejemplo el hecho de que Jacob Klein ya utiliza este recurso en sus sonatas. Wakelkamp (2007) cita textualmente, desde el original de la portada de la versión facsímil de la sonata I en si bemol mayor *op.6* de J. Klein, tal y como sigue:

Se ha indicado para los aficionados, sobre algunas notas los números 1.2.3.4 para indicar el primero, segundo, tercero y cuarto dedos, y para el pulgar un 0, con la intención de indicar el movimiento de la mano, y sobre los susodichos números I II III y IIII cuerda (p. 1).

La novedosa posición del dedo pulgar sobre la *tastiera* del violonchelo constituye un recurso altamente específico para la época. En consecuencia, a nivel interpretativo, aumenta el virtuosismo necesario para la correcta ejecución de la partitura. Un bucle a partir del cual el propio autor, a lo largo de toda su obra y durante toda su vida, explora las nuevas oportunidades que se abren ante sí de la conjunción entre composición y ejecución. De este modo, se puede decir que Luigi Boccherini se constituye en un impulsor de un verdadero salto hacia delante respecto a los métodos y a la música para violonchelo escritos hasta la época. De esta manera, se revela como potenciador de un modelo que deriva en el protagonismo que otros compositores otorgan al violonchelo a partir de las ideas que inspira su música. Por tanto, distinguimos sin duda a Luigi Boccherini como uno de los pilares de la escuela moderna de violonchelo. Esta distinción cuenta seguramente entre uno de los méritos que aglutina Boccherini para validar la afirmación del ilustre Piatigorsky. ¿Cómo llega Boccherini hasta aquí?

Rodolfo Luigi Boccherini, nacido en la ciudad italiana de Lucca en 1743, recibe el bautismo en la misma ciudad el día 22 de febrero en la parroquia de San Salvatore in Mustolio —actual iglesia de la Misericordia— (Tortella, 2002).

Luigi Boccherini tiene a su padre, Leopoldo di Antonio Boccherini —contrabajista de formación, nombrado en 1747 contrabajista supernumerario de la Capilla del Estado de Lucca y violonchelista ocasional— como primer maestro. Su padre le transmite los primeros conocimientos musicales. Posteriormente, continúa su formación en el seminario arzobispal de San Martino de su ciudad natal, con el reconocido abad Vannucci. Allí se inicia, además, en la armonía y la composición. La influencia artística del padre también tiene un reflejo en el hermano de Luigi, Giovanni Gastone, quien, además de bailarín, es escritor de libretos que entre otros han de servir a A. Salieri y J. Haydn.

La familia del joven Luigi, entusiasmada con sus progresos y consciente de su talento, le envía en 1753 a Roma. Así, a la edad de diez años, continúa sus estudios bajo la dirección de G. Constanzi, violonchelista de prestigio. Boccherini asimila rápidamente las enseñanzas de su nuevo maestro lo cual, unido a sus aptitudes, supone que alcance un alto grado de virtuosismo.

Unos años después alterna temporalmente su residencia entre Turín y Milán en compañía de su amigo F. Manfredi, destacado violinista alumno de P. Nardini. Así, la gira que ha de emprender junto a F. Manfredi,



supone un punto de inflexión y ya nunca más vuelve en vida a Lucca. Gracias a las numerosas amistades de Manfredi (miembro de la masonería) y al virtuosismo del dúo, la gira es un éxito.

G. Cambini cita en sus memorias las horas felices pasadas en compañía de Nardini, Manfredi y Boccherini, con el propio Cambini a la viola, en las que se interpreta música de cámara con el que se puede considerar uno de los primeros cuartetos de cuerda de la historia, si no el primero. Tanto Cambini como Nardini son discípulos del reconocido violinista italiano G. Tartini.

El 30 de agosto de 1766 muere a los 54 años de edad, el padre de Boccherini, Leopoldo, víctima de unas fiebres malignas que dejan a Luigi en una importante turbación. Leopoldo, además de su padre, había sido consejero y compañero hasta ese momento. Todos los viajes los había realizado con él y todos los compromisos habían sido consultados con su padre.

Los éxitos y el escaso interés que existe en Italia por la música instrumental, llevan a estos dos jóvenes músicos a Francia. En esa misma época, en París, se publica el *op.1* de Luigi Boccherini, una motivación más que les incita a desplazarse hasta esta ciudad en 1767. Cuando finalmente, el dúo Manfredi-Boccherini llega a París en ese año y actúa en el marco del ciclo de la capital gala de los *Concerts Spirituels*, las críticas que reciben de la revista *Le Mercure de France*<sup>1</sup> resultan bastante adversas (Tortella, 2008, pp. 291-292).

Durante su etapa en París, introducidos por el editor L.-B. La Chevardière, Manfredi y Boccherini conocen a Jean-Pierre y Jean-Louis Duport, violonchelistas hermanos que forman parte de la elite musical francesa y europea de finales del XVIII e inicios del XIX. De la misma forma, en los salones de París tienen la oportunidad de conocer a grandes compositores como J.-M. Leclair o C. Stamitz e instrumentistas como G. Pugnani o J.-F. Gossec. Allí comprueban que el máximo reconocimiento para un artista es verse incluido en los programas de los *Concerts Spirituels*.<sup>2</sup> Esta era una temporada de conciertos que desde 1725 iluminaba la vida musical francesa con obras de los mejores autores del momento, y donde Gossec y Duport eran solistas titulares.

<sup>1</sup> *Le Mercure de France* era una revista mensual que se empezó a publicar en París el año 1672 bajo el título de *Le Mercure Galant* y que más adelante cambió su nombre. La temática era fundamentalmente literaria pero poco a poco comenzó a verter críticas y artículos de opinión sobre todas las artes (Turina, 2016, p. 21).

<sup>2</sup> *Concerts Spirituels*: Institución musical parisina fundada en 1725 por el también parisino compositor y oboísta Anne Danican Philidor (1681-1728), con el fin de presentar música eminentemente sacra, evolucionando después hacia actividades más generales, como la programación de piezas instrumentales, sobre todo orquestales (conciertos y sinfonías), aunque también recitales solistas. Cerró sus puertas en 1791 (Tortella, 2008, p. 159).

Igualmente, en aquel momento, el embajador de España<sup>3</sup> en París, cautivado por el talento del violonchelista, anima a Boccherini a trasladarse a Madrid. No queda constancia de cómo el propio Boccherini entra en contacto con el Infante Don Luis, hermano menor de Carlos III. No obstante, Boccherini es consciente de que la Corte española reúne en aquellos días un interesante grupo de excelentes músicos donde destacan D. Scarlatti, Farinelli, G. Brunetti, F. Corselli... y disfrutan de una excelente consideración. Allí, un compositor como Boccherini y un virtuoso como Manfredi tendrían el marco adecuado para componer e interpretar, así como para optar a las ventajas de residir en la Corte española. De esta forma, en la primavera de 1768 Boccherini emprende viaje a la Corte de Madrid y Manfredi lo hace a lo largo del verano de ese mismo año.

Boccherini se instala en Madrid y desarrolla una impresionante actividad en España entre los años 1768 y 1805. El amplio reconocimiento de su virtuosismo convierte a Boccherini en un violonchelista altamente admirado y respetado en las cortes europeas. Un claro ejemplo de este reconocimiento lo constituye el ofrecimiento que Federico Guillermo II de Prusia hace a Boccherini a la muerte de su protector, el Infante D. Luis. El entonces monarca prusiano ya contaba con Jean-Pierre Duport entre sus protegidos. No obstante, seguramente aconsejado por el propio Duport, ofrece a Boccherini un puesto importante en su corte y le nombra «compositor de cámara» a fin de desahogar su situación económica (Tortella, 2008, p. 180).

Hay un vacío sobre la relación entre Duport y Boccherini puesto que no se conserva ningún documento que la acredite. En su trabajo titulado *La música en torno a los hermanos Duport*, Guillermo Turina (2016) afirma que:

No existe constancia ni documentación que acredite que los hermanos Duport y Boccherini se encontraran en París. No hay pruebas de que los franceses viajaran a Madrid a visitar a Boccherini entre 1770 y 1772 aunque absolutamente todas las biografías lo aseguren (p. 30).

Es probable, cita Turina, que una reseña del biógrafo F.J. Fétis induzca al error. No obstante, José Carlos Gosálvez afirma que el hecho de que existan en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid unos manuscritos de seis sonatas de J.P. Duport —sobre papel español de esa época— mantiene las incertidumbres al respecto. Sin embargo, resulta imposible imaginar que en la posible gira de conciertos que realiza Duport por España en los años 70, estos dos grandes violonchelistas, Duport y Boccherini, no se encuentren

<sup>3</sup> Joaquín Atanasio Pignatelli de Aragón Moncalvo, conde de Fuentes, embajador español en París de 1763 hasta 1773

o actúen juntos en alguna ocasión. Siendo Boccherini como es, además de un activo intérprete —se conocen actuaciones suyas en el Teatro de la Corte o en el Palacio de la Cuesta de la Vega de los duques de Osuna-Benavente—, un diletante como abonado a los conciertos del madrileño teatro de Los Caños del Peral, el encuentro entre ambos parece algo más que probable (Tortella, 2002).

Otra muestra del interés que levanta la figura de Boccherini en el entorno cultural europeo de la época es el ofrecimiento que recibe en sus últimos años por parte del entonces director del conservatorio nacional de París. Aunque finalmente declina la oferta, Luigi Cherubini —como director que llega a ser de este mismo centro parisino— le propone impartir clases en el que entonces es el más prestigioso centro de música de la época (Arizcuren, 1992, p. 30). Esta anécdota viene suscitada por Boccherini y Calonje, que en cierto modo lo vincula con Luciano Bonaparte, de quien se supone que podría haber surgido la idea de invitar a Boccherini tras su visita a España. Después, Rothschild se hace eco y añade que la oferta le llega a Boccherini a través de Chénier. Por su parte, Della Croce y Biagioni también dan por buena la idea y sitúan igualmente la supuesta oferta tras la estancia de Luciano Bonaparte en España (1801).<sup>4</sup>

Sobre los días finales de Boccherini se ha generado comúnmente la idea de que fallece en la miseria o, como describe E. Arizcuren (1992, p. 30), si no en la miseria, sí en una honesta pobreza. No obstante, investigaciones más recientes corrigen esta idea, y como menciona Tortella (1998, p. 165):

...no es arriesgado afirmar, primero, que el origen de la leyenda de la pobreza carece de valor histórico y, segundo, que todos los datos que hemos reunido aquí muestran que, a pesar de que Boccherini sufrió un cierto quebranto económico en los años finales del siglo, nada permite afirmar que murió en la miseria.

Una vida dedicada a la música, el más alto reconocimiento en su época, y un importante impacto en la literatura y en el virtuosismo de un instrumento al que dedicó su vida, el violonchelo.

## Bibliografía

- ALEXANIAN, D. (1922). *L'Enseignement du Violoncelle*. París: Salabert.  
ARIZCUREN, Elías. (1992). *El Violonchelo*. Barcelona: Labor.  
BASSAL, Josep y TORTELLA, Jaime. (2015). *Historia del violonchelo en Cataluña*. Sant Cugat: Arpeggio.  
BENITO, Cosme José de. (ca.1870). *Método Elemental de violoncello*. Madrid: Romero.

<sup>4</sup> Información facilitada amablemente por Jaime Tortella.

- BOCCHERINI Y CALONJE, Alfredo y PÉREZ MORALES, Gonzalo. (2010). Boccherini en familia. Madrid y Sant Cugat: ALB-Arpegio.
- GINSBURG, Lev. (1983). History of the violoncello. Paganiniana: U.S.A.
- GOSÁLVEZ, José Carlos. (1997). Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX). Revista de musicología, 20-1. pp. 439-446.
- KLEIN, Jacob Hermann. (1746). 6 Sonate à violoncello e basso op.4. Amsterdam: Covens. [En ed. Facsímil: Wakelkamp, Frank. (2007). [www.wakelkamp.com](http://www.wakelkamp.com)].
- LABRADOR, Germán. (2011). Luigi Boccherini, Epistolario. Madrid, ALB.
- LAMBOOIJ, Henk y FEVES, Michael. (2007). a Cellist's Companion, a Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht: Zuidam Uithof.
- MICHELETTI, André Luis Giovanini. (2014). The role of Luigi Boccherini in the development of cello technique. Tesis DMA, Indiana.
- ROTHSCHILD, Germaine de. (2010). Luigi Boccherini. Su vida y su obra. Madrid y Sant Cugat: ALB-Arpegio.
- TORTELLA, Jaime. (1998). Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos, un aspecto inédito. Madrid: Tecnos.
- TORTELLA, Jaime. (2002). Boccherini, un músico italiano en la España Ilustrada. Madrid: SEDEM.
- TORTELLA, Jaime. (2008). Luigi Boccherini, Diccionario de Términos, Lugares y Personas. Madrid: ALB.
- TURINA, Guillermo. (2016). La música en torno a los hermanos Duport. Madrid y Sant Cugat: ALB-Arpegio.

# MÉTRICA Y RÍTMICA: UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE MÚSICA CLÁSICA Y ROCK PROGRESIVO DE LOS AÑOS 70

 Eduardo MADRID MOLINA\* \*\*

Con el presente artículo se pretende poner de manifiesto alguna de las muchas semejanzas compositivas entre dos estilos musicales que a simple vista pudieran parecer muy dispares: la música clásica<sup>1</sup> y el rock progresivo de los años setenta. Dichas similitudes fueron percibidas inicialmente de forma intuitiva, pero más tarde, gracias a incontables horas de estudio, escucha y análisis llegaron a convertirse en el cuerpo teórico de la tesis doctoral<sup>2</sup> de quien escribe estas líneas. En este artículo trataremos la métrica y la rítmica referidas a ambos tipos de música desde un punto de visto analítico.

¿Pero qué es exactamente el rock progresivo? Eduardo García, en primer lugar, sitúa su inicio y desarrollo entre los años 1967 y 1977 y, aunque no da una definición explícita (pues habla del género desde diferentes puntos de vista), su idea acerca de en qué consiste el rock progresivo queda expresada de la siguiente manera:

El eje comprendido entre 1969 y 1973 resulta fundamental para la consolidación de un lenguaje progresivo, definido sonoramente, a partir de grupos y discos hoy concebidos como clásicos según la crítica especializada [...]. En estos álbumes se pueden encontrar una serie de recursos formales reconocibles a varios niveles (melódico, armónico, rítmico, tímbrico, estructural, textural, textual, visual, etc.), convirtiendo lo «progresivo» en sinónimo de cierta complejidad.<sup>3</sup>

\* Eduardo Madrid Molina es doctor por la Universidad de Alcalá de Henares.

\*\* Vid. Las referencias bibliográficas de este artículo se encuentran en la p. 325.

<sup>1</sup> Utilizamos el término «música clásica» haciendo referencia a la música «académica» occidental desde la Edad Media hasta la época actual. Es importante hacer esta aclaración para evitar confundir con la «música perteneciente al periodo clásico» o «música del Clasicismo».

<sup>2</sup> MADRID, Eduardo: *Música clásica y rock progresivo de los años 70: un enfoque funcional e innovador para la enseñanza de música en Secundaria* (Tesis doctoral). Madrid: UAH. 2017.

<sup>3</sup> GARCÍA, Eduardo: *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste* (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014, p. 64.

Edward Macan (1961-), autor de reconocidas obras sobre rock progresivo, ofrece también una cuidada definición del género, apuntando lo siguiente:

Este estilo, que surgió en la estela de la contracultura, es hoy recordado por sus colosales espectáculos, su fascinación por las cuestiones de temática épica extraídas de la ciencia ficción, la mitología y la literatura fantástica, y sobre todo por sus intentos de combinar el sentido del espacio y el alcance monumental de la música clásica con el poder y la energía en bruto del rock.<sup>4</sup>

En este trabajo, basándose en las muchas horas de escucha activa, análisis y en la literatura escrita acerca de este género, se propone la siguiente definición: el rock progresivo es un tipo de música que se comenzó a desarrollar a finales de los años sesenta por grupos anglosajones. Tiene sus raíces en la música psicodélica, pudiendo verse como una evolución de la misma. Algunos de los artistas que comenzaron a generar este tipo de rock fueron The Beatles, The Moody Blues y Frank Zappa. Lo característico del rock progresivo radica en que fue un paso más allá en cuanto a la utilización de elementos musicales como la armonía, la forma y la métrica y el ritmo, adquiriendo en muchas ocasiones técnicas compositivas provenientes del mundo de la música clásica. Este tipo de rock tuvo su apogeo durante la década de los años setenta, comenzando su declive a finales de la misma. Como tantas veces ha sucedido en la historia de la música, el rock progresivo fue destituido por un tipo de música totalmente contraria en estilo e intenciones: el punk.

## Compases de amalgama e irregulares

Podemos decir que los compases utilizados prácticamente en la totalidad de la música clásica hasta principios del siglo XX son los binarios, ternarios y cuaternarios de subdivisión binaria o ternaria. Fue entonces cuando compositores como Igor Stravinsky (1882-1971) o Béla Bartók (1881-1945) comenzaron a incluir en sus obras compases de amalgama e irregulares rescatados de la música folklórica europea, complicando y enriqueciendo la métrica musical. Esta complejidad métrica suele estar basada en la utilización de compases de cinco pulsos, de siete pulsos, combinaciones de compases regulares y de amalgama, de compases irregulares y compases regulares, etc. Aaron Copland (1900-1990) nos lo recuerda así:

<sup>4</sup> MACAN, Edward: *Rocking the classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Nueva York: Oxford University Press, 1997, p. 3. «*This style, which emerged in the wake of the counterculture, today is best remembered for its gargantuan stage shows, its fascination with epic subject matter drawn from science fiction, mythology, and fantasy literature, and above all for its attempts to combine classical music's sense of space and monumental scope with rock's raw power and energy*».



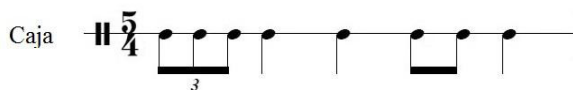


Fig. 3: *ostinato* rítmico de la caja de «The devil's triangle», perteneciente al álbum «*In the wake of Poseidon*»,<sup>8</sup> de King Crimson.

Por otro lado, los compases irregulares son aquellos en los que la distribución de pulsos acentuados y no acentuados difiere de la estipulada para los compases cuaternarios, ternarios y binarios. Por ejemplo, un compás de 4 cuya figuración rítmica es la que sigue ya no tendrá acentuados el primer y el tercer pulso:



Fig. 4: ejemplo de compás irregular.

Seguidamente mostramos algunos ejemplos de piezas de rock progresivo que presentan compases irregulares de diferentes maneras.

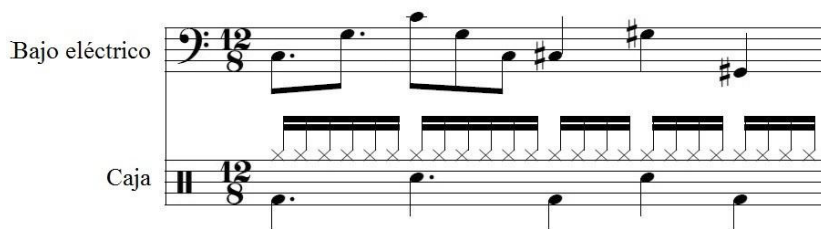


Fig. 5: transcripción del compás que suena en el minuto 00:28 de «La pila del pato», perteneciente al álbum «*Alameda*»,<sup>9</sup> del grupo de igual nombre.

En este ejemplo podemos ver cómo un compás de 12/8 cambia la que sería su acentuación habitual, simulando un compás de 6/8 seguido de uno de 3/4.



Fig. 6: *ostinato* rítmico de la caja en la pieza «*Tank*», perteneciente al álbum «*Emerson, Lake & Palmer*»,<sup>10</sup> del grupo de mismo nombre.

<sup>8</sup> KING CRIMSON: *In the wake of Poseidon*, Island Records, 1970.

<sup>9</sup> ALAMEDA: *Alameda*, Epic, 1979.

<sup>10</sup> EMERSON, LAKE & PALMER: *Emerson, Lake & Palmer*, Island Records, 1970.



Pero los compositores no sólo se conformaron con utilizar estos tipos de compases de los que hemos hablado hasta ahora. Algunos fueron un paso más allá en el campo de la métrica musical y empezaron a combinar en sus composiciones compases de diversos tipos, creando así una mayor riqueza rítmica. Gustav Mahler (1860-1911), en el tercer movimiento de su sexta sinfonía, o Modest Mussorgsky (1839-1881) en «Cuadros de una exposición», como podemos ver a continuación, son una muestra de ello.



Fig. 7: inicio de «Cuadros de una exposición» de Mussorgsky.

Y lo que es más interesante aún y viene a evidenciar la complejidad compositiva del rock progresivo: no sólo los compositores clásicos han intercalado compases de diversos tipos en sus obras. También los grupos de este tipo de rock de los años setenta han hecho uso de este recurso, como podemos ver en los siguientes ejemplos:



Fig. 8: cambios de compás utilizados en el minuto 01:03 de la grabación original de «Guinevere», del álbum «Myths and legends of King Arthur and the knights of the Round Table» de Rick Wakeman.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> RICK WAKEMAN: *Myths and legends of King Arthur and the knights of the Round Table*, A&M Records, 1975.



Fig. 9: extracto de la parte A de «Som ett klarblatt klot» del álbum de Solar Plexus «Solar Plexus».<sup>12</sup>



Fig. 10: extracto de la parte B de «Som ett klarblatt klot» del álbum de Solar Plexus «Solar Plexus».



Fig. 11: extracto de la parte C de «Som ett klarblatt klot» del álbum de Solar Plexus «Solar Plexus».

Esta canción presenta una estructura en tres partes, destacando en cada una de ellas la utilización de diversos compases. La primera parte (A) está basada en compases de amalgama de cinco pulsos, que se pueden entender tanto como tres más dos como dos más tres; la segunda (B) en compases de amalgama de siete pulsos, compuestos por un cuatro más un tres; y la tercera (C) en compás cuaternario de subdivisión binaria.

Por lo tanto, tal y como se puede observar, se trata un recurso musical que aparece en composiciones de los siglos XVIII y XIX, y que también lo hace en canciones de rock progresivo de los años setenta. Como es lógico, no podemos saber a ciencia cierta, salvo en casos concretos,<sup>13</sup> si los grupos de rock progresivo se inspiraron en la música clásica o la imitaron. Lo que sí está claro, no obstante, es que en ambos estilos se hace uso de este recurso musical, así como de otros, y que por ello están relacionados al menos en este aspecto. Por el contrario, en otros estilos de música es muy difícil, por no decir casi imposible, encontrar esta riqueza rítmica.

<sup>12</sup> SOLAR PLEXUS: *Solar plexus*, Odeon, 1972.

<sup>13</sup> Es decir, preguntando directamente a los miembros de los grupos.

Es posible encontrar una todavía mayor riqueza métrica y rítmica, utilizando otros recursos más complejos, también provenientes de la música clásica. Es lo que en este artículo hemos denominado «complejidades rítmicas y métricas».

## Polimetría y polirritmia

Un paso más allá en la complejidad y el enriquecimiento musical consiste en el uso de la polirritmia y de la polimetría. Ambos conceptos encierran una gran dificultad a la hora de ser interpretados en música, pero también a la hora de hablar de ellos. No obstante, la definición de cada uno resulta sencilla si se presta atención a su etimología.

La polimetría es la utilización de compases diferentes en diversas voces. Como su propio nombre indica, hace referencia a múltiples metros o compases. En ella, cada voz o instrumento está escrito en un compás determinado y la primera parte de cada uno coincide con la del otro, según el mínimo común múltiplo del número de pulsos de ambos compases.

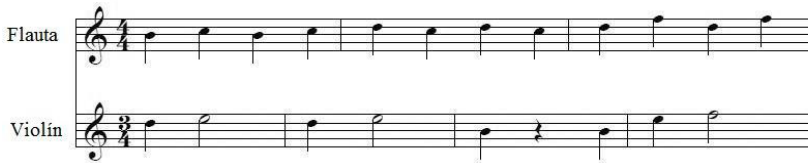


Fig. 12: ejemplo de polimetría.

Grosvenor Cooper (1911-1979) y Leonard B. Meyer (1918-2007) nos hablan acerca de esta cuestión, aunque sin hacer referencia al término «polimetría»:

Pero en buena parte de esta música, el cruce métrico de las voces es un hecho tan habitual que aunque la barra de compás indique el compás de una voz, no lo hace en otra. Los compositores han escrito incluso los compases de diferentes voces empleando diferentes indicaciones de compás (como hace Bartók en su cuarteto de cuerda nº 3, compases 370-380).<sup>14</sup>

Por otro lado, Aaron Copland utiliza una terminología algo diferente para hacer referencia al mismo fenómeno musical. Afirma que «son dos o más ritmos con primeros tiempos que no coinciden lo que realmente produce ritmos incitantes y fascinadores [...] Recuérdese que los polirritmos realmente independientes se producen sólo cuando *no* coinciden los primeros tiempos».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard B: *Estructura rítmica de la música*. Trad. Paul Silles. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007, p. 128.

<sup>15</sup> COPLAND, Aaron: *op. cit.*, p. 41.

Así, a aquello que Copland denomina «polirritmos independientes» nosotros —junto con Cooper y Meyer— lo llamamos «polimetría». Ambos conceptos hacen referencia a la no coincidencia de los tiempos fuertes entre los diferentes compases de las distintas voces —salvo llegado el mínimo común múltiplo entre ambas—. No obstante nos parece más adecuado denominar este fenómeno «polimetría», ya que la propia palabra lo define con más claridad y simplicidad.

Edward Macan escribe de forma no del todo exacta acerca de la polirritmia, definiéndola como «dos metros distintos yuxtapuestos simultáneamente en dos partes diferentes».<sup>16</sup>

La polirritmia es la utilización de diversas formas rítmicas, con diferentes acentuaciones, superpuestas o combinadas en varias voces o por varios instrumentos. Como su propio nombre indica, hace referencia a múltiples ritmos. En ella pueden darse varios casos. Suponiendo que haya sólo dos voces: o bien que ambas voces estén escritas en el mismo compás, o bien que los compases sean distintos. Aunque en esta última modalidad hay diversos compases,<sup>17</sup> en ambas el primer pulso de cada compás de una voz coincide con el primer pulso de cada compás de la otra voz, que es el elemento clave para diferenciar entre polirritmia y polimetría.

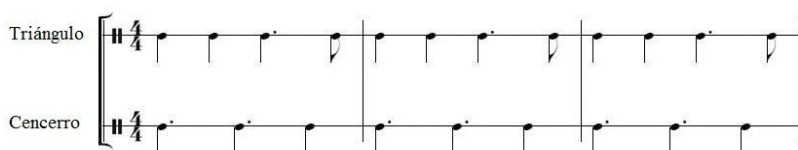


Fig. 13: polirritmia con igual compás.



Fig. 14: polirritmia con compases diferentes.

Algunos compositores de música clásica, como Igor Stravinsky y Béla Bartók, comenzaron a interesarse por la notación de la música tradicional de los pueblos a los que pertenecían y de sus alrededores. Estas músicas poseían una interesante riqueza rítmica y melódica. Sucedió además algo curioso: mientras que las canciones populares eran fáciles de interpretar por el pueblo, su escritura

<sup>16</sup> MACAN, Edward: *op. cit.*, p. 49.[...] *two distinct meters juxtaposed simultaneously in two different parts* [...].

<sup>17</sup> En este caso, el efecto que se consigue es parecido a la utilización y contraposición de dosillos, tresillos, etc.

no resultaba tan fácil y en muchas ocasiones menos aún su interpretación por músicos clásicos a partir de esa escritura.

Este hecho demuestra una vez más que la práctica musical precede a la teoría, pues esta última nace de la primera.

En «*Petrushka*», el compositor, Igor Stravinsky, nos muestra, desde los primeros compases, un interesante uso del ritmo y el metro. Podemos observar cómo el compositor enfrenta compases de siete pulsos con compases ternarios de subdivisión binaria:

Fig. 15: «*Petrushka*»: c. 25 y ss.

Los pulsos fuertes cada compás de la flauta *piccolo* coinciden con los pulsos fuertes del resto de instrumentos<sup>18</sup> aunque se encuentren en diferente medida. Por esta razón decimos que nos encontramos ante un caso de polirritmia y no de polimetría.

De manera parecida encontramos polirritmia, es decir, varios ritmos simultáneos, en la canción de Jethro Tull «*And the mouse police never sleeps*» del álbum «*Heavy horses*»,<sup>19</sup> a la que pertenece el siguiente ejemplo:

Fig. 16: polirritmia en «*And the mouse police never sleeps*».

<sup>18</sup> En el ejemplo hemos decidido incluir únicamente los instrumentos: *piccolo*, fagot y contrafagot, para facilitar la comprensión del mismo.

<sup>19</sup> JETHRO TULL: *Heavy horses*, Chrysalis, 1977.

En ella se escucha claramente cómo la guitarra y las palmas marcan un compás binario de subdivisión ternaria con dos pulsos, como es obvio. Por otro lado el *charles* de la batería, sin llegar a salirse del compás, marca negras, lo que hace que quede dividido en tres partes iguales sin que dejen de coincidir las partes fuertes. No obstante surge una duda al respecto: podría pensarse que el *charles* se encuentra en un compás de tres por cuatro mientras todo lo demás sigue en compás de seis por ocho. Esta duda queda disipada si tenemos en cuenta que, al menos en música, la explicación más sencilla suele ser la más válida. En este caso consiste en pensar que todo sigue en el mismo compás, aunque el *charles* marque negras, en lugar de interpretar que hay dos compases funcionando simultáneamente.

También encontramos polirritmia en el minuto 02:44 de «*The march of the Black Queen*», del álbum «*Queen II*» del grupo Queen.<sup>20</sup> Podemos verlo en la siguiente transcripción de las partes de voz, bajo eléctrico y batería de los dos primeros compases a partir de ese mismo minuto:

The image shows a musical score for three instruments: Voice, Electric Bass, and Drums. The music is in 4/4 time and has one flat (B-flat). The voice part is written on a treble clef staff and consists of a melodic line with expressive slurs. The electric bass part is written on a bass clef staff and consists of a steady eighth-note pattern. The drum part is written on a drum staff and consists of a simple eighth-note pattern with asterisks above the first and third notes.

Fig. 17: polirritmia en «*The march of the Black Queen*».

Mientras que el bajo y la batería marcan muy claramente los cuatro pulsos del compás cuaternario, la voz marca acentos cada tres corcheas —salvo en las cuatro últimas corcheas—, como indican las ligaduras expresivas.

También dentro de la música clásica, algunos compositores del siglo XX dan muestras de uso de la polimetría. Es el caso del conocido compositor de obras para guitarra Reginald Smith Brindle (1917-2003). En su obra «*Music for three guitars*» encontramos un claro uso de la polimetría en el compás 38 y ss., en los que cada guitarra va cambiando de compás independientemente del resto, como podemos ver a continuación:

<sup>20</sup> QUEEN: *Queen II*, Elektra, 1974.

The image shows a musical score for three guitars, labeled 'Guitarra 1', 'Guitarra 2', and 'Guitarra 3'. The score starts at measure 38. The time signature is 3/4. The music is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). Various articulations are used: 'N' (accents), 'Tast.' (staccato), and 'Pont.' (pizzicato). The notation includes slurs and ties across measures, indicating complex rhythmic phrasing.

Fig. 18: compases 38 y siguientes de «*Music for three guitars*».

También encontramos polimetrías en canciones de rock progresivo. Uno de los ejemplos más famosos de ello es la canción «*Kashmir*», perteneciente al álbum «*Physical graffiti*» del grupo inglés Led Zeppelin.<sup>21</sup> En ella se puede oír cómo la métrica de la guitarra y la de la batería son independientes, ya que la primera marca compases de tres pulsos y la batería de cuatro pulsos sin que coincidan los pulsos fuertes entre ambas. Éstos coinciden, por lo tanto, cada doce pulsos de ambos instrumentos:

The image shows a musical score for electric guitar and drum set. The time signature is 3/4. The guitar part (Guitarra eléctrica) is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The drum part (Batería) is written in bass clef and features a 4-pulse pattern. The two parts are independent, creating a polyrhythmic effect.

Fig. 19: polimetría en «*Kashmir*».

Otro ejemplo de este tipo de complejidad métrica lo encontramos en la pieza titulada «Himno del sapo», presente en el álbum «*Valle del Pas*» del grupo español Granada.<sup>22</sup> El inicio de esta pieza presenta una compleja mezcla

<sup>21</sup> LED ZEPPELIN: *Physical graffiti*, Swan Song, 1975.

<sup>22</sup> GRANADA: *Valle del Pas*, Movieplay, 1978.

de compases sonando de forma simultánea en varios instrumentos que, como en tantas otras ocasiones, da lugar a varias interpretaciones.<sup>23</sup>

En los primeros segundos de la canción se puede escuchar una guitarra eléctrica tocando acordes en un compás cuaternario de subdivisión ternaria. Esta guitarra sigue tocando sola durante cuatro compases, y es en el último pulso del cuarto compás donde entra una gaita tocando una melodía. Esto normalmente debería considerarse una anacrusa, pero, y es aquí donde comienza lo interesante, la melodía completa consta de nueve pulsos en total. Esto es ya un indicador de que el metro de la guitarra eléctrica y el de la gaita no son el mismo.

Al haber empezado la gaita en el cuarto pulso de un compás de la guitarra, su siguiente melodía —que es una repetición exacta de la primera— comienza coincidiendo con el primer pulso de uno de los compases de la guitarra. En el siguiente esquema se aprecia mejor:

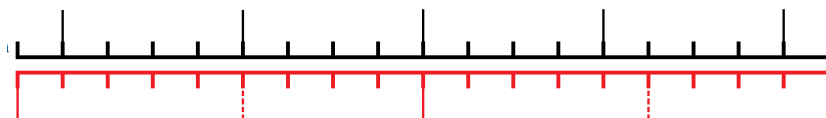


Fig. 20: esquema métrico de «Himno del sapo».

Como se puede ver, el único momento en el que coincide el inicio de la melodía de la gaita con un pulso fuerte —marcados con barras largas— de la guitarra es en el comienzo de la repetición de la melodía. Si en la melodía inicial sobra un pulso al principio—que podía ser entendido como anacrusa—, en la segunda melodía sobra un pulso al final.

Se aprecia además que cada una de las melodías —que como ya hemos apuntado son repeticiones exactas, constando de nueve pulsos en total,— no está formada por compases regulares ternarios, sino que se divide en dos agrupaciones de pulsos de cinco más cuatro.

Basándonos en esta interpretación y esperando clarificarla, proponemos la siguiente transcripción de estos primeros compases de la pieza:

<sup>23</sup> Tan complejas resultan la escritura y la interpretación de esta pieza, que su transcripción será la única que presentemos de forma manuscrita.



Fig. 21: transcripción de los primeros compases de «Himno del sapo».

Después de que la gaita interprete la melodía por segunda vez, se vuelve a repetir dos veces más, pero en esta ocasión transportada una segunda mayor ascendente. Es justo aquí donde volvemos a encontrar otra particularidad. Como vimos en los esquemas anteriores, la segunda vez que la gaita toca la melodía, ésta acaba en el que sería el primer pulso del compás de la guitarra, en lugar de hacerlo en el cuarto pulso cerrando el compás, que sería lo habitual. No obstante, al empezar por tercera vez la melodía, la guitarra, la gaita y el bajo eléctrico —que se incorpora en ese preciso instante— comienzan en la parte fuerte del compás todos ellos. Para ello la guitarra necesita añadir tres corcheas suplementarias, justificándolo mediante la adición de un compás de tres por ocho, tal y como se aprecia en el inicio del tercer sistema de nuestra transcripción.

Por consiguiente, estos primeros compases de «Himno del sapo» presentan polimetría entre varios de sus instrumentos. Mientras que la gaita ejecuta compases de cinco por cuatro y doce por ocho, la guitarra y el bajo ejecutan

compases de doce por ocho. Para resolver los desajustes que se producen con respecto a las partes fuertes entre los diferentes instrumentos, la guitarra y el bajo añaden un compás de tres por ocho.

No obstante tienen cabida múltiples formas de entender la métrica en esta pieza. Una de ellas consiste en suponer que no hay polimetrías, sino modificaciones en la acentuación de la melodía de la gaita. De esta manera todos los instrumentos estarían escritos en compás de doce por ocho, con la particularidad de que la primera vez que la gaita interpreta su melodía, habría que considerar un pulso de anacrusa. En cambio, la segunda vez que la gaita interpreta su melodía lo hace como un comienzo tético.<sup>24</sup>

La siguiente partitura se corresponde con esta forma de entender métricamente el comienzo de «Himno del sapo», habiéndose escrito, esta vez sí, a ordenador debido a que la ausencia de polimetrías hace más fácil esta labor:

The image shows a musical score for three instruments: Gaita, Guitarra eléctrica, and Bajo eléctrico. The score is in 12/8 time. The Gaita part starts with a rest for the first two measures, then begins a melodic line. The Guitarra eléctrica and Bajo eléctrico parts provide accompaniment with chords and a bass line. The score is divided into three systems, with measures 5, 9, and 13 marked at the beginning of each system.

Fig. 22: transcripción alternativa de los primeros compases de «Himno del sapo».

<sup>24</sup> Ambas interpretaciones tienen cabida, debido a que en la grabación original, la interpretación de ciertos acentos en la melodía de la gaita, resulta ambigua. Este es uno de los aspectos a tener en cuenta cuando se elaboran transcripciones de música grabada: la interpretación que se escucha puede ser más o menos fiel a la partitura original, si es que la hay, o a la idea original.

Aún teniendo en cuenta estas consideraciones, la guitarra y el bajo eléctrico deberían añadir tres corcheas al final de la segunda repetición de la melodía de la gaita.

## Ilusiones métricas

Debido en parte a la complejidad métrica y rítmica que se puede alcanzar con los cambios de acentuación, los compases pueden llegar a parecer lo que no son. Un clarísimo ejemplo de ello lo encontramos en el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, concretamente en el *Allegro assai vivace, alla Marcia* en 6/8.

En esta sección, fagot y contrafagot inician el acompañamiento entrando siempre únicamente en el segundo pulso del compás. Pero como nuestro oído siempre tiene tendencia a buscar la explicación más sencilla, parece o da la sensación de que el segundo [elsegundo, en la versión maquetada] pulso, que en realidad debería ser el pulso débil, es el primer pulso o pulso fuerte.

*Allegro assai vivace* ♩ = 84  
*alla Marcia*

Fig. 23: inicio de la sección *Allegro assai vivace, alla Marcia* de la novena sinfonía de Beethoven.

Lo mismo ocurre con la flauta *piccolo*. Ésta entra con el tema principal transformado en 6/8 y desplazado también medio compás; es decir que las notas acentuadas en el tema caen en el segundo pulso del compás (que debería ser parte débil), lo cual no hace más que reforzar la idea, errónea, de que el pulso que suena acentuado es el primero de cada compás.

Fig. 24: entrada del *piccolo* en el *Allegro assai vivace, alla Marcia* de la novena sinfonía de Beethoven.

No obstante, sería un despropósito continuar con este desplazamiento métrico durante toda la sección. Acerca de estas situaciones, Fred Lerdahl (\*1943) y Ray Jackendoff (\*1945) escriben que «una vez que se ha establecido un esquema métrico, el oyente sólo renuncia a él si se encuentra con pruebas que lo contradigan fuertemente».<sup>25</sup> En este caso, algunos instrumentos nos proporcionan pistas verdaderas acerca de en qué pulso se encuentra la parte fuerte real. Es el caso del triángulo, que sí hace su entrada en la parte fuerte de cada compás, y del tenor, con el que ya queda totalmente claro el compás:



Fig. 25: entrada del tenor en el *Allegro assai vivace, alla Marcia* de la novena sinfonía de Beethoven.

Es con la entrada de este último con la que el oyente se da cuenta del juego métrico que propone el compositor.

Algo parecido sucede con la canción «*Slip kid*», perteneciente al álbum «*The Who by numbers*» del grupo británico The Who.<sup>26</sup> En ella se escucha una introducción, a cargo de diversos instrumentos de percusión, que parece estar en un compás cuaternario de subdivisión binaria con una anacrusa de semicorchea.<sup>27</sup> Si sólo escuchamos los dos primeros compases, la transcripción sería la que sigue:



Fig. 26: hipótesis de transcripción de los primeros compases de «*Slip kid*».

<sup>25</sup> LERDAHL, Fred. y JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Trad. Juan González-Castelao. Madrid: Akal, 2003, p. 19.

<sup>26</sup> THE WHO: *The Who by numbers*, Polydor, 1975.

<sup>27</sup> Suponiendo que el compás sea de 4/4, ya que si fuera de 4/8, siendo todavía un compás cuaternario de subdivisión binaria, la anacrusa se consideraría de fusa.

No obstante, una vez iniciado el tercer compás, se oye de fondo una voz contando pulsos subdivididos, que no cuadra con la idea métrica que se había formado en nuestra mente. La voz que cuenta los pulsos va exactamente una corchea por detrás del que parecía pulso inicial del tercer compás, o mejor dicho: la idea métrica que se había formado en nuestra mente durante los dos primeros compases va una corchea, o medio pulso, por delante de los pulsos verdaderos, que son los que marca la voz. Al terminar ésta de contar, el *riff* principal de la canción hace su entrada, encajando perfectamente con este conteo de pulsos. Por lo tanto, la anacrusa que se escucha al principio de la introducción no es de una semicorchea, sino de una corchea con puntillo. Así, los dos primeros compases quedarían de la siguiente manera:

The image shows a musical score for four percussion instruments: Cencerro, Maracas, Palmada, and Timbal. The time signature is 4/4. The Cencerro part consists of a series of eighth notes with accents. The Maracas part is a steady eighth-note pattern. The Palmada part features a sequence of eighth notes with accents, some grouped with slurs. The Timbal part has a pattern of eighth notes with accents, similar to the Cencerro but with different phrasing.

Fig. 27: transcripción real de los primeros compases de «*Slip kids*».

Se trata por lo tanto de una ilusión métrica, consistente en inducirnos a contar pulsos de una manera determinada y errónea para, posteriormente dejar clara cuál es la métrica verdadera. Como se puede ver, es algo sumamente parecido a lo que hace Beethoven en el cuarto movimiento de su novena sinfonía, mencionado más arriba.

## Cambios de compás camuflados

Por otro lado es digna de mención la pista «*Try again*» del primer álbum del grupo Supertramp.<sup>28</sup> En ella, durante el solo central de guitarra acontece un cambio de compás de una manera ciertamente interesante. Los cambios de compás tienen lugar, por lo general, sin estar preparados. No obstante, aquí

<sup>28</sup> SUPERTRAMP: *Supertramp*, A&M Records, 1970.

la guitarra anticipa rítmicamente el compás nuevo en el minuto 06:02 de la grabación original, como vemos a continuación:

Fig. 28: transcripción de los compases correspondientes al minuto 06:02 de «Try again».

Como se puede apreciar, la melodía de la guitarra se basa en un motivo formado por una semicorchea y una corchea. Este motivo se repite numerosas veces, dando lugar a síncopas que generan una cierta inestabilidad métrica, ya que se enfrentan con el ritmo que marca la batería. De esta manera podríamos decir que nos encontramos frente a un ejemplo de polirritmia.

Pero lo realmente interesante tiene lugar en el cuarto compás desde que empieza esta polirritmia. En él, la batería pasa de marcar un compás cuaternario de subdivisión binaria a marcar un compás cuaternario de subdivisión ternaria, ajustándose de esta manera a la rítmica de la guitarra, que continúa ejecutando incansablemente el motivo de semicorchea y corchea, como a continuación vemos:

Fig. 29: transcripción de los compases correspondientes al minuto 06:02 y siguientes de «Try again».

De esta manera, se aprovecha la polirritmia para introducir un cambio de compás.



Después de presentar la última respuesta, la cabeza de la respuesta, subrayada, se repite varias veces de una manera singular. La duración de este motivo repetido es menor que la duración completa de un compás. Ello, sumado a que no se añaden silencios suplementarios<sup>31</sup> entre repetición y repetición, provoca un desplazamiento de los acentos redondeados sobre el motivo<sup>32</sup> incidiendo respectivamente sobre la cuarta, la tercera, la segunda y la primera notas de dicho motivo.

Estos desplazamientos de acentos sobre el motivo o, mejor dicho, desplazamientos del motivo sobre los acentos, no son ilusiones métricas propiamente dichas. No llegan a engañar del todo al oyente, pero sí parece que crean algo de confusión en el mismo (o al menos en nuestro caso ha sido así hasta que nos hemos propuesto estudiarlo) al cambiar la acentuación de un motivo ya oído tantas veces en tan poco tiempo —hasta cuatro veces en dos compases—.

## A modo de conclusión

Ciertos elementos métricos y rítmicos, altamente interesantes desde el punto de vista de la composición, son utilizados tanto en la música clásica como en el rock progresivo de los años setenta. No obstante, este hecho no presupone el de sugerir que la música clásica haya influido directamente en los grupos de este estilo. Lo único que podemos afirmar con total seguridad es que tanto la música clásica como el rock progresivo poseen en numerosas ocasiones un lenguaje compositivo similar en complejidad —y a veces incluso podríamos decir que es similar en intenciones—.

Como es lógico, la única manera de saber si los grupos de rock progresivo trataban de imitar a los compositores de música clásica sería preguntándoles de forma directa. Pero sea como sea, la relación entre ambos es evidente.

Habiendo presentado únicamente unos pocos ejemplos, cabría la opción de preguntarnos en cuántos aspectos más se pueden encontrar similitudes entre ambos tipos de música, a simple vista tan dispares. Melodía, armonía, desarrollo del motivo y del tema, etc., son sólo unos cuantos de los campos cuya explicación y análisis nos deparan algo de gozo.

<sup>31</sup> La última figura de la cabeza de la respuesta es una corchea. En las repeticiones es sustituida por una semicorchea y un silencio de semicorchea, por cuestiones de fidelidad a la transcripción. Al ser una corchea equivalente a dos semicorcheas, consideramos que no se añaden silencios en las repeticiones

<sup>32</sup> Los acentos se desplazan sobre el motivo y no sobre el compás, ya que con respecto al último se mantienen en el primer pulso y el tercero.



# LAS DOS VOCES EN EL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL CONCIERTO DE VIOLA DE BÉLA BARTÓK: UN ENSAYO NARRATIVO Y PERFORMATIVO

 Alan KOVACS\*

## 1. Introducción

En la revista *Música* tuve ocasión de publicar anteriormente un artículo<sup>1</sup> sobre el segundo movimiento del Concierto de viola de Béla Bartók (1881-1945) en el que analicé las diferencias, de tipo formal y temporal, entre el manuscrito y las reconstrucciones publicadas por Tibor Serly (1949), Peter Bartók (1995) y Csaba Erdélyi (2002). Quiero centrar este trabajo en otro aspecto del mismo movimiento, el performativo, aportando algunas ideas basadas en aspectos compositivos, detalles biográficos y del ideario del gran compositor magiar, que pueden servir para diseñar estrategias de ejecución instrumental.

Es ampliamente conocido el hecho de que el manuscrito de este concierto es un bosquejo inconcluso. En él, solo las notas de la parte de viola solista están completadas; el acompañamiento de la orquesta se encuentra solamente esbozado a veces, mientras que faltan, entre muchas otras cosas, los nombres de los movimientos. En la reconstrucción de Serly este movimiento figura como *Adagio religioso*. Éste, realmente es el nombre del segundo movimiento del Concierto de piano N° 3 que Bartók escribió simultáneamente con el de viola y que sí pudo terminar. Lo más probable es que Serly decidiera, al faltar la indicación en el manuscrito, repetir en el Concierto de viola el mismo nombre del Concierto de piano. Pero el interrogante que planteo es el siguiente: ¿se justifica que el movimiento lento del Concierto de viola también lleve este nombre tan significativo, que Bartók anteriormente nunca había utilizado? Mi respuesta es afirmativa e intentaré explicarla en este trabajo, y de qué manera

\* Alan Kovacs es profesor de viola del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1</sup> Kovacs (2016).

los contenidos narrativos que asocio con este movimiento pueden conducir a estrategias performativas.

## 2. El contexto del movimiento lento del Concierto de viola

Este movimiento es una música tan especial, dentro de toda la obra bartókiana, que Csaba Erdélyi (2002, 5) en la introducción de su reconstrucción del Concierto de viola escribió:

Es una oración cantada en la noche húngara, invocando lo celestial, o atormentada por lo diabólico. En toda la obra de Bartók, esta melodía no tiene parangón.<sup>2</sup>

Erdélyi denomina este movimiento simplemente *Lento*; sin embargo, no puede evitar el mencionar la «plegaria», lo «celestial» y lo «diabólico», situándolo en un contexto de ideas religiosas y de voces opuestas.

¿Qué tiene de particular este movimiento? En cuanto a la textura compositiva, se trata de un diseño exclusivamente melódico en la viola solista, *quasi un recitativo*, sin otros de los recursos instrumentales habituales de los conciertos, como podrían ser dobles cuerdas, acordes, bariolages, etc. El acompañamiento de la orquesta se limita a unas armonías. Comparado con el resto de la obra bartókiana, resulta cercano a la textura del comienzo del tercer movimiento, *Non troppo lento*, del Cuarteto N° 4, donde el chelo desarrolla una extensa melodía rapsódica magiar imitando un *tárogató*,<sup>3</sup> sobre unas tenues armonías del resto del cuarteto. Es curioso que al final del solo de chelo, grave y majestuoso, aparece, sorpresivamente, como si fuera el pícaro de un pajarito, la voz del primer violín. Volveré más adelante sobre la presencia de pájaros en el Concierto de piano N°3, como también en el Concierto de viola.

Otra obra que necesariamente hay que mencionar en este contexto es el segundo movimiento del Concierto de piano N° 3. Varios musicólogos, como János Kovács (1972) o Maria Anna Harley (1994) han señalado cierta analogía entre los comienzos del *Adagio Religioso* del Concierto de piano y el del *Adagio molto* del Cuarteto op. 132 de Beethoven, subtítulo *Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit*.<sup>4</sup> En el aspecto compositivo, si observamos la parte de los primeros violines del *Adagio religioso*, vemos que se trata de una melo-

<sup>2</sup> *It is a prayer, sung in the Hungarian night, calling on the celestial, yet tormented by the diabolic. In Bartók's entire oeuvre, this melody stands without equal.* Traducción del autor.

<sup>3</sup> Se trata de un instrumento popular húngaro, una especie de saxofón primitivo de madera.

<sup>4</sup> Sagrada canción de agradecimiento de un convaleciente a la Divinidad. Traducción del autor.

día suave y calmada que abarca el ámbito de una escala pentatónica. De igual modo, el primer violín en el *Molto Adagio* beethoveniano traza una melodía tranquila, también en un espacio pentatónico:



Figura 1. Comparación entre el comienzo del *Adagio religioso* del Concerto de piano N° 3 y el *Adagio molto* del Cuarteto op. 132 de Beethoven.

La analogía entre ambos movimientos no se limita a lo compositivo; también la encontramos en la situación personal en la que fueron escritas ambas partituras. Beethoven compuso este movimiento después de recuperarse de una infección intestinal muy severa. Y Bartók estaba padeciendo leucemia al escribir el Concerto N° 3 de piano y el de viola, siendo consciente de la gravedad de su situación.

El *Adagio religioso* del Concerto de piano tiene forma de *Lied* (A-B-A'). El movimiento comienza con una melodía tenue en la cuerda y desde un punto de vista narrativo me sugiere, por el ritmo acompasado y sus armonías suaves, la imagen de la Naturaleza. La introducción orquestal, después de un cambio armónico inesperado en los bajos, se detiene para dar paso al primer solo del piano. Éste, que consta de una serie de acordes de gran simpleza y profundidad, narrativamente me sugiere una plegaria, coincidiendo con el adjetivo «religioso» que Bartók asigna al movimiento. En la sección central se escuchan intervenciones de las maderas (oboe, flauta y clarinete), como si fueran cantos de pájaros. Según el testimonio de su hijo Peter, el compositor había anotado, el verano anterior, en sus paseos por los bosques de Asheville, Carolina del Norte, el canto de varios pájaros que le llamaron la atención. Maria Anna Harley (1994) ha realizado un estudio muy interesante, que precisamente llama «*Birds in Concert*», donde identifica algunos pájaros, comparando las intervenciones de las maderas de la orquesta con el canto de las aves de esta región. Por ejemplo, uno de ellos es el rascador pinto oscuro (*Pipilo erythrophthalmus*).

Harley traza un paralelismo entre la Naturaleza, con su gran riqueza de objetos y fenómenos, entre los que está el canto de los pájaros, y el concepto

medieval de *natura naturans*, que Baruch de Espinosa<sup>5</sup> (1632-1677) en su *Ética* asocia con el concepto de Dios (1975, p. 83):

Por *Natura naturans* debemos entender aquello que es en sí y se concibe por sí, o sea, los atributos de la substancia que expresan una esencia eterna e infinita, esto es, Dios.<sup>6</sup>

En otras palabras, existe una analogía, según Espinosa, entre la naturaleza en cuanto a su esencia eterna e infinita y la idea de Dios. Volviendo a lo expresado anteriormente sobre el comienzo de este movimiento, se puede entender como un diálogo entre Dios, representado por la naturaleza descrita por la orquesta, y el Hombre, simbolizado por los acordes del piano. Curiosamente, en el movimiento lento del Concierto de viola de Bartók también se puede identificar un diálogo entre dos voces.

Antes de tratar este tema, ya que he mencionado un posible significado simbólico y narrativo en el Concierto de piano, creo conveniente dedicar unos párrafos al aspecto narrativo en la interpretación musical.

### 3. Lo narrativo en la música

Generalmente, los intérpretes no suelen hablar sobre el aspecto narrativo de la interpretación musical, tal vez porque es algo muy personal y pertenece al mundo de la fantasía. Sin embargo, en la práctica docente siempre compruebo la gran diferencia que hay entre una ejecución en la que el estudiante está pensando solamente en la corrección de las notas, o por el contrario, cuando éstas sugieren una imagen, un gesto o tienen una historia para narrar. El psicólogo cognitivista Jerome Bruner (1915-2016) habla de dos aspectos del pensamiento humano que son complementarios e irreductibles. Por un lado, la modalidad que él denomina paradigmática o lógico-científica (1988, pp. 24-25): «que trata de cumplir el ideal de un sistema matemático, formal, de descripción y explicación». Por otro, la modalidad narrativa: «que produce, en cambio, buenos relatos, obras dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles (aunque no necesariamente “verdaderas”)».

Las asignaturas teóricas de la música, como el análisis armónico, contrapuntístico, formal, etc., se refieren principalmente al pensamiento paradigmático y, desde luego, tienen mucho valor para entender los diferentes aspectos racionales de la música; sin embargo, considero que en la interpretación performativa, es

<sup>5</sup> Muy conocido también como Baruch Spinoza; extraigo la cita de la edición del catedrático Vidal Peña, lo que explica la versión castellana del apellido del célebre filósofo

<sup>6</sup> La cita figura en el capítulo 1, proposición 29, escolio.

el modo narrativo el que complementa al conocimiento teórico, enriquece y permite interpretaciones más interesantes y convincentes. Al respecto cito un párrafo de mi tesis (Kovacs, 2013, p. 10):

Bruner explica que no tiene sentido evaluar un relato, o en nuestro caso la parte narrativa de una interpretación, con el criterio matemático de falso o verdadero, en cambio considera que es su verosimilitud lo que le otorga validez [...] En este contexto también cita a Aristóteles que compara la diferencia entre el historiador y el poeta: «No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente».<sup>7</sup>

Por tanto, las ideas que expongo en este trabajo no pretenden ser una verdad, en el sentido paradigmático de Jerome Bruner, sino que pertenecen al ámbito de lo narrativo y lo poético. Su verosimilitud y su eficacia a la hora de crear estrategias performativas son las que le otorgarán un valor.

#### 4. La idea de las dos voces

La idea de las dos voces en el segundo movimiento del Concierto de viola, desde un punto de vista compositivo, se reconoce con facilidad. En la fig. 2 están señaladas la voz superior y la inferior y se observa, no solo la diferencia de tesitura entre las dos voces, sino que también la orquesta cambia radicalmente de registro, acentuando de esta manera la diferencia entre ambas voces:

Figura 2. Comienzo del 2º movimiento del Concierto de viola de Bartók.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Aristóteles: *El arte poética* (II.7), citado por Bruner (1988, p. 62)

<sup>8</sup> La reproducción de los fragmentos del Concierto de viola de Bartók cuenta con la autorización de la editorial: © Copyright 1949 by Boosey & Hawkes Inc. *Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.*

No es posible, por razones de espacio, reproducir todo el 2º movimiento con su acompañamiento, pero si se consulta la partitura general se comprobará que cada vez que cambia la voz, también cambia el registro de la orquesta.

Cuando estudié el Concierto de viola de Béla Bartók con Rainer Moog, mi profesor de viola en la *Musikhochschule* de Colonia, él fue quien me explicó que no solo se pueden identificar dos voces sino que podrían tener un significado narrativo. Un diálogo entre la voz superior, que se podría imaginar como una voz celestial, y la voz inferior como la del ser humano.

El movimiento lento tiene, igual que en el Concierto de piano N° 3, una estructura formal A-B-A'. En la fig. 3 están señaladas las dos voces en toda la sección A:

The musical score for Section A of the Viola Concerto by Béla Bartók is presented in a single system with five staves. The first staff (measures 1-8) is marked 'Adagio' and contains two vocal lines: 'Voz superior' (measures 1-4) and 'Voz inferior' (measures 5-8). The second staff (measures 9-11) is marked 'Un ave' and contains a single vocal line. The third staff (measures 12-17) contains a single vocal line labeled 'Voz inferior'. The fourth staff (measures 18-25) contains two vocal lines: 'Voz superior' (measures 18-21) and 'Voz inferior' (measures 22-25). The fifth staff (measures 26-30) is marked 'Agitato (sección B)' and contains a single vocal line labeled 'Voz inferior'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3. Sección A del segundo movimiento del Concierto de viola de Bartók con la anotación de las dos voces.

Solamente un pasaje, el de los compases 9 al 11, presenta variantes en carácter y diseño respecto del resto de los de dos voces; también es el único pasaje en el que la orquesta no acompaña con sus acordes a la viola solista. Personalmente, y desde una perspectiva narrativa, los dos primeros compases de este pasaje me sugieren el canto de un pájaro, con su trino incluido, y la breve escala de los cc. 10 y 11 como si fuera el vuelo elegante de un ave que se posa en una rama. Por otra parte, es interesante que para muchas culturas antiguas los pájaros eran los encargados de transmitir los mensajes de los dioses.

La explicación de las dos voces me la transmitió Rainer Moog en los años 80 y la fui aplicando, de una manera más bien intuitiva, cada vez que he interpretado este movimiento. Treinta años más tarde, con motivo de mis estudios académicos sobre Bartók, leí que él utilizaba un sistema de clasificación de las canciones populares ideado por el musicólogo finlandés Ilmari Krohn (1867-1960). Este sistema consiste, entre otras cosas, en transcribir las canciones de tal manera que todas concluyan con la misma nota, y se denomina *tonus finalis*. Un día se me ocurrió aplicar el concepto del *tonus finalis* a la idea de las dos voces de la siguiente manera: por un lado, definir el intervalo que se establece entre la última nota de la voz superior (*tonus finalis*) y la primera nota de la voz inferior; por otro, comparar estos intervalos. En la fig. 4 se encuentra un cuadro con los diferentes intervalos que se establecen entre las dos voces:

Compás	Notas <sup>9</sup>	Intervalo
3-4	<i>mi</i> <sup>5</sup> - <i>mi</i> <sup>3</sup>	quincena
11-12	<i>do</i> <sup>#5</sup> - <i>sol</i> <sup>#3</sup>	undécima
20	<i>do</i> <sup>4</sup> - <i>re</i> <sup>4</sup>	segunda
25-26	<i>re</i> <sup>4</sup> - <i>re</i> <sup>4</sup>	unísono

Figura 4. Cuadro comparativo entre la última nota de la voz superior y la primera de la voz inferior

Se observa en la fig. 4 cómo los intervalos entre ambas voces se van reduciendo, desde la gran distancia de una quincena que separa la voz superior de la inferior en la primera aparición (cc. 3-4), hasta el final (cc. 25-26), donde en el unísono ya no hay diferencia entre ambas notas. Además, también se puede observar la tendencia de la voz superior a ir descendiendo en sus diferentes intervenciones, y el ascender de la voz inferior.

Continuando con el análisis de la sección B, se observa que ya no es un diálogo. La voz inferior, en solitario, asciende desde el registro grave, un *mi*<sup>3</sup>, hasta el sobreagudo *mi*<sup>6</sup>, (ver en c. 29 en la fig. 3), y se mantiene en este registro sobreagudo hasta el c. 37.

<sup>9</sup> En este cuadro y en el resto del texto se utiliza la nomenclatura internacional para identificar la altura de las notas, en la cual el *do* central equivale a *do*<sup>4</sup>.



Figura 5. Sección B del 2º movimiento del Concierto de viola de Bartók.

El motivo principal de la sección B es la tercera menor *do-mi<sub>b</sub>-do*. Este intervalo se expande<sup>10</sup> en el transcurso de esta sección desde la tercera menor hasta la cuarta aumentada (*do-fa#*) en los cc. 31-32. Es interesante constatar que el motivo principal se repite cuatro veces en los cc. 37-38 y en cuatro registros diferentes. Esta modalidad, la repetición en diferentes registros del mismo motivo, es una característica que se encuentra en todos los movimientos del Concierto de viola.

Figura 6. Sección A' del segundo movimiento del Concierto de viola de Bartók.

En la recapitulación, el diálogo entre ambas voces es diferente. La voz superior vuelve a exponer el tema inicial de la sección A. Sin embargo, la

<sup>10</sup> La expansión de los intervalos es un procedimiento compositivo presente en todo el Concierto de viola.



quinta ascendente *mi-si* (c. 1), se ha convertido en una cuarta descendente en la sección A' (c. 40), y la extensión del tema inicial también se reduce de tres a dos compases en la sección A':



Figura 7. Comparación entre el comienzo de la sección A y el de la sección A'.

Por otra parte, la voz inferior repite tres veces el tema de la sección B: *do-mi<sub>b</sub>-do*. En cuanto al desarrollo compositivo de las dos voces en esta sección, se observa lo siguiente: la voz superior mantiene su recorrido descendente, al igual que en la primera sección, mientras que la voz inferior contesta con el motivo de la sección B, con prolongación del *mi<sub>b</sub>* como característica especial. En el c. 64 es una blanca, en el c. 67 es una blanca con puntillo y en el c. 71 es una redonda. No creo que esto sea una casualidad.

Al diálogo de la dos voces le sucede el *ritornello*<sup>11</sup> en el c. 72, y así concluye el movimiento lento.

Teniendo en cuenta que Bartók escribió simultáneamente los Conciertos de viola y de piano N° 3, cuyo segundo movimiento contiene también un diálogo, titulado por el autor como *Adagio religioso*, considero que el movimiento lento del Concierto de viola, según un criterio narrativo, también tiene un significado simbólico y religioso. Para poder situar mejor la idea de las dos voces en este contexto, conviene conocer el pensamiento de Béla Bartók sobre la religión.

## 5. Bartók y la religión

En una carta a su amiga Stefi Geyer del 6 de septiembre de 1907, su gran amor de juventud y a quien dedicó su primer Concierto de violín, Bartók escribe «que hasta la edad de 14 años era, por ser admirador de la autoridad,

<sup>11</sup> Para mayor información sobre el *ritornello* se puede consultar mi artículo sobre la problemática formal del movimiento lento del Concierto de viola de Bartók (Kovacs, 2016).

ALAN KOVACS

un devoto católico, y recibí una educación religiosa muy estricta» (Demény, 1960, 64 y 70). Y continúa de manera irónica:

El empeño de nuestro maestro produjo el brillante resultado que a partir de ahí en principio ya no soy católico... Cuando me liberé de las ataduras del colegio con 18 años, tuve tiempo de leer también otros libros... y cuando cumplí los 22 años, fui un hombre nuevo — un ateo.<sup>12</sup>

El escrito es muy extenso, ocupa ocho páginas en el libro con cartas de Bartók editado por János Demény, en el que explica y justifica con mucho detalle su postura ideológica. Ya sobre el final declara:

Si me tuviera que persignar, diría: «En el nombre de la naturaleza, el arte y la ciencia...».<sup>13</sup>

Su ateísmo, proclamado con juvenil vehemencia, se fue transformando con el tiempo. En 1907 conoció la Iglesia Unitaria en Transilvania y en 1916, junto a su hijo Béla, se convierte formalmente al Unitarismo. ¿Qué motivos pudo haber tenido el compositor, para pasar de un ateísmo tan convencido a la conversión a dicha Iglesia? Béla, el hijo del compositor, escribió más tarde que su padre se unió a la fe unitaria (Huges, 2001):

...principalmente porque él la consideraba la fe más libre y humanista. Aunque Bartók no era convencionalmente religioso, era un amante de la naturaleza: siempre mencionó el orden milagroso de la naturaleza con gran reverencia.

Jaume de Marcos Andreu, un referente intelectual del Unitarismo, ahonda en los principios de esta creencia:

El movimiento Unitario Universalista es un conjunto de grupos, tradiciones y prácticas, cuyos orígenes se remontan al ala más radical de la Reforma y que afirma la libertad de todo ser humano de investigar y decidir sobre sus creencias religiosas. Desde el respeto a todas las culturas y tradiciones, afirma que ninguna religión o filosofía tiene el monopolio de la Verdad y que la respuesta última acerca de Dios, el Universo, la muerte y el sentido de la existencia es un misterio que no puede encerrarse en un

<sup>12</sup> *Der Eifer unseres Lehrers führte zu dem glänzenden Ergebnis, dass ich von da an im Prinzip nicht mehr katholisch bin... Als ich mit 18 Jahren von den Fesseln der Schule befreit war, fand ich Zeit auch andere Bücher zu lesen...und als ich mein 22. Lebensjahr vollendet hatte, war ich ein neuer Mensch — ein Atheist.* La traducción es del autor.

<sup>13</sup> *Wenn ich mich zu bekreuzigen hätte, würde ich sagen: «Im Namen der Natur, der Kunst und der Wissenschaft...* Traducción del autor.

credo o unos dogmas que deban creerse de forma ciega o sometiéndose a una autoridad externa.

Entre los unitarios más célebres se encuentran Isaak Newton (1643-1727), John Locke (1632-1704), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Edward Grieg (1843-1907) y los españoles Miguel Servet (1509-1553) y José María Blanco White (1775-1841). Resumiendo, el Unitarismo tiene una postura nada dogmática respecto a los temas centrales teológicos, como son la idea de Dios, el Universo y la muerte y seguramente fue esa libertad y el «enfoque personalizado de la espiritualidad» la que atrajo a nuestro compositor.

La idea de un diálogo entre una voz celestial y otra, humana, a cuya altura desciende aquella, es más verosímil en un contexto de libertad ideológica, como la que Bartók encontró en la iglesia Unitaria. Hago hincapié en este dato porque en la mayoría de las biografías del compositor (Szabolcsi, 1957; Moreux, 1956; Stevens, 1964) figura la carta a Steffi Geyer y su ateísmo declarado; sin embargo, en ninguna se menciona que él anunció públicamente en 1916 su conversión a la Iglesia Unitaria.

Este ensayo no pretende especular sobre lo que Bartók pudo haber pensado al escribir este movimiento; esto nadie lo puede saber. Simplemente expongo unas ideas que deduzco del análisis musical y compruebo que éstas no se contradicen con la fe unitaria que profesaba el compositor. A continuación paso a explicar cómo estas imágenes se pueden transformar en estrategias performativas.

## 6. La interpretación performativa

En la interpretación performativa del segundo movimiento del Concierto de viola intento diferenciar instrumentalmente el carácter de las dos voces. Cuando la voz superior comienza el movimiento, en los cc. 1-3, toco con un sonido *sul tasto*, un vibrato poco amplio y con dulzura. Busco cambios de posición perfectos y sin *glissandos*, y un fraseo lo más sencillo y noble posible, es decir, que la interpretación transmita una imagen sonora de algo lejano y hermoso, como una visión celestial.

Por otra parte, diferencio la voz inferior de la superior, con todos los elementos técnicos: un sonido más profundo, generoso, un vibrato amplio y «humano», agrego algún *glissando* cuando el momento se presta para ello, y el fraseo es más libre y *rubato*.

La primera semifrase, en la que se exponen las dos voces, concluye en la nota *Re* del c. 7, y, por tal motivo, antes de continuar hago una pequeña respiración. Las siguientes tres negras son un puente que lleva a la siguiente frase.

Comentaba más arriba que Bartók incluyó en el *Adagio religioso* del Concierto de piano N° 3 el canto de pájaros. Me gusta pensar que el compositor,

que estaba escribiendo simultáneamente ambos conciertos, quiso introducir también un pájaro en el movimiento lento del Concierto de viola. Es conocido que Bartók evitaba repetir dos veces lo mismo. En el *Adagio religioso* se reproduce literalmente el canto de algunos pájaros, como ha mostrado Ana Maria Harley en el estudio citado.<sup>14</sup> En el Concierto de viola, en cambio, es un canto imaginario. También se observa en la partitura que este pasaje, que yo identifiqué narrativamente con el canto de un ave, es el único que no tiene acompañamiento de orquesta, como si el autor quisiera conceptualmente diferenciarlo del resto del diálogo entre las dos voces.

Por tanto, intento darle al c. 9 un carácter de «canto de pájaro», y la escala del c. 10, a pesar de la figuración de fusas, la toco con cierta calma, como si fuera el elegante vuelo de un pájaro que se posa en una rama.

La voz inferior retoma el diálogo en el c. 12, en un pasaje más extenso e intenso, que concluye en el *fa*# del c. 17. También aquí, para diferenciar las dos voces, hago una clara respiración entre la última nota de la voz inferior del c. 17, y la voz superior del c. 18. Además, intento buscar el contraste entre el sonido intenso y *molto espressivo* de la voz inferior, y por otro lado, en la voz superior que contesta, un sonido cálido, *sul tasto*, como si de la aparición de un ser superior, pero al mismo tiempo cercano, se tratara...

En el pasaje de la voz inferior, en la segunda mitad del c. 20, toco nuevamente con un sonido más presente, un vibrato cálido y un fraseo con cierta libertad en el *tempo*. La alternancia entre corcheas y tresillos en el c. 21<sup>15</sup> habla también a favor del fraseo un poco *rubato* y más humano. La siguiente frase de la voz superior, c. 23, la comienzo con el color tenue de la anterior intervención en el c. 18, y por eso sugiero tocar este *re*5 como armónico en la cuerda de *re*. Sin embargo, se observa que este pasaje tiene mayor desarrollo,<sup>16</sup> sobre todo en el segundo compás, como si hubiera una transformación de aquella aparición etérea de la intervención anterior, hacia una expresión más humana y cercana. Esta idea narrativa la intento expresar con el fraseo, el sonido y el vibrato, concluyendo esta frase con una suave expresividad.

Los compases 25-26 tienen para mí un significado muy especial ya que es en este momento cuando el *tonus finalis* de la voz superior se pone al mismo nivel de la primera nota de la voz inferior. Por su parte, el compositor también se encarga de diferenciar ambas voces con las armonías, como podemos ver en la fig. 8:

<sup>14</sup> Harley, 1994.

<sup>15</sup> En la fig. 3, c. 21, reproduzco el manuscrito, donde las últimas cinco notas son un tresillo y dos corcheas, y no la versión de Serly, en la cual figura un quintillo.

<sup>16</sup> También en el c. 24 reproduzco el texto original del manuscrito y no la versión de Serly, ya que éste cambia las dos corcheas de la tercera parte por un tresillo.

LAS DOS VOCES EN EL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL CONCIERTO DE VIOLA...

The image shows a musical score for Viola and Orquesta. The Viola part is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It is divided into two sections: 'voz superior' (measures 23-25) and 'voz inferior' (measures 26-28). The Orquesta part is written in two staves, both with treble clefs and a 4/4 time signature. The first staff has an '8va' marking above it, and the second staff has an '8va' marking below it. The score shows various chords and melodic lines, with some notes marked with '8va' to indicate octave transposition.

Figura 8, cc. 23-28 del segundo movimiento del Concierto de viola de Bartók.

La voz superior concluye en el c. 25 con un *sol-re* y la orquesta acompaña con un acorde de *sol* mayor en segunda inversión. A causa de la tesitura aguda y del propio acorde, se establece una sonoridad pura y brillante. En cambio, en el c. 26 la orquesta toca un acorde en un registro grave, con una disposición relativamente cerrada, *do-fá-si<sub>b</sub>-do*, creando una sonoridad lúgubre y oscura, a la que se suma el *re* de la voz inferior en la viola.

Instrumentalmente, intento tocar el *re* del c. 26 con la misma sonoridad que el *re* anterior pero, en la medida que el diseño de la melodía desciende, también cambio el color del sonido oscureciéndolo, otorgándole más densidad y un vibrato más intenso. Csaba Erdélyi (2002, p. 28) en su reconstrucción añade también en el c. 26 a la parte de viola el comentario *scuro* («oscuro» en italiano). Este es un ejemplo de que la intuición narrativa no es tan personal: muchas veces los intérpretes coincidimos, con pequeñas variantes, en las imágenes o los colores que nos sugiere la música.

A continuación, en el c. 29, la voz inferior asciende con un pasaje de semicorcheas desde esa zona grave, sombría y de poca intensidad. En la medida que va remontando crece de volumen hasta el *mi<sub>b</sub>6* sobreagudo del c. 30, que, por el contrario, es muy intenso y brillante y da lugar a la sección B. Para preparar este *Agitato* también se acelera el pulso durante el c. 29, para llegar a este nuevo *tempo*.

El *do-mi<sub>b</sub>-do* se establece como célula rítmica a partir de la anacrusa del c. 31. Serly (1949, p. 24) agrega en esta sección el comentario *piangendo* («llorando» en italiano). Y Csaba Erdélyi, en su reconstrucción del Concierto (2002, p. 28) también mantiene el mismo comentario. Es como si en el plano intuitivo ambos coincidieran en cuanto al dramatismo y aflicción que transmite esta sección.

Personalmente, el carácter de la fusa del motivo me sugiere no tanto el llanto sino la furia y rebeldía. Tengo siempre presente la enfermedad terminal que padecía el compositor mientras escribía este Concierto. Incluso unas

curiosas anotaciones en los márgenes del manuscrito, en las que Bartók apuntaba la temperatura de la fiebre que lo aquejaba en esos días, dan cuenta de ello.<sup>17</sup> En un plano narrativo, entiendo esta expresión de furia y rebeldía en la sección B como una reacción natural de enojo y desesperación frente a su enfermedad mortal.

Por esta razón, toco el motivo con un carácter muy rítmico, un vibrato nervioso y agitado, incrementando la tensión hacia la expansión en el c. 32. Mantengo este carácter furioso también en las cuatro repeticiones del motivo en los cc. 37-38.

Con la vuelta a la sección A' se retoma el diálogo de las dos voces. La voz superior inicia esta sección con el tema principal, otra vez en una tésitura aguda, pero con toda la calma y serenidad del comienzo. Por su parte, la voz inferior responde con el motivo furioso de la sección B. Este diálogo contrastante entre las dos voces caracteriza la recapitulación de la sección A.

Intento también aquí expresar instrumentalmente estas diferencias entre ambas voces: la superior, con un sonido cálido y cuidado, en una dinámica suave y una sonoridad dulce y conciliadora; y la inferior, con unas anacrusas atacadas, con mucho vibrato en el *mi*, y un carácter furibundo.

Hay un detalle compositivo, que ya he mencionado anteriormente, que me parece significativo en este contexto: el motivo «furioso» sufre una modificación en el transcurso de la sección A'. Como ya expliqué más arriba, el *mi*, que es el acento agógico de este motivo, inicialmente tiene un valor de blanca (c. 42) que se va alargando a una blanca con puntillo (c. 45), hasta concluir con una redonda (c. 49). Desde una perspectiva narrativa identifico el *mi*, el acento agógico, con la furia. Y en la medida que esta nota se alarga, es como si la cólera inicial se apaciguara como consecuencia del diálogo con la voz superior. Por su parte, la voz superior no solo desciende y se acerca a la expresión humana como en la primera parte, sino que, coincidiendo con la tendencia a alargar el acento agógico de la voz inferior, en su última intervención también convierte en cuatro tiempos el *si* del c. 47, armonizando la prolongación tanto del *mi* como el *si*.

Creo que es significativo para todo el movimiento, desde la perspectiva narrativa, que ambas voces concluyan con coincidencias al final de las dos secciones. En el final de la sección A, el *tonus finalis* de la voz superior coincide con la primera nota de la voz inferior. Al concluir la sección A', coinciden ambas voces en la prolongación del acento agógico.

Después de finalizar esta sección y, con ella, el diálogo entre las dos voces, emerge, sorpresivamente, el primer tema del primer movimiento. Desde un

<sup>17</sup> Laszlo Somfai, en sus comentarios críticos del manuscrito (Peter Bartók, 1995, p. 32) apunta que unas cifras en el margen superior de página 6 pueden ser la anotación de la temperatura del compositor.

punto de vista formal, cumple la función de *ritornello*; pero en el contexto de las ideas expuestas anteriormente, me resulta muy revelador. Narrativamente, yo asocio este primer tema al propio Bartók, como si fuera un *Leitmotiv*<sup>18</sup> de su persona. Es como si al final de la confrontación de las dos voces, que concluye con la unificación de las diferencias entre ambas, él se pusiera al lado de ellas confirmando con su presencia la importancia de este diálogo.

## 7. Comentario final

Este trabajo es un ensayo en lo que atañe a la exposición y justificación del diálogo entre las dos voces, y también un estudio performativo en el que se detallan las estrategias instrumentales que se derivan de este relato. Como se puede apreciar, las ideas narrativas no son solo fruto de la fantasía, sino que todas están sustentadas en elementos concretos de la composición. Siendo reales estos elementos, su interpretación es subjetiva y entra en el ámbito de lo narrativo. Como intérprete tengo todo el derecho de hacer valer mi fantasía narrativa, porque, haciendo una paráfrasis de la cita anterior de Aristóteles «Es oficio del intérprete contar las cosas como las podría haber imaginado el compositor, probable o necesariamente».

Quiero concluir con una reflexión: el Dr. Lax, médico que atendió a Bartók en el hospital, recordó una frase del compositor en sus últimos días:<sup>19</sup> «Solo estoy triste porque me debo ir con el baúl lleno».<sup>20</sup> ¿Era simplemente una despedida, o, por el contrario, se refería a que tenía nuevas ideas que su enfermedad y prematura marcha no le permitían plasmar en composiciones? Dado que el Concierto de viola es su último legado, en el que se observan nuevos recursos compositivos y se pueden apreciar pensamientos filosóficos que anteriormente no incluía en sus obras, me pregunto si no se refería a estas ideas al hablar de su «baúl lleno».

## 8. Bibliografía

- BARTÓK, Bela (1949). *Viola Concerto, op. posth.* Reconstrucción de Tibor Serly, William Primrose (ed.). Londres: Boosey & Hawkes.  
 — (1995). *Viola Concerto, Revised version.* Reconstrucción de Peter Bartók y Nelson Dellamaggiore, Paul Neubauer (ed.). Londres: Boosey & Hawkes.

<sup>18</sup> Si tomamos en cuenta que Bartók anteriormente ya había asociado un tema musical con una persona, como se desprende de una carta a Stefi Geyer (Demény, 1960, p. 74) donde anota el tema principal del Concierto de violín N°1 y añade «Este es su *Leitmotiv*», esta idea narrativa no resulta tan descabellada.

<sup>19</sup> Maurice 2004, p. 21.

<sup>20</sup> *I am only sad that I have to leave with a full trunk.* Traducción del autor.

ALAN KOVACS

- (2002). *Viola Concerto*. Reconstrucción de Csaba Erdélyi. Nueva Zelanda: Promethean Editions.
- BARTÓK, PETER (1995). *Béla Bartók: Viola Concerto, Facsimile of the Autograph Draft*. Homosassa, Florida: Bartók Records.
- BRUNER, JEROME Seymour (1988). *Realidad mental, mundos posibles*, Beatriz López, trad. Barcelona: Gedisa.
- HARLEY, Maria Anna (1960). «Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto N° 3». *Tempo*, New Series, núm. 189, junio de 1994, pp. 8-16.
- DE ESPINOSA, Baruch (1975). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Vidal Peña. Ed. Madrid: Editora Nacional.
- DE MARCOS, Jaume. «El unitarismo: Fuentes históricas y realidad actual». Recuperado de: <http://www.miguelservet.org/unitarismo.htm>.
- DEMÉNY, János (ed.). *Béla Bartók: Ausgewählte Briefe*. Mirza Schüching, trad. Budapest: Corvina.
- HUGES, Peter (2001). *Dictionary of Unitarian & Universalist Biography*. Recuperado de: <http://uudb.org/articles/belabartok.html>
- KOVACS, Alano (2013). *Una propuesta metodológica: el Método Metarretórico Musical y su aplicación a mi interpretación del primer movimiento del Concierto de viola de Béla Bartók*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/12308>
- KOVACS, Alano (2016). «Una alternativa al dilema tempo-estructural del segundo movimiento del *Concierto para viola* de Béla Bartók». *Música Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, N° 23, año 2016, pp. 33-44.
- KÓVACS, János (1972). «Heiliger Dankgesang in der Lydischen Tonart und Adagio religioso». En: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, József Ujfalussy y János Breuer (eds.). Nueva York: Belwin Mills, pp. 25-30.
- MAURICE, Donald (2004). *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong*. Nueva York: Oxford University Press.
- MOREUX, Serge (1956). *Béla Bartók*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- STEVENS, Halsey (1964). *The Life and Music of Béla Bartók*. Nueva York: Oxford University Press.
- SZABOLCSI, Bence. Ed. (1972). *Bartók, Weg und Werk Schriften und Briefe*. Budapest: Corvina.



¿GRADOS TONALES UNIFUNCIONALES,  
O FUNCIONES DISCRECIONALES  
SOBRE LOS GRADOS TONALES?:  
‘HACIA UNA NUEVA INTELIGENCIA  
OBJETIVA DE COMPRENSIÓN LÓGICO-  
SINTÁCTICA MUSICAL’

 Rafael VICENTE MIRAPEIX\*

## Estado de condición preliminar

**E**n una ‘pieza unitaria-total’, esto es, completa-integral, de Composición Musical —cualquiera sea aquélla en estilo, estética y caso compositivo individual—, considerada en objeto de ‘análisis positivo’, dentro del ‘Sistema Dodecafónico Tonal-Funcional Gravitatorio-Polarizado, No-Serial o Inordenado’, es decir, la Música compuesta, general, desde los períodos Barroco a Romanticismo y Post-Romanticismo, y en el dominio físico-acústico ‘Temperado-Igual’ progresivo, de división del diapasón de ‘octava justa’ (P8) en ‘doce semitonos proporcionales-idénticos’, por aproximación, o inexacta en rigor físico-matemático de ‘movimiento armónico-periódico doble o cíclico’, así pues, en ese contexto de la ‘PIEZA UNITARIA ORGÁNICA-BIÓFONA’,<sup>1</sup> por su consideración fenoménica-real, los distintos tonos o ‘pitches’ de la dodecafonía —sea ésta parcial o integral en su habilitación combinatoria específica, cualquiera posible— se integran por diferentes ‘Conjuntos Combinatorios’, determinados y localizables a discernimiento positivo-paramétrico de contexto, y a su vez involucrados en un ‘*proceso biógeno-tonal general*’, lo que quiere decir, ‘*generador de actividad tonal ubicua*’, que viene a ser, por comparación

\* Rafael VICENTE MIRAPEIX es catedrático numerario titular de ‘Armonía I-II’ en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

<sup>1</sup> ‘Biófona’, se refiere a la ‘actividad tonal-particular o elemental, orgánica-holoestructural’. Holoestructural’, quiere decir, asimismo del griego original terminológico, ‘de la Estructura Única-Total’.

analógica, como ocurre en el decurso y devenir del '*ciclo vital de un organismo animado*', incluso '*ontológico*', así pues como un '*ser viviente-existente*', que, por tanto, '*nace, se desarrolla y se extermina o muere*', a la conclusión natural de ese 'Ciclo Vital-Existencial'.<sup>2</sup> Los '*Elementos Tonales*', actúan, por tanto, en 'calidad traslativa' de '*auténticos elementos bióticos*' de la 'actividad compositiva', por su dinámica procesual diversa y contrastada.

Con este presupuesto real y efectivo, y ahora en el tratamiento teórico propio del 'asunto titular', por este 'Artículo' mío, específico, podemos observar que persiste en actualidad, de modo y forma inveterados, un error de 'sin sentido', por mantenimiento pasivo-pertinaz, y así 'acomodado o acomodaticio', en la Enseñanza disciplinaria de la '*ARMONÍA FUNCIONAL*', tanto particular o privada como aun en la Oficial —y por lo más común—, de nuestro Sistema Educativo acostumbrado, en España, e incluso en muchos casos fuera de nuestro país, por causa de lo cual se insiste y reincide en la 'ciega como vana afirmación', por carente de todo fundamento y legitimidad 'axiológico-epistemológicos',<sup>3</sup> de inconsistentes denominaciones «prácticas», descriptivas y de localización sin más propósito, así pues, mediante la aplicación pseudo-analítica de un '*predeterminismo funcional-fijo de los Grados Tonales*', por este caso sin embargo equívoco-erróneo, en la fundamentación material de la '*ARMONÍA*' y el '*ANÁLISIS*', disciplinarios, así «acomodados» en meras referencias de identidad inconveniente, por equivocada y en error flagrante, a través de '*asignaciones fijas, irreales, de las Funciones de Armonía*', respecto de los '*Grados Tonales de Escala Básica*', pertinentes a la 'diatonía heptáfona básica', que son impedoras de una comprensión de la '*lógica y sintaxis de contexto tonal unitario*', a deber epistemológico, sin hacer caso consciente o en desapercibimiento; lo que produce confusión e indefinición sumarias, por ese 'automatismo descriptivo inconsciente', o no reflexivo, tanto como inútil de todo punto objetivo de mira.

Se dispone, entonces por ese error 'usual' de base y fundamento, y en argumento insostenible, la falsa correspondencia invariable, '*Gradual-Funcional básica*', así para el modelo de 'Tonalidad mayor' o físico-acústica principal,

<sup>2</sup> Esta línea de pensamiento, entre otras autoridades que la profesan por disciplinas diversas, se fundamenta en las 'Teorías Pre-deterministas' darwinianas, así como las análogas de Spencer y Lamarck, etc., que han influido a su vez, muy sobresaliente y trascendental, en Heinrich SCHENKER, por la especificidad morfogénico-estructural del 'Ursatz'-'Urlinie' / 'Bassbrechung' (= 'Fundamental Structure'-'Development line' / 'Bass-breaking'), pertinente a su 'Schichtenlehre' (= 'Structural Levels Theory'), o 'Teoría de los Niveles Morfogénico-Estructurales', como se entiende a mayor o menor grado de conocimiento relativo.

<sup>3</sup> 'Axiológico', por 'Teoría de los Valores Disciplinarios', determinados que sean de objeto. 'Epistemológico', propio de un 'tratamiento científico o sistemático-positivo'.

que designamos ahora por [C]:  $T I = 0$ ,<sup>4</sup> en donde se infiere que: I = ‘función-TÓNICA’ (T), V = ‘función-DOMINANTE’ (D), IV = ‘función-SUBDOMINANTE’ (S), de la ‘Trifuncionalidad Riemanniana’,<sup>5</sup> y así por tanto, 0 = ‘Referencia-cero’,<sup>6</sup> de valor ‘T I’, básico. Lo cual es sólo cierto en la referencia básica al ‘Eje Tonal Nuclear’ o ‘Básico’ (‘ETN’), que así denomino definitivo, y tal que  $T I - D V - S IV$ , del prototipo acústico ‘mayor’, por las constituciones triádicas-básicas conforme a los primeros ‘armónicos’ de la correspondencia de ‘fundamentales’, n1: n2: n3: n5 (‘Overtones’ = ‘Obertöne’), por la ‘Serie Armónica por Resonancia’ (Mersenne – Sauveur – Fourier – Bernouilli).

A lo que, en consecuencia lógica, surge la ‘duda’ de *‘asignación funcional-fija’*, asimismo entonces, para el resto de GRADOS de la ‘Diatonía Heptáfona Básica’ ... ¿? Por lo que, a seguimiento, para la ‘quinta justa fundamental, P5’, siguiente sucesiva, de la *‘Cadena Generatriz-ascendente de Quintas justas’* (P5 <), en que coincide el ‘Grado II’ fundamental, muchos se detienen, dubitativos (?), y algunos aciertan, acaso, a determinar que el ‘Grado II’ = ‘Subdominante relativa o paralela’, riemanniana [Sp]; y esto en razón natural de los ‘dos elementos tonales-acórdicos comunes a enlace binario’, que así comparte respecto de la ‘función principal-axial’, S IV: Sp II, por los dos elementos afines, de la ‘Terzverwandtschaft’ (= ‘Afinidad acórdica de Terceras mayores-menores’, M3, m3), ‘f – ‘a’, en ‘pura química de enlace binario’. Continúa entonces el enriquecimiento tonal progresivo por la ‘CADENA O SERIE GENERATRIZ ASCENDENTE DE QUINTAS JUSTAS-P5 <’, ahora por el ‘Grado VI’ fundamental, en que vuelve a presentarse indecisión de asignación funcional precisa, y aún más dudosa que la del ‘Grado II’, por cuanto en este caso ‘bifuncional’ el nuevo ‘Grado VI’ dispone —siempre en la consideración de la ‘Diatonía Heptáfona Básica’— de los tres elementos afines-comunes, ‘a’ – ‘c’ – ‘e’, así

<sup>4</sup> [C] = ‘Do mayor’, del prototipo referencial de ‘Tonalidad mayor o jonia’, tomado de la simbología tonal alemana e inglesa, por razón de abreviación significante-visual inmediata (v. relación completa- tonal, dodecafónica, en la referencia de la nomenclatura alemana específica, aquí de uso general, en el ‘GLOSARIO Y CLAVES DE TÉRMINOS’, al final del presente ‘Artículo’).

<sup>5</sup> Hugo RIEMANN, pionero de la ‘Teoría Unitaria-Trifuncional Básica’, de ‘T-D-S’, y por sus variantes complementarias y de sustitución sub-funcional, denominados ‘acordes Paralelos y Contra-Paralelos’, ‘p’ / ‘g’, ‘P’ / ‘G’, respectivos de ‘Parallelklänge’ / ‘Gegenparallelklänge’, con la distinción del código simbólico correspondiente de los modelos de ‘Tonalidad mayor / menor’, de la síntesis ‘genérica bimodal principal’ preformada y consolidada durante el Barroco y Clasicismo, así codificada por RIEMANN, mediante uso de ‘mayúsculas’ / ‘minúsculas’, como se conoce (v. y cfr., en Diether DE LA MOTTE, ‘Harmonielehre’, Bärenreiter-Kassel Verlag, 1976, la publicación española, en Ed. ‘Labor’, 1989).

<sup>6</sup> A esta ‘Referencia-cero’ ya aludía, hacia 1941, Walter PISTON, cuando habla de ‘Modulación y Tonalidad Central’ (v. en ‘Harmony’, 1941, ed. española de ‘SpanPress Universitaria’, 1998), y, de modo análogo, el propio Arnold SCHÖNBERG, en que refiere su concepto de ‘Unifying Tonality’ (v. en ‘Structural Functions of Harmony’, 1948-1954, ed. española de ‘Idea Books’, 2005).

ahora compartidos respecto de dos ‘acordes-tríada’, por el enlace binario I – VI, el cual induce a la nueva asociación de ‘variable monofuncional’, análoga, de T I: Tp VI = ‘Tónica relativa o paralela’, riemanniana [Tp]; así como, a su vez por tanto, el otro enlace binario correspondiente, IV – VI, en que se infiere S IV: Sg VI = ‘Subdominante secundaria o contraparela’, riemanniana [ Sg ], de mucha menor incidencia contextual que la función Tp, para el ‘Grado VI’. Un nuevo ‘fundamental o radical armónico’ viene a ser añadido en la ‘CADENA AXIAL P5 <’, de la ‘Quintverwandtschaft’ (= ‘Afinidad acórdica de Quintas justas’, P5), así el propio del ‘Grado III’ fundamental, otro asimismo ‘bifuncional’ de contexto relativo, y así entonces en compartición particular de tres elementos en afinidad, ‘e’ – ‘g’ – ‘h’, primero por D V: Dp III, y en segundo lugar por T I: Tg III, correlación, ésta, menos frecuente que la anterior, por la naturaleza secundaria ‘de contraparelo’, en Tg III, así respectivas riemannianas de ‘Dominante paralela’ [ Dp ], y de ‘Tónica contraparela’ [Tg], y aún en mucho menor ‘índice de afinidad’, por un solo elemento común, ‘h’, así por Dp III: D (VII), sin embargo, la forma D (VII), inconsistente-radical (de ‘fundamental virtual’ sobre el ‘Grado V’ subyacente), en esa ‘inestabilidad tonal sobre *sensible*’, incompatible con función de ‘fundamental acórdico’, por su condición excepcional de ‘sensible pro- resolutoria’, así como por la estructura acórdica-triádica inestable o ‘promovida a resolución tónica’, d5 (= ‘quinta disminuída’), que no se produce en la ‘Serie Armónica’ de ‘overtones’, desde ningún múltiplo-fundamental.

Adviene, entonces, el nuevo ‘fundamental’, inmediato, de la ‘CADENA-P5 <’, por el cual se completa el ‘Ciclo Diatónico-Heptáfono’, por el ‘Grado VII’, y éste en esa doble condición adversa señalada, de ‘inestable tonal’, por esa condición de ‘sensible pseudo-fundamental + d5’, asimilada esa ‘tríada débil e inconsistente’ a la función que la comprende y rige, en legitimidad de ‘fuerza radical físico-acústica’, esta es, la función D V, con quien comparte en afinidad de enlace los dos elementos, ‘h’ – ‘d’.

Por y en esta ‘química real de enlace o correlación, efectivo, de elementos afines-comunes inter-triádicos’, como bien se comprende.

Hasta aquí, aunque tan sólo en apariencia, ya se tendría a disposición operativa la ‘*Diatonía natural-heptáfona*’, completa, y por sus ‘*Fundamentales triádicas-básicas*’, sin embargo entendida a ‘previsión distintiva errónea’, a todos los efectos del ‘DEVENIR CONTEXTUAL-COMPOSITIVO REAL’, por esa ‘*asignación fija-unifuncional*’ de las tríadas básicas-graduales.

A seguido, comprobaremos que, en la ‘*Dinámica Procesual de Progresiones de Fundamentales*’ [‘*Root Progressions*’, cfr. en Schönberg, *Op. cit.*, en Nota (6)], propia de la Composición en el ‘Sistema Tonal Funcional Gravitatorio-Polarizado, Dodecafónico, Temperado-Igual’, no se produce, de modo y proceder ningunos, una tal ‘*fijación funcional-gradual invariable*’, sino ‘*discrecional*

y *entrópica*, y por las razones Lógico-Sintácticas que se puede demostrar, a la experimentación comparada.

Todavía hace falta, a efectos de habilitación posible del *'Total Tonal-Dodecafónico'*, en el 'Conjunto Universal Material-Tonal', que reseño de 'U-12', así pues, la incorporación asimismo 'progresiva-gradual' de los *Cinco elementos cromáticos-integrales de 'U-12'*, tal que U-12 (7 + 5), los cuales, por la misma *'Concatenación axial de P5'*, bien sea 'ascendente' (P5 <) o bien 'descendente' (P5 >), se obtienen de modo discrecional, a conveniencia pragmática específica requerida.

Cabe entonces preguntarse, por una 'integración funcional lógica total-discrecional' —como así ocurre en toda realidad compositiva distinta y diversa— de tales *Cinco elementos cromático-enharmónicos*, y en virtud del 'Sistema Dodecafónico Temperado-Igual', sea por tanto y así pues, sobre la serie presentativa de P5, F-C-G- D-A-E-H (7: U-12) + F#-C#-Ab-Eb-B (5: U-12); y estos últimos, 'cinco cromáticos-enharmónicos', son correspondientes, en consecuencia, a los *Grados sustitutos cromáticos*, IV<, I<, VI>, III>, VII>;<sup>7</sup> siempre respecto de la 'Referencia Básica' de T I = 0, y cuya 'adscripción funcional de contexto' habrá de ser, y por ahora, a disponibilidad discrecional de *'rol funcional D/S'*, alterno eventual según habilitación en el decurso y devenir del propio **Contexto Sintáctico-Funcional**.

En seguida veremos cómo, en toda 'propiedad lógico-sintáctica natural', *las 'Funciones' son soberanas y determinantes-sustanciales*, y los *'Grados'*, todos los componentes de la 'Dodecafonía Integral', han de estar supeditados a los efectos infundidos por aquéllas, según la LÓGICA DE SINTAXIS FUNCIONAL DE CADA CONTEXTO COMPOSITIVO.<sup>8</sup>

## La cuestión de 'sintaxis funcional' y 'logística operativa

Una vez que tenemos planteado el problema, por argumento de 'consustanciación' precedente inmediato —y a su resolución objetiva—, para una dilucidación pragmática sobre *'Qué'* debe prevalecer en legitimidad causal, si las *'Funciones de la Armonía'* respecto de los *'Grados de la diatonía básica'*, o éstos respecto de aquéllas, entramos ahora en el raciocinio y discernimiento

<sup>7</sup> (<) = Grado sustituto-elevado por hemitono; (>) = Grado sustituto-rebajado por hemitono. Se aplica también para designar 'movimiento interválico ascendente-descendente', respectivo, así en P5 <, P5 >, etc.

<sup>8</sup> Véase nomenclatura general-tonal alemana de 'pitches', así como la nomenclatura de intervalos anglo-americana actual, en 'GLOSARIO Y CLAVES DE TÉRMINOS'.

de los enfoques ‘Sintáctico-Funcionales’ y ‘Logístico-Operativos’, a efectos de clarificación progresiva.

Hemos presentado definida —y así ya conocemos, de la ‘Teoría Riemanniana’ tradicional— una **Base de correspondencias Graduales-Funcionales**, para un ‘Modelo-Prototipo’, de fundamento físico-acústico y apoyado en el ‘Sistema Riemanniano de Reducción Trifuncional’ [T-x, D-y, S-z: (Tp-x’ / Tg-x’), (Dp-y’ / Dg-y’), (Sp-z’ / Sg-z’)], en donde x (T), y (D), z (S) se refiere a las ‘distintas correspondencias Funcionales-Graduales, de T – D – S: (x – y – z)’, tanto como de sus ‘complementarias respectivas’, lo que es decir, ‘*presentativas*’ posibles. Sin embargo, y como hemos pre-advertido, en los ‘**Contextos Funcionales-Graduales operativos**’, estas asignaciones de ‘GRADO’: ‘FUNCIÓN’ cambian, de modo constante, real, y por distintas causas razonables de ‘*Sintaxis Funcional*’, que a su vez corresponde a las categorías estratificadas, comparadas, de ‘*Lower level*’ [‘*Forelevel*’], o ‘Nivel Creativo, Activo-Inmediato y Primordial-Principal de Percepción Senso- Intelectiva’, en la audición comprensiva del ‘*Run Time*’ decursivo-musical, así pues, de las ‘Progresiones de Fundamentales de la Armonía’ (‘*Root Progressions*’); las cuales obedecen, en su movimiento y sentido direccional, al ‘*Low-Level*’ de ‘VECTOR’, tal y como se produzca en cada caso, y por una ‘Tipología penta-casual de *Cohesión Vectorial de Fundamentales*’ [‘*n-CVF*’], preformada por A. SCHÖNBERG,<sup>9</sup> y cuya ‘Unidad de Pesos y Medidas en el Sistema Tonal’ —así bien lo podemos afirmar, y sin metáfora— es el intervalo, primero nuevo generado, esto es, ‘Neógeno’, de la ‘Serie Armónica por Resonancia’ (‘SAR’), de ‘QUINTA JUSTA’, tal que: P5 [n3 : 3/2 = 2 : 3].

A lo que concurre, que, por ‘legitimidad de realidad operativa-efectiva’, en la praxis general compositiva, empírica, los **Grados de la Escala Diatónica-Básica** tampoco se producen por su ‘orden original-gradual invariable, fijo, de escala-prototipo’; así entonces fuese, I – II – III – IV – V ... ¡ en esa ‘*uniformidad artificial e inerte, anti-creativa*’!, sino por ‘**Conmutación elemental-diversa y Entropía**’, propias de la ‘Dinámica Compositiva’, específica aplicada, y por sus leyes tanto como por sus desviaciones múltiples de la norma.

Ya sólo por ambas consideraciones de ‘observación empírica-positiva’, estas precedentes inmediatas reseñadas, se revela, a toda evidencia, la inconsistencia y falsedad en ese empeño inveterado y pertinaz, por «acomodo mero indicativo- nominativo», de una asignación ‘*invariable y fija*’ de las **mismas Funciones Armónicas** respecto de los **propios Grados**, en su ‘**Orden original-presentativo de Escala Básica**’.

<sup>9</sup> V. y cfr., Chapter II: ‘Root Progressions’, en ‘Structural Functions of Harmony’, 1948-1954, University of California, Los Angeles.

Es de sentido común, y en la lógica y juicio más cabales a pertinencia, por cuanto en los ‘procesos tonales compositivos’, los **Grados componentes diatónicos-básicos**, así como sus ‘complementarios’ y los ‘sustitutos cromático-enarmónicos’ (U-12: 7 + 5), no se producen, en ningún caso, de modo y forma ‘meros presentativos’, sino incursos en la ‘Dinámica Combinatoria General’, sometida ‘ab origine’ a las incidencias de ‘**Commutación, Permutación y Entropía**’. De donde es diáfano inferir que, si los **Grados** no observan conducta por su **orden original de emisión presentativa-escalar**, sino por otras leyes y eventos de la ‘Dinámica Procesual-Combinatoria’, así entonces, en los **Procesos Tonales Compositivos reales**, de ahí por tanto la incongruencia radical en una consignación asimismo ‘presentativa’, es decir, ‘*invariable-fija*’, de las **Funciones**, cualesquiera sean, por ese error, de ‘*pre-proyectarlas*’ sobre cada **Grado**, atributivo-exclusivo.

Aquí está, y radica, el ‘**QUID**’ de la cuestión, a todas luces que se revela y así queda, en consecuencia, ‘al descubierto’, y para la crítica, revisión, comprobación, demostración y corrección final.

Pero prosigamos, en la observación sistemática del ‘acostumbramiento general, en acomodación falaz y contraproducente a la intelección analítica de los procesos tonales compositivos, distintos-diversos’.

Se contrae, añadido, por lo común, otro ‘vicio ó uso en exceso de consigna acomodaticia’, que es el de hacer uso de una denominación mal adecuada por irreal, falsa y hasta absurda (¡?), en la conocida obstinación de «cómoda referencia» a las ‘**Funciones-D**’ (**Dominantes secundarias, auxiliares y complementarias**, D-n (x, y, z), mediante la ‘fórmula errónea’ aplicada, de silogismo nominativo-eventual: «Si Grado-V es D: I, entonces Grado-V = D «(!); por tanto, y en ese error de convención cerril, así pues, se «establece», en falsedad, que: Grado-V: n (U-11: 12 – 1), y respecto de las otras 11 ‘Dominantes’ restantes, de (U- 12 – 1), ‘auxiliares o secundarias’, «a imagen y semejanza» del prototipo, D V: T I.

De donde se sigue, y en ‘error fatal inadvertido-desapercibido’: V: V, V: IV, V: II, V: VI, V: III, V: VII ... V: n (U-11) ... ¡¡??

La ‘falsedad’ de tales ‘equivalencias supuestas de virtualidad-**Dominante** para TODOS LOS GRADOS DIATÓNICO-CROMÁTICOS DE U-12’, no radica en el concepto mismo de ‘**Dominantes-n**’, secundarias, auxiliares o complementarias, para todos los **Doce Grados** integrales-reales del *Sistema Tonal Dodecafónico Temperado-Igual*, como así, y sin embargo, se las viene reconociendo y aceptando de largo tiempo precedente, y en la necesidad de su acepción operativa, por real manifiesta, en la composición y por su partitura gráfica, así aquéllas, por tanto, ‘verdaderas’.

El ‘error’ proviene de la «*identificación fetichista*» —así bien podemos decir, en esencia—, por el ‘**valor-Dominante**’ asociado, ‘invariable y fijo’, al ‘**Grado-**

V' de la Escala Básica, inicial-presentativa, y según la observación hecha en párrafo anterior próximo, más arriba. Es decir, por la 'pseudo-equivalencia o falsa identidad' de '**Grado-V = D**', que tan sólo se cumple —como hemos dicho ya en anterioridad y reiterado— en la *relación presentativa-básica, no-operativa* del '**Eje Tonal Nuclear**' ('ETN') ... ¡ Como hemos afirmado, por advertencia objetiva, en el epígrafe inmediato precedente.

Lo que ahí es 'correcto-legítimo', en ese 'error de asociación *Funcional-Gradual* invariable permanente', es la propia noción de '**Dominantes-n para todos los Grados**', a imagen y semejanza de la *Conexión Axial-Nuclear*, D V: T I ['*Cloning-Functions*', podemos así denominarlas].

Por lo que, para verificar corrección de ese 'error muy grave de **Sintaxis Funcional**' —por cuanto produce fuerte menoscabo y empobrece, de modo artificioso e inauténtico, las posibilidades operativas omnímodas de disposición acórdico-funcional, así entonces 'reducidas' a tan sólo '*seis u ocho acordes*' en disponibilidad compositiva-material, que luego reseñaremos, y en el ámbito 'polifuncional' de la '**Tonalidad Unitaria- Orgánica real**'—, basta, así pues, con rechazar y abandonar esa '*pseudo-asociación traslativa*', de Grado-V = D --- V: n (U-11), en la sola acepción legítima del 'valor-D', así entonces, y para **Todos los Grados (U-12)**; esto debe ser, por tanto: D: V, D: IV, D: II, D: VI ..., D: n (U-12), a corrección pertinente del error mantenido de larga precedencia común y general.

Y lo mismo que ya no hace falta, entonces, formulación respectiva, a no reiteración de IV: IV, IV: V, IV: II, etc., así ahora correcto por S: IV, S: V, S: II, etc., respecto de la 'asociación fija' de la 'función antípoda o inversa', IV = S, y tanto como la propia errónea, de I = T, así como cualquiera otra posible que se identificase por *asociación invariable, irreal*.

De inmediato surge, además, y en consecuencia, otra 'incongruencia devenida', la de no poder ser admitida una acepción *análoga* para todos los GRADOS RESTANTES que no son 'V' ni 'IV' ... ¿? Así entonces, por 'traslaciones en confusión', a ejemplo de II: V, II: IV ..., III: V, III: IV ..., VI: V, VI: IV ..., etc., etc., por una 'sintaxis incomprensible e inviable, por ilógica'. Sin embargo, en tales casos de '**Desplazamientos poli-graduales centrifugos**', se pretende, y así se sigue en práctica común y desapercibida, aún de tiempos actuales, de modo lamentable por ese menoscabo empobrecedor e irreal de la **Tonalidad**, que, *sensu stricto*, debe ser de toda 'riqueza y pujanza en expansión funcional ubicua', porque así se muestra en toda realidad de efectos composicionales generales, UNITARIA-TOTAL Y ORGÁNICA- HOLOFUNCIONAL, en el sentido del pensamiento riemanniano-schenkeriano- schönbergiano, y tanto como el de otros teóricos y compositores anteriores, posteriores, ulteriores y actuales; sin embargo, y 'todavía', permanece, en la 'comodidad de la inhibición cognoscitiva', una 'subespecie de contubernio pseudo-modulatorio', «basado» en el error fundamental, y 'garrafal', de la '*compartimentación y remiendo artificiosos y arbitrarios del Proceso Decursivo-*



*Compositivo Unitario*, que debe ser y prevalecer, anulando así toda '*Conformación Morfogénico-Estructural y Sintáctica*', lo que vuelve ininteligible, por caprichoso e irracional, cualquier intento de **entendimiento y comprensión analíticos**, a posibilidad explicativa cabal, para un **Conocimiento objetivo-positivo, válido en certidumbre, axiológico-epistemológico**, y así 'competitivo-profesional', sin embargo bien posible de adquisición normal y común, a una clara explicación y aplicación demostrativa, de actuarse y atenerse a ese fin necesario, legítimo y debido. Porque, se persiste en la 'comodidad inútil', por lo más «general y acomodado», en esa dejación contumaz y derrotista, a sólo efectos inmediatos de 'facilidad superflua de mera indicación local', la simple de la muy escasa tipología de acordes, de uso bien posible sin embargo, en el seno pernicioso de esa *TONALIDAD menoscabada e irreal*.

Se incurre, por lo demás, en una **incongruencia o sin-sentido, matemático-aritméticos**, de modo y actitud inadvertidos o impensados, en desconocimiento irreflexivo, por cuanto se pretende establecer un «*Sub-orden*» ficticio y erróneo, por inconsistente-inexistente, dentro del propio *Orden Gradual de Escala ...* ¿? No tiene sentido, ninguno, decir, así pues: ... «Un quinto (*Grado*) del quinto, del cuarto, del segundo, del sexto ... .., un cuarto del cuarto, del quinto, del segundo ... ..», y así 'derivado-traslaticio' entonces, ¡y ya inviable por muy confuso y desestabilizador!, a ... ..

«Un tercero del tercero, del cuarto, del quinto ... , un segundo del segundo, tercero, cuarto ...» ... ¡¡!

Las denominaciones de V, IV, II, III, VI, VII, sólo pueden ser relativas respectivas del '*Grado-I*', y no de 'otro'; además de que intenta «establecer» *Cuadros Modulatorios imposibles, por falso fundamento*. Y es del todo 'ilógico y en falsedad flagrante', la pretensión vana de denominar, 'sólo locativo', 'tal o cual *Acorde* por distintas Tonalidades fragmentarias, corcusidas a modo de remiendos en harapos tonales'.

Considero, esta, una muy certera definición objetiva de esa actitud deplorable y recusable-radical.

## Orden presentativo fijo, gradual-funcional, de escala, no activo-compositivo y construcción activa compositiva-real por la dinámica interválica de 'proceso' y 'vector'

Hemos dejado bien argumentado, por los epígrafes precedentes inmediatos, que el '*Orden Presentativo-Fijo, Gradual-Funcional*', original de la '*Escala*', por división físico-acústica interválica progresiva del 'Diapasón P8': P5 / P4:

M3 / m3: M2 / m2', no es operativo-real de la Dinámica Compositiva-Tonal General. De ésta, bien podemos aseverar en alto grado de certeza, —más que de certidumbre relativa—, y sin embargo, el axioma: 'Cualquier GRADO del Total Integral-Dodecafónico Tonal es susceptible y capaz de desempeño por FUNCIÓN, cualquiera posible que fuese ésta, en un CONTEXTO de enlace y encadenamiento de ACORDES-TRÍADA y polimorfos, distintos y diversos, en el seno de una TONALIDAD ORGÁNICA-UNITARIA constitutiva de una pieza determinada de Composición Musical'.

Por '**Enlace**', o '**Relación Binaria**' de *Contexto Mínimo*, entendemos una 'Relación Interválica' [Ri: n], relativa, cualquiera posible, y distintiva mínima-sustancial, 'binaria', de elementos 'Fundamentales' o 'Radicales' de la Armonía. Por '**Encadenamiento**', una '**Correlación Interválica**', 'ternaria' / 'n-aria' [n (Ri-n)], extensiva de tales elementos 'Fundamentales de la Armonía'. El '**Encadenamiento mínimo-ternario**' se considera válido para una noción de '*Contexto Significante- Funcional suficiente*'; aunque puede, en casos específicos, ser determinativo de 'Contexto Funcional' un simple '**Enlace**' o '**Relación Binaria**', en especial por los casos que podemos denominar de '*Chord-Feature*', esto es, por la 'distinción característica modal o de conformación singular consistente-elemental', así entonces fenotípica de un '**Enlace**' localizado.

Ambos procedimientos dinámico-armónicos, '**Enlace**' y '**Encadenamiento**', vienen tipificados, respectivos, por el tipo de 'PROGRESIÓN DE FUNDAMENTALES',<sup>10</sup> así como por la noción de 'VECTOR' —no 'física-escalar', sino del '*sentido y dirección del movimiento de la Progresión Fundamental*'—, por sus distintas tipologías; y en caso pertinente al '**Encadenamiento Ternario / n-ARIO**', por definición interválica-direccional, es decir asimismo, '**Vectorial**', de '**Proceso**', que consiste, este último, en *toda sucesión uniforme de elementos tonales*, que ha de ser verificada por tres condiciones de conformación endógena:

- 1) Producirse en número de *tres o más elementos*, sucesivos-correlativos.
- 2) Presentar un *movimiento interválico unidireccional*, ascendente o descendente.
- 3) Estar constituido por una *línea interválica homogénea*, de 'número interválico', no necesario de 'especie interválica'.

Cuando un '**Proceso Interválico**' contrae 'consistencia homogénea de especie interválica', esto es, mediante 'intervalismo uniforme' correspondiente de M2, m2, M3, m3, P4, P5, etc., entonces el '**Proceso**' pierde su 'cualificación posible de *melódico*', y se convierte en una '**Relación Interválica Absoluta**', en todo su valor 'musical-compositivo', según estética y estilo definitivos, y más próximo entonces a la noción de 'Clase Interválica' [Ci: n], propia de la concepción

<sup>10</sup> V. ant. cit., de 'Root Progressions', en SCHÖNBERG.

estético-compositiva y tecnónomica que se inició en las últimas décadas del s. XIX y durante todo el XX, y permanente en actualidad de s. XXI.

La noción de '**Proceso**' implica tanto a la '**diafonía interválica de Líneas Interválicas Vectoriales** (**'LIV'**) como así también a la 'PROGRESIÓN DE FUNDAMENTALES DE LA ARMONÍA FUNCIONAL',<sup>11</sup> y por los conceptos asimismo implicativos de '**Vector Interválico de Fundamentales**' [**'VIF'**] y de '**Línea Interválica Vectorial**' [**'LIV'**], respectivos de '**Progresión de Fundamentales**' y de '**Diafonía Interválica**' (**Lineal ascendente-descendente**), en su pertinencia. '**Diafonía**', del griego (*diaphônía*) quiere decir *discordancia, contrariedad, contraste*, aquí en el sentido de 'producto poliódico' o 'contrapuntístico', así pues, por despliegue de dos o más 'Líneas Interválicas'.

Las 'PROGRESIONES DE FUNDAMENTALES', a su vez, se reconocen por los distintos tipos de 'Relaciones Interválicas' [Ri: n], mediante las cuales se verifica el movimiento de enlace y encadenamiento de los 'Bajos' de la Armonía Tonal-Funcional, y cuyos '**Vectores**' correspondientes se clasifican por Tipología Penta-casual, de mayor a menor grado de **Cohesión Elemental Interna**, según tipo de 'enlace' / 'encadenamiento', así entonces por los distintos '*patterns*' de 'Cohesión Vectorial de Fundamentales' ['n-CVF'], a saber: 1-CVF (correlación estática de P1 / P8, de 'Vector-0'); 2-CVF' (correlación dinámica de P5 > / P4 <, por **un elemento común de enlace**); 2-CVF'' (correlación dinámica de P5 < / P4 >, por **un elemento común de enlace**); 3-CVF' (correlación dinámica de M3 >, m3 > / m6 <, M6 <, por **dos elementos comunes de enlace**); 3-CVF'' (correlación dinámica de M3 <, m3 < / m6 >, M6 >, por **dos elementos comunes de enlace**); 4-CVF (correlación dinámica, '*minimal*', de M2 < >, m2 < > / m7 > <, M7 > <, por 'conjunción mínima', de **un solo elemento común por enlace**); 5-CVF (correlación dinámica, correspondiente relativa del tipo 4-CVF precedente, por 'disyunción total', de **ningún elemento común por enlace**). Por tanto, en la concepción de una auténtica '**Bioquímica de Cohesión-Discobesión Tonales-Elementales**', así determinada por la propia **Dinámica de la Progresión Fundamental**.

En todos los casos, reseñados precedentes inmediatos —y de detalle en explicación y aplicación ulteriores, no pertinente a este 'Artículo'—, estamos considerando, siempre y en todo caso, la **Diafonía Heptáfona Básica**, correspondiente a la '**Cohesión relativa del Enlace**'. Cuando se produce '*actividad cromática intra-acorde*', en mayor o menor índice que así ocurra, se señala entonces, en sus casos específicos cualquiera posibles, mediante modificación de las Clases Tipológicas 'n-CVF', por un 'asterisco' (\*) connotativo de la 'modificación producida por la sustitución cromática puntual', así entonces,

<sup>11</sup> V. cit. en SCHÖNBERG, 'Root Progressions', por él estudiadas, en 'Structural Functions of Harmony', 1948.

\*3-CVF', \*3-CVF'', \*2-CVF', \*5-CVF, etc. En casos de un advenimiento real de *'alteración-sustitución cromática del Enlace Fundamental-Diatónico'*, y para denotar 'nuevos enlaces interválicos de Progresión Fundamental', por otros tipos, menos frecuentes o excepcionales, si bien posibles, y distintos de los *cinco básicos en Prototipo*, entonces se indica mediante especificación explícita del 'tipo interválico de ENLACE aplicado', y dentro de la 'Clases 4-CVF / 5-CVF', esto es decir, 'con al menos uno, o ninguno, elementos vinculantes de cohesión por enlace', así p. ej., 4-CVF [d5], 5-CVF [ A4 ], 3-CVF [d3], etc. Con lo que, así pues, quedan contemplados a previsión todos los casos posibles de 'Tipología Dinámica-Fundamental', por más o menos diversa que ésta ocurra.

Consolidamos, por final de tratamiento explicativo, el concepto de *'VECTOR'*, en la acepción exclusiva pertinente de 'dirección y sentido del movimiento interválico general', sea aplicado a los 'Bajos de Armonía' como así a las 'Líneas diafónico-melódicas', por lo que reafirmo en la referencia *'no escalar-adireccional'*, de su concepto en 'Física de la Celeridad', sino en el entendimiento consecuente de la *'Dirección y Sentido interválicos, sólo posible ascendente-descendente'*, tanto sea aplicado en 'LIV' como en 'VIF', y no así entonces un 'Vector de móvil rectilíneo-uniforme' [= 'Vector-0', o sin movimiento de, al menos, dos Fundamentales Armónicas, es decir, de un 'ENLACE' o 'Relación Binaria', en Contexto Funcional mínimo].

Hay que tener, además, muy en cuenta de observación determinativa, que *'Intervalo real'*, de 'Progresión Fundamental', y *'Vector'*, pueden ser coincidentes, o no serlo, de 'sentido y dirección del movimiento' *'Desde --- Hasta' / 'Desde --- Por --- Hasta' ['DPH']*, respectivo de *'Enlace'* o de *'Encadenamiento'*, que sea.

Y la COHESIÓN DEL VECTOR, relativa, depende del cómputo de 'Quintas Justas ascendentes-descendientes' ( $P5 < >$ ), en COHESIÓN ELEMENTAL ('Quinten- zusammenhang') y DISCOHESIÓN, alternas ('Quinten-Aufbrechen / -Abbrechen' = 'P5 breaking-up' / 'P5 breaking-down'). Cuya *'Unidad de Medición-P5'*, la hemos determinado, en 'toda propiedad de su procedencia primordial físico-acústica legítima', P5: n3, la 'correlación neógena', de 'overtones', tal y como nos viene dada, por su fenómeno natural, del 'movimiento vibratorio armónico-periódico doble', expresado en *'ciclos por segundo' (c.p.s.)* o *'hertzios' (Hz)*.

De todo esto anterior, proviene la facultad determinativa, bastante exacta-objetiva, de tener entendimiento para una reflexión y dilucidación, muy cabales, sobre la 'DISTINCIÓN DE LOS CONTEXTOS FUNCIONALES EN LA ARMONÍA COMPOSITIVA', y por sus múltiples casos reales, a la observación positiva.

## Consistencia, conformación y constitución de la ‘tonalidad unitaria-orgánica real

Estamos ahora en la certeza de la ‘Consistencia Tonal-Unitaria’, mediante la creación morfológica de ‘Estructuras de FORELEVEL’ (‘Low-Level’), por los Enlaces pertinentes, y de ‘MIDLEVEL’ / ‘BACKLEVEL’ (‘High-Level’), a través de los Contextos, por Encadenamientos ‘n-arios’.<sup>12</sup>

Se logra —esta **‘Consistencia’**— por el desenvolvimiento ‘natural-compositivo’, así pues en su comprensión del **‘decurso y devenir procesual-compositivo’**, de que se trate, por tanto entonces, mediante la ‘COINTEGRACIÓN DE LOS DOCE GRADOS TONALES’, (7 + 5): U-12, diatónicos y cromático-enarmónicos, y en toda su diversidad poli-funcional, correspondiente de contexto sintáctico-funcional.

La ‘TONALIDAD’ se comprende entonces en todo su verdadero sentido de **‘crecimiento, proliferación y expansión Bio-Tonal’**, a semejanza de un ‘Organismo Vivo’, y en la noción de **polaridad y gravitación** sobre el ‘Centro Tónico de Referencia Básico’ [‘ctRB’], así ‘referencial’ de la totalidad de la ‘pieza musical’, y de quien, a su vez, dependen por el contexto, y en su jerarquía y categoría de **subordinación**, respectivos, los otros ‘Centros Tónicos activos principales de referencia gravitatoria’, tales son, [‘ctRP’ = ‘Paralelo’], [‘ctRG’ = ‘Contraparalelo’], [‘ctRV’ = ‘Variable’], así como por las nociones derivadas-pragmáticas, de ‘Centros, no-Tónicos, Polarizados de Referencia Eventual’ [‘cpRE’], éstos correspondientes a polarizaciones, no de ‘funciones-T’, sino exclusivos de ‘valores-D’ y ‘valores-S’, respectivos de ‘funciones dinámicas Dominantes-Subdominantes’, de tránsito o transcurso procesuales, a semejanza de las ‘funciones estáticas Tónicas’, por estructuras analógicas. Esto afirmado para una definición ‘real-efectiva’ de la concepción ‘Unitaria-Orgánica’ de **Tonalidad**, en la línea de pensamiento fundamental schenkeriano-schönbergiano, que así se ha venido preformando desde Riemann- Schenker-Schönberg, entre otros asimismo notables en contribución a este concepto de **‘Unifying Tonality’**, y sobre la evolución de los precedentes teóricos vieneses de finales del s. XIX a primeras décadas del XX, entre los más destacables por contribución a este sentido **‘organicista-determinista’** —traslativo en cierta medida, de las teorías

<sup>12</sup> Por ‘FORELEVEL’, ‘MIDLEVEL’, ‘BACKLEVEL’, entendemos los distintos ‘Niveles Morfogénico-Estructurales’ de la ‘Schichtenlehre’ original schenkeriana, y por las tres aplicaciones genéricas correspondientes, así de ‘III-Foreground’, ‘II-Middleground’, ‘I-Background’, tal y como se conoce de la Teoría Schenkeriana original y por el ‘filo-schenkerismo’ y ‘neo-schenkerismo’ posteriores-ulteriores y actuales; en especial, el que se profesa, sistemático, en los Departamentos de las Universidades norteamericanas, paradigmáticas de la denominada tradicional ‘Ivy League’.

biológicas de Darwin-Spencer-Lamarck—, así: Schalk, Capellen, Halm, Louis, Thuille y, ya después, Dahlhaus.<sup>13</sup>

La ‘Música’, es, por tanto, en esencia y sustancia generales, MOVIMIENTO ELEMENTAL de las ‘partículas tonales’, en constante ‘CAMBIO Y PERMANENCIA’, alternos.

Esta concepción, ahora nuestra actual, que luego se concretó en la ‘Unifying Tonality’ de A. Schönberg, y en la teoría ulterior, ‘Pancromática’, de P. Hindemith, ha venido entonces a restituirle a la *‘Tonalidad’*, *sensu stricto*, su carácter *‘Orgánico-Biológico’* verdadero, genuino; y en abandono y eliminación, muy saludables y beneficiosos para la salvaguarda de las ‘Estructuras Musicales’, de esa nefasta tanto como funesta costumbre por ‘comodidad inveterada’, en promover «abortos de la continuidad y expansión orgánica de la Tonalidad», sin embargo esenciales-consustanciales del propio concepto estricto y verdadero de *‘Tonalidad’*, así distorsionándola, fragmentándola y empobreciéndola, en suma, mediante la proliferación irracional de una multiplicidad errónea, por arbitraria, de Grados básicos, entonces repetidos y esparcidos, por ‘número-*n*’ de veces, así trasladados de modo y proceder artificiosos e ilógicos, anti-naturales, tantas veces como *‘Cuadros Modulatorios’* aparecen.

De todo esto tratado, hemos de tomar ‘toda consciencia y conciencia’, y rectificar en consecuencia lógica y pragmática correctas.

## Epílogo y conclusiones

De todo lo precedente, se nos revela —podemos así ratificar en síntesis— una certidumbre de ‘lo aparente real’ —el ‘Fenómeno’— por ‘lo pensado sobre éste’ —el ‘Nómeno’—, en términos de la ‘Filosofía Kantiana’. Y aquí en la pertinencia de la ‘Dinámica Combinatoria de Movimiento-Cambio por Elementos Tonales del Conjunto Dodecafónico-Integral’. Y, así por tanto, ‘MOVIMIENTO LLAMA A MOVIMIENTOS, que implican CAMBIOS’.

El *‘Movimiento’*, en tales casos de ‘multiplicidad particular exhaustiva’, aun siempre ‘finita’, no es otro que el propio y constante de los *‘Grados tonales del Total Dodecafónico Temperado-Igual’*, que así produce los *‘Cambios funcionales-graduales’*, respectivos del dominio ‘TRIFUNCIONAL-PRINCIPAL’ [T-D-S], correspondientes e inherentes a la genuina ‘Combinatoria Elemental’, y en adecuación lógico-sintáctica de contexto, por su misma ‘Dinámica Morfogénica-Estructural’ y, por tanto, determinada, tipificada y bien comprensible a explicación positiva, así transmitida, a razón cabal de discernimiento y dilucidación finales.

<sup>13</sup> V. y cfr, en Wason, Robert W., ‘Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg’, University of Rochester, New York 1985].

De lo cual, nos es permisible, a su legitimidad de juicio en objeto y causa, colegir del ‘Epílogo’ precedente inmediato, las ‘Conclusiones’ subsiguientes:

-1) La asignación ‘ex origine’ de un ‘**Orden Gradual sucesivo-conjunto**’, es sólo ‘virtual’, de la ‘Escala Básica’, presentativa, acústica-temperada, de la ‘*Diatonía Heptáfona*’.

-2) De modo análogo ocurre con la ‘pre-consignación’ de ‘**Funciones invariables-fijas**’, de la Armonía, sobre ese mismo ‘orden virtual-gradual’, que además se muestra a toda evidencia real-efectiva ‘NO-ACTIVO COMPOSITIVO’.

En ambos casos anteriores, 1) y 2), rige la ‘**Combinatoria Concreta y Discreta-Entrópica**’, inherente a los ‘Procesos Compositivos’, por su decurso y devenir.

-3) Tanto los ‘**Grados Escalares**’ —y éstos siempre en deber de ser mantenidos en su procedencia de orden escalar original, a norma estricta y severa, sin embargo— así como las ‘**Funciones Armónicas**’, éstas así pues en discrecionalidad de aplicación contextual sobre aquéllos, obedecen por tanto a las ‘LEYES DE LA PROGRESIÓN VECTORIAL DE FUNDAMENTALES O RADICALES ARMÓNICOS’, que son inductoras de los factores propios de ‘MOVIMIENTO-CAMBIO’, particulares y conjuntivos, de la ‘Organización Morfogénico-Estructural Compositiva’.

-4) La ‘**Progresión Vectorial de Fundamentales**’, a indicativos e implicación de los propios ‘VECTORES INTERVÁLICOS DE FUNDAMENTALES’ (‘VIF’), y en la interacción conjunta con la ‘LÍNEA INTERVÁLICA VECTORIAL’ (‘LIV’), viene determinada por una ‘Tipología Penta-casual’ de Enlace y Encadenamiento, en el seno de todo CONTEXTO, al menos suficiente, ‘Binario-Ternario elemental fundamental’; y bien clasificada-distinta, aquélla.

-5) La ‘**Tipología n-CVF**’ (‘Cohesión Vectorial de Fundamentales’), por sus cinco tipos y clases-subclases distintas, se ajusta a la formulación de ‘inversión complementaria, refleja-asimétrica’,  $(x + x') = 9$ , del prototipo de ‘Enlace’ (por ‘Relación Binaria’), así como a la ‘ley de Cohesión Primordial-P5’, y por las nociones de ‘P5-Aufbrechen’ (= ‘P5 breaking-up’), ‘P5-Abbrechen’ (= ‘P5 breaking-down’).<sup>14</sup>

-6) Es errónea, por arbitraria e ineficaz, la distribución tonal por ‘mera traslación múltiple de los **Grados Tonales**’, de un modo artificioso y falso,

<sup>14</sup> Términos por neologismo propio ‘ad hoc’.

por contradictorio, a efectos confundidos de tan sólo una ‘localización’ de una simple yuxtaposición de Tonalidades fragmentarias, rotas o corcusidas, en los Procesos Modulatorios Centrífgos constituídos. Los **Grados**, así pues, deben ser mantenidos, desde su ‘orden escalar original’, y sin embargo, por sus **‘cambios polifuncionales de contexto’**, en virtud de una **‘Sintaxis Morfogénica-Estructural’**, para un entendimiento cabal y correcto de tales Morfo-Estructuras, por su propia génesis inmanente.

-7) La ‘Dinámica Combinatoria Procesual-Compositiva’ en el Sistema Tonal Polarizado-Gravitatorio’, obedece a la consustanciación y conformación de la noción y concepto **‘Bio-Tonal’**, de **‘Tonalidad Unitaria-Orgánica Total’**, y no así ‘fragmentaria’, descompuesta, y, por tanto, inerte.

-8) La totalidad de los ‘Procesos Tonales Dinámico-Combinatorios’ se centraliza en **‘Polaridad Gravitatoria Multi-Funcional’**, mediante un **‘Centro Tónico Básico- Referencial’**, ‘ctRB’, que da lugar, en la dinámica modulatória-procesual, a otros **‘Centros Subordinados’**, de las órbitas o dominios tonales ‘Paralelos, Contraparalelos y Variables’, así como por categorías derivadas, analógicas, de **‘Centros Polarizados, no-Tónicos, Referenciales-Eventuales’**, ‘cpRE’, por valores funcionales ‘D-S’.

-9) La cuestión de la **‘nomenclatura de Grados’** —sin embargo resuelta y bien definida en el dominio de la **‘Música Atómica-Dodecafónica / n-fónica No Gravitatoria e Inordenada’**, así como de la **‘Música Atómica-Dodecafónica / n-fónica No Gravitatoria Ordenada-Serial’**, mediante la asignación de ‘orden numérico natural’, bien sea de  $n1... n12$  o de  $n0... n11$ , por los ‘pitches’ correspondientes—, en especial de lo que concierne al criterio ‘impropio’ de las **‘aplicaciones por sustitución cromático-enarmónica’**, en que los ‘Grados’ no debieran denominarse así pues ‘homónimos’ mediante ‘alteración nominativa’, sino ‘bien distintos unos de otros en el Conjunto Dodecafónico-discrecional’, pudiera acaso ser tratada en adaptación a una denominación **‘numeral ordinal de la Dodecafonía Integral’**; así la que subsigue:

**I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII**; en donde el ‘tramo diatónico- básico’, **I --- VII**, con el ‘tramo cromático complementario-Dodecafónico’, **VIII --- XII**, tal que **U12 (7+5)**, hubieran de constituir un ‘a modo de paralelismo’ respecto de la otra ‘definición Dodecafónica-Serializada’, ulterior al ‘Sistema Tonal Gravitatorio-Orbital’, así de **n1 --- n12**, o bien de **n0 --- n11**. Sin embargo, esto contraería una ‘indistinción o ambivalencia’ en la consideración operativa-real de la noción de **‘enharmonía temperada-igual’**, además de la cierta arbitrariedad en el ‘orden gradual del tramo cromático’, **VIII --- XII**,



y de la ‘correlación enharmónica discrecional’. Hubiéramos de disponer, así entonces, por un ‘orden escalar- pentafónico’, integrador del cromatismo, en este caso ya no considerada la noción de ‘alteración cromática’, sino de ‘tono o pitch sustituto, integral-dodecafónico’, por la disposición convencional, en consecuencia:  $I = c$ ,  $II = d$ ,  $III = e$ ,  $IV = f$ ,  $V = g$ ,  $VI = a$ ,  $VII = b$  //  $VIII = c\#:db$ ,  $IX = eb:d\#$ ,  $X = f\#:gb$ ,  $XI = ab:g\#$ ,  $XII = b:a\#$ ; y los ‘enharmónicos correspondientes’, del tramo  $I$  ---  $VII$ . Todo es previsible, a uso de aplicación más adecuada posible.

## Claves de símbolos utilizados

A, a; B, b; C, c; D, d; E, e; F, f; G, g; H, h: Tonos (‘pitches’) y Tonalidades, en general y particular, de la nomenclatura alemana internacional, aquí sin connotación de ‘Índice Acústico’ determinado.

[C]: T I = 0: Tonalidad Básica Central-Orbital, de referencia centrípeta- centrífuga, gravitatoria y de polarización en Centros Tónicos.

ETN: ‘Eje Tonal Nuclear’, referido a T-D-S: I – V – IV Grados Tonales.

<, >: Indicadores de sentido interválico ascendente (<), descendente (>).

I, II, III, IV, V, VI, VII: Grados Tonales integrales de la Diatonía Heptáfona Básica.

Tp, Sp, Dp, Tg, Sg, Dg, D (VII): Denominaciones riemannianas tradicionales de las funciones ‘paralelas’ (p) y ‘contraparelas’ (g), en el prototipo del ‘modo mayor’, para T, S, D, respectivas.

IV<, I<, V<, VI>, II>, III>, VII>: Alteraciones cromáticas elevadas / rebajadas, semitonales, ‘#’ y ‘b’ (‘Sustituciones’), correspondientes a los Grados Tonales de la Diatonía Básica.

U-12: ‘Conjunto Universal Dodecafónico Temperado-Igual’, integral-tonal material, operativo-real disponible.

x, y, z: Correspondencias algebraicas de T, D, S.

x’, x”, y’, y”, z’, z”’: Idem ant., correspondientes a valores funcionales respectivos, ‘paralelos’ (‘) y ‘contraparelos’ (‘”).

Ri-n, Ci-n: ‘Relación Interválica-n’, ‘Clase Interválica-n’. VIF: ‘Vector Interválico de Fundamentales’.

LIV: ‘Línea Interválica Vectorial’.

n-CVF: Tipología de ‘n-Cohesión Vectorial de Fundamentales’ [de 1 a 5, con subclases, (‘) y (‘”), respectivas de mayor y menor índice de Cohesión Elemental].

ctRB: ‘Centro Tónico de Referencia Básico’. ctRP: ‘Centro Tónico de Referencia Paralelo’.

ctRG: ‘Centro Tónico de Referencia Contraparelo’. cpRE: ‘Centro Polarizado de Referencia Eventual’.

Vector-0: ‘Vector-cero’ (= sin movimiento de Fundamentales Armónicas).

Relaciones Interválicas (Ri-n), de la nomenclatura internacional anglo-americana: P1 = Unísono (‘Perfect’); P8 = Octava justa; P5 = Quinta justa; P4 = Cuarta justa; M3 = Tercera mayor (‘Major’); m3 = Tercera menor (‘minor’); M2 = Segunda mayor; m2 = Segunda menor; A5, A4 = Quinta, Cuarta, aumentadas (‘Augmented’); d5 = Quinta disminuída (‘diminished’).

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor Wisengrund: «*Philosophie der neuen Musik*»; Tubinga 1949. ALEMÁN PARDO, Anastasio: «*Lógica, Matemáticas y Realidad*»; Tecnos-Anaya, Madrid 2001-2011.
- ARTIGAS, Mariano: «*Filosofía de la Ciencia*»; Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), Barañáin-Navarra 1999.
- AYER, Alfred Julius: «*Language, Truth and Logic*»; Victor Gollancz, Ltd. London 1946 [Ed. Martínez Roca, Barcelona 1986].
- BOULEZ, Pierre: «*Penser la musique aujourd'hui*»; Denoël / Gonthier – B. Schott's Söhne, Mainz 1963.
- CHAILLEY, Jacques: «*Traité Historique d'Analyse Harmonique*»; Alphonse Leduc, Paris 1951.
- CHAILLEY, Jacques: «*Éléments de Philologie Musicale*»; Alphonse Leduc, Paris 1985.
- CHOMSKY, Noam: «*Syntactic Structures*»; Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1956 [México D.F. 1957-1974].
- DAHLHAUS, Carl: «*Analyse und Werturteil*»; ('Staatliches Institut für Musikforschung Berlin'), B. Schott's Söhne, Mainz 1970.
- DE LA MOTTE, Diether: «*Harmonielehre*»; Deutscher Taschenbuch Verlag München / Bärenreiter – Kassel Verlag 1976 [Ed. Labor, 1989].
- DELIÈGE, Célestin: «*Les Fondements de la Musique Tonale*»; Liège-Bruxelles 1984.
- EPSTEIN, David: «*Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*»; Oxford University Press, New York 1987.
- FEDERHOFER, Helmut: «*Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*»; ('Akademische Druck- und Verlag-anstalt', Universität Graz), Graz – Innsbruck – Wien 1950.
- FERRATER MORA, José / LEBLANC, Hugues: «*Lógica Matemática*»; F.C.E. México D.F. 1973.
- HÁBA, Alois: «*Neue Harmonielehre*»; Filmkunst-Musikverlag München / Supraphon Praha 1979 [Ed. Real Musical, Madrid 1984].
- JIRÁNEK, Jaroslav: «*Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*»; Praha 1979 / Verlag Neue Musik Berlin 1985.
- JONAS, Oswald: «*Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*»; Universal Edition Aktien-Gesellschaft, Wien 1972.
- NARMOUR, Eugene: «*The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*»; The University of Chicago Press / University of Pennsylvania 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: «*Fondements d'une Sémiologie de la Musique*»; Montreal 1975.
- PISTON, Walter: «*Harmony*»; W.W. Norton & Co., Inc., New York – London 1941 [Ed. SpanPress Universitaria 1998].
- RAMÓN y CAJAL, Santiago: «*Reglas y consejos sobre Investigación Científica*»; Espasa Calpe, S.A., Madrid 1941-2005.
- SCHENKER, Heinrich: «*Harmonielehre*» ('*Neue musikalische Theorien...*'); Wien 1906 [Ed. Real Musical, Madrid 1990].
- SCHÖNBERG, Arnold: «*Harmonielehre*»; Universal Edition A.G., Wien 1911 [Ed. Real Musical, Madrid 1974].
- SCHÖNBERG, Arnold: «*Structural Functions of Harmony*»; University of California – Los Angeles 1948-54 / Faber & Faber, London-Boston 1983 [Ed. Idea Books 2005].
- WASON, Robert W.: «*Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg*»; University of Rochester, New York 1985.
- ZIENKIEWICZ, O. C.: «*The Finite Element Method*»; Berkshire, U.K. 1982 [Ed. Reverté, Barcelona 2007].

# «NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA», DE MANUEL DE FALLA

 Isabel PUENTE\*

## Estreno y edición

Este artículo trata del estreno y la particular historia editorial de la obra «Noches en los jardines de España» de Manuel de Falla (1876-1946), obra concertante para piano y orquesta, terminada de componer en el año 1915, estrenada en 1916 y publicada en 1923.

La correspondencia entre Manuel de Falla y su primer editor Max Eschig (1872-1927), uno de los grandes en la edición musical europea de entonces, es numerosa y prolongada en el tiempo. Falla había llegado a París en 1907 y, tras unos años de enorme riqueza musical para él y de magníficas vivencias junto a Debussy (1862-1918) y otros grandes de la vida intelectual francesa del momento como Ravel (1875-1937), Dukas (1865-1935), Picasso (1881-1973) o Albéniz (1860-1909), volvió a establecerse en Madrid al inicio de la Gran Guerra de 1914. En estas fechas comenzó una relación epistolar con su editor, cuyo análisis y estudio refleja el recorrido de numerosas y variadas situaciones a lo largo de su existencia, la cual resultó en ocasiones problemática y otras veces cómplice y amable. En ella se fraguan muchos de los proyectos musicales del compositor, así como colaboraciones varias, ideas brillantes, acuerdos, desacuerdos, discusiones no exentas de dificultades, menciones a otras personalidades de la vida musical del momento. La numerosa y frecuente correspondencia entre ambos está conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada,<sup>1</sup> en las carpetas de correspondencia 9142 y 9143. Se conservan los originales de las cartas dirigidas por Max Eschig a Manuel de Falla (en su mayoría mecanografiadas y firmadas), y los borradores dirigidos por Falla al editor, que suelen ser

\* Isabel Puente Méndez es profesora de repertorio con piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>1</sup> El Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF) fue inaugurado en marzo de 1991 y su sede se encuentra en el edificio del Auditorio Manuel de Falla de Granada, junto a la Casa-Museo del compositor, en la calle de Antequeruela Alta, s/n.

autógrafos. Esto es posible debido a que, a partir de 1914 aproximadamente, Manuel de Falla conserva borradores y copias al carbón de las cartas que envía, propiciando la reconstrucción completa de sus relaciones epistolares.

El 8 de agosto de 1914 se establece un contrato informal entre compositor y editor mediante carta,<sup>2</sup> para la cesión de la propiedad de «Tres Nocturnos» para piano y orquesta y de «Siete Melodías Populares» en favor del editor:<sup>3</sup> «[...] yo le considero, a usted o a sus sucesores, como propietarios [*sic*] de la edición de mis Tres Nocturnos para piano y orquesta (en preparación) y de siete Melodías Populares Españolas [...]»,<sup>4</sup> escribe el compositor. «*Trois Nocturnes*» era el nombre con el que Falla proyectaba su nueva composición concertante para piano, que acabó denominando «Noches en los jardines de España». Tan sólo dos días después de la carta citada, el 10 de agosto,<sup>5</sup> Eschig respondía: «[...] Yo he recibido su carta de 8 c. y estoy plenamente de acuerdo con su contenido [...]».<sup>6</sup> A cambio de este traspaso de propiedad, Eschig se comprometía a pagar periódicamente un salario al compositor, que, sin embargo, se vio interrumpido al estallar la guerra europea. Por carta del 13 de mayo de 1915<sup>7</sup> escribe el editor: «[...] las circunstancias me han obligado a interrumpir momentáneamente mis ingresos [...]».<sup>8</sup> A esta explicación dada por Eschig se sumaba el quizás justificado enfado del editor con el compositor por haber dado su nueva creación, «El Amor Brujo», a la editorial británica Chester. La carta que el editor envía a Falla el 28 de junio de 1915,<sup>9</sup> tajante pero siempre respetuoso, da fe de ello: «[...] usted comprenderá que lo que me había interesado en la alianza con usted era precisamente la exclusividad para todos los países. Una obra de propiedad dividida ya no es la misma cosa [...]».<sup>10</sup> Y con una notoria ingenuidad continúa, con respecto a «Noches...»: «[...] En cuanto

<sup>2</sup> La signatura [AMF 9142-060] constituye un dossier preparado por Max Eschig de fotocopias de las cartas que le envió Falla entre el 8 de Agosto de 1914 y el 24 de Agosto de 1916.

<sup>3</sup> Todas las traducciones son de la autora de este artículo, salvo menciones expresas de otros traductores.

<sup>4</sup> En esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales. «[...] je vous considère, vous ou vous successeurs, comme propriétaires de l'édition de mes Trois Nocturnes pour piano et orchestre (en preparation) et des sept Melodies Populaires espagnoles [...]».

<sup>5</sup> [AMF 9142-002], carta original mecanografiada y firmada.

<sup>6</sup> «[...] J'ai bien reçu votre lettre du 8 c. et je suis pleinement d'accord avec son contenu [...]».

<sup>7</sup> [AMF 9142-012], carta original, mecanografiada y firmada.

<sup>8</sup> «[...] les circonstances m'ont forcé d'interrompre momentanément mes versements [...]».

<sup>9</sup> [AMF 9142-015], carta original mecanografiada y firmada.

<sup>10</sup> «[...] vous comprendrez que ce qui m'avait intéressé dans l'alliance avec vous c'était précisément l'exclusivité pour tous pays. Un ouvrage à propriété divisée, ce n'est plus la même chose [...]».

a los Nocturnos, tomo buena nota de que usted me los enviará en Septiembre; yo habría preferido incluso recibirlos más pronto [...]».<sup>11</sup>

Tras numerosas cartas en las que el editor Eschig pedía a Falla, en un tono desesperado, la partitura de «Noches en los jardines de España» para proceder a su impresión y posterior edición (de la partitura general, piano solo, y materiales de orquesta), la obra se estrenó el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid dirigida por el maestro Enrique Fernández Arbós (1863-1939) a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, con el joven solista José Cubiles (1894-1971) al piano.

Por carta del 15 de marzo de 1916<sup>12</sup> (a un mes escaso del estreno), el pianista encargado hasta entonces del papel solista, el afamado pianista Ricardo Viñes (1875-1943), se excusaba de dicha tarea apoyándose principalmente en dos razones: el poco tiempo y el bajo cachet.

Mi querido amigo:

Uy! Qué justito, qué justito! Tanto, que me temo sea irrealizable eso de estrenar yo sus «Nocturnos» dentro un mes, pues dá la casualidad que tengo en perspectiva el tener que tocar en la Sorbonne el Concierto de Rimsky; luego, en Le Mans las «Variations Symphoniques» de César Franck, y entre temps, varias obras de Satie en un hommage con conferencia de Roland Manuel en casa de Lucía de Flegry, y en fin, y muchas piezas de Debussy en una velada que le será consagrada en «Lyre et Palette», y todo precisamente de aquí á mediados de abril! Además hay que desfaltar del tiempo que dista de hoy al 15 de abril, los días perdidos en el envío de carta y música. Cuando pues podría tener su manuscrito? Lo más pronto unos veinte días antes del concierto, de manera que sólo podría estudiar dichos Nocturnos quince ó seis [*sic*] días ya que hay que tener cuenta del viaje y de los dos ó tres días de anticipación con que debería llegar á los Madriles. Luego, solo voy a Lérida, si es que vaya este año, hacia el 8 de Mayo. Tendría pues que ir a Madrid para volar a París, y ya vé V. que Arbós no puede (?...) ni siquiera ofrecer un cachet de guerre, pero esto se lo arreglaría él con Schurmann<sup>13</sup> actualmente en España. Yo por mi parte, tratándose de un concierto público, no tengo derecho de decidir nada sin su consentimiento. Que trate pues Arbós de ver á dicho Schurmann y que éste fije el cachet minimum, el cual aceptaré gustoso, pues lo que yo querría es tener el inmenso placer de créer sus Nocturnos que ya me he acostumbrado a considerar como cosa propia, ya que a mi intención los compuso V. Una

<sup>11</sup> «[...] Quant aux Nocturnes, je prends bonne note que vous me les enverrez en Septembre; j'aurais préféré même de les recevoir plus tôt [...]».

<sup>12</sup> [AMF 7763/1-002], carta original manuscrita.

<sup>13</sup> J. J. Schürmann, promotor y agente internacional, representante de artistas como Kubelik, Paderewski, Isadora Duncan o el violinista español Manuel Quiroga (1892-1961), con quien firmó un contrato en 1913.

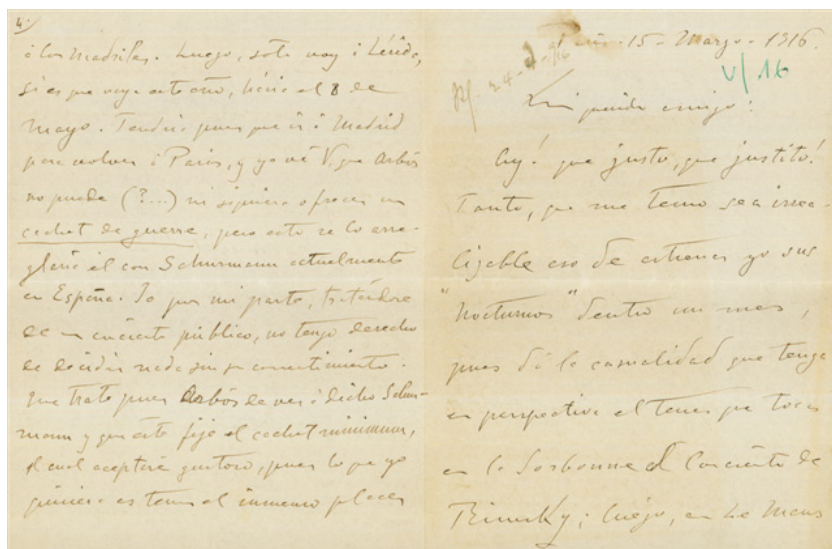


Foto 1. Carta de Ricardo Viñes a Manuel de Falla, 15 de marzo de 1916, AMF 7763/1-002 (1ª y 4ª carilla).


vez más: lo importante es retrasar lo más posible la fecha de su estreno a fin de tener el tiempo material de presentarlos decentemente. Y ya sabe V. lo largo que es el aprender una obra de esa importancia cuando no existe más que manuscrito, máxime para el que como yo es cortísimo de vista [...]. Caso de ver V. que se iba á arreglar el asunto, envíeme inmediatamente la música ya que esto es lo principal! Presentar bien la obra, y sin tiempo para estudiarla ¿cómo hacerlo? [...].

Ricardo Viñes tocaría por primera vez las «Noches...» el 13 de septiembre de 1916 en el Gran Casino de San Sebastián bajo la dirección del maestro Arbós.<sup>14</sup> Unos meses antes, por carta del 29 de abril de 1916,<sup>15</sup> felicitó a Falla por el estreno de «Noches...» y le manifestó su deseo de interpretarlas: «Querido amigo Falla: Ya me enteré por los periódicos españoles del gran éxito que obtuvieron sus «Nocturnos» e iba á escribirle á V. para felicitarle [...]». En estas mismas líneas elabora un plan, para el cual requiere la colaboración de Falla, a quien intenta poner de su parte, con el fin de realizar una *tournee* española con Arbós y con los «Nocturnos». Continúa:

<sup>14</sup> En AMF puede consultarse un original del programa [FN 1916-016].

<sup>15</sup> [AMF 7763/1-003], carta original manuscrita.

«NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA», DE MANUEL DE FALLA

Teatro  Real

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID  
AÑO XIII

TERCER CONCIERTO DE ABONO  
BAJO LA DIRECCIÓN DEL

**Maestro ARBÓS**  
Y CON EL CONCURSO DEL EMERENTE PIANISTA

**José CUBILES**

para hoy domingo 9 de Abril de 1916, a las DIEZ de la noche.

PROGRAMA OFICIAL

PRIMERA PARTE

1.º **Antar**, sinfonía oriental (1.ª vez)..... **Rimsky-Korsakow**  
I.—*Largo*—*Allegro giocoso*—*Allegretto vivace*.  
II. *Allegro*—III. *Allegro risoluto à la marcia*.  
IV. *Allegretto vivace*.—*Andante amoroso*.

2.º **El Aprendiz de Brujo**, scherzo sobre una balada de Goethe..... **Dukas**  
DESCANSO DE VEINTE MINUTOS

SEGUNDA PARTE

**Séptima Sinfonía en la (ob. 92)**..... **Beethoven**.  
*Poco sostenuto*. *Vivace*.—*Allegretto*.—*Presto*.  
*Assai meno presto*. *Presto*.—*Allegro con brio*.  
DESCANSO DE VEINTE MINUTOS

TERCERA PARTE

1.º **NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA**.  
Impresiones sinfónicas para piano y orquesta (1.ª vez)..... **Manuel de Falla**.  
I. *En el Generalife*.—II. *Danza tejana*.—III. *En los jardines de la Sierra de Córdoba*.  
(Los números 1 y 2 se ejecutaron sin interrupción.)  
Piano Sr. Cubiles.

2.º **Los Maestros Cantores de Nuremberg** (fragmentos del tercer acto)..... **Wagner**.  
*Preludio*.—*Vals de los Aprendices*.—*Marcha de las Corporaciones*.

Se suplica al público no entre ni salga durante la ejecución del programa.

El CUARTO CONCIERTO DE ABONO tendrá lugar el **jueves 13 del corriente**, a las diez en punto de la noche.

Foto 2. Programa del estreno de «Noches en los jardines de España», 9 de abril de 1916.<sup>16</sup>

[...] Inmensa sería mi satisfacción si podía arreglarse el ir yo á tocar dicha obra a Lérida y Barcelona... y cuantas ciudades fuera posible. Pero ahora mas que nunca depende todo de la buena voluntad de Arbós, pues no tengo ningún concierto en perspectiva por España en Mayo ni Junio. Y como mi morte-saison dura desde el comienzo de la guerra, me es materialmente imposible emprender por ahora ningun viaje por mi cuenta [...]. Sé que Arbós puede dar cachet si quiere, pues quería contratar para todos sus conciertos de la actual tournée á un artista amigo mío que se hace pagar bastante caro. [...] El rehusar contratarme a mí es casi una ofensa que de rebote le alcanza a V., puesto que de una de sus obras se trata exclusivamente. Y porqué ese regateo? por ser yo español! [...]. Se podría convenir en lo siguiente: 1º. Un cachet fijo para los gastos de viaje de París á España y de España á París, y para los de estancia en aquella, y 2º: un cachet aunque fuera modesto, por cada concierto en el que yo tomara parte una vez en España. Que agradable para mí si podía recorrer todos los reinos de España... y Portugal, dando a

<sup>16</sup> En AMF se conservan seis ejemplares del programa [FN 1916-006], [-006bis], [-007], [-008], [-009] y [-010].



conocer mis tres soñados y esperados Nocturnos! Ahora bien, como no sé el grado de dificultad de la parte de piano de las «Noches en los jardines de España» me fío en V.- supuesto que Arbós sea raisonnable y me llame sin mas rodeos- me fío absolutamente en V., para que inmediatamente decidida la cosa me envíe certificados los dichos «Nocturnos», pues ya vé el poco tiempo que me quedaría para estudiarlos! [...]. Ah! Si me llamara yo Viñesmann! Pero Viñes solamente! Qué escándalo! Contratar a un buen español, qué vergüenza! [...]

Evidentemente, dicho plan consiguió el éxito perseguido. Pero no deja de ser llamativo, a nuestros ojos actuales que, siendo Ricardo Viñes el dedicatario original de «Noches...», el pianista no tuviera algún conocimiento de la partitura. En las fechas de la primera carta mencionada (15 de marzo de 1916), a un mes del estreno, la misma no estaba concluida. Y Viñes, dos semanas después del estreno, tampoco disponía de la misma. Como es lógico, su puesta a disposición era imposible por la inexistencia de copias. Por otro lado, no había razón para ello hasta conocer las intenciones reales, y muy ansiadas, del pianista de realizar una gira española con «Noches en los jardines de España» y con el «poderoso» Arbós.

## Manuscrito y copias

Lo importante, sin embargo, en relación al tema que nos ocupa, es que el estreno de «Noches...» en el Teatro Real de Madrid se hizo sin partituras editadas en ninguna de sus versiones. Ni el maestro Arbós, ni el pianista Cubiles, ni los músicos de atril pudieron disponer de una partitura editada. Dichas ediciones no existían y por tanto, director, solista e instrumentistas de la orquesta se vieron obligados a realizar el estreno de esta importante obra para la historia de la música española con partituras manuscritas de una u otra mano de copistas; dicha situación causó una mayor dificultad del trabajo y propició que numerosos errores se multiplicaran en las líneas de las partituras copiadas. La rigurosidad de las copias manuscritas en esta época dejaba mucho que desear, prescindiendo en numerosas ocasiones de la inclusión de datos y elementos fundamentales, como son las claves, la armadura o el compás. A esta falta de rigor hay que añadir la premura en su confección, ya que Falla entregó su partitura a pocos días del estreno.<sup>17</sup> La investigación llevada a cabo para poder afirmar qué partituras manuscritas fueron empleadas por el director,

<sup>17</sup> Por carta de Falla a María Lejárraga fechada el 27 de marzo de 1916 se sabe que a dos semanas del estreno el compositor seguía sin entregar al copista la totalidad de la partitura: «[...] esta tarde a las 8h he entregado a la copia los últimos pliegos de los Nocturnos [...]». [AMF 7252-025], fotocopia del original de la familia Lejárraga.



el pianista y los músicos de atril el día del estreno ha sido ardua, pero con resultado satisfactorio.

Ricardo Viñes se convirtió en uno de los mejores y más asiduos intérpretes de «Noches...», especialmente bajo la dirección del director suizo Ernest Ansermet (1883-1969). Su mérito es el de haber llevado a cabo el estreno de la obra fuera de España, en el *Grand-Théâtre* de Ginebra el 4 de noviembre de 1916, bajo la batuta del director mencionado.<sup>18</sup>

Por el contenido de la carta que incluyo seguidamente dirigida por Manuel de Falla al maestro Ansermet el 19 de octubre de 1916<sup>19</sup> en vistas a dicha interpretación, puedo afirmar, en la línea de mis investigaciones, que el material del maestro Arbós el día del estreno fue el manuscrito de Manuel de Falla. Éste escribía:<sup>20</sup>

[...] Ricardo Viñes toca, en efecto, los Nocturnos en Barcelona, con la orquesta de Arbós, dentro de pocos días [en octubre, se desconoce el día exacto], y le traerá el material y la Partitura. Esta es la misma que conoce

<sup>18</sup> No se conserva copia del programa de mano de dicho concierto. COLLINS, Chris: «Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla», en *Manuel de Falla. Noches en los jardines de España. Impresiones Simfónicas para piano y orquesta*. Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar, con edición e introducción de Yvan Nommick y estudio de Chris Collins, Colección «Facsimiles», Serie «Manuscritos» nº 4, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2006, pp. XVII-LXVI Como indica Collins, el documento auditivo que quizá más se acerca a estas primeras interpretaciones de la obra es la grabación en vivo del concierto ofrecido por la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Ansermet en el Festival de Salzburgo en 1942, con el propio José Cubiles al piano. *Music and Arts programs of America* publicó en 2000 una versión restaurada de la grabación [número de catálogo CD 1062].

<sup>19</sup> [AMF 6706-041], copia fotográfica de la carta original autógrafa en francés fechada el 19 de octubre de 1916 y custodiada en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra [Ms. Mus. 183, f. 5-10]. «[...] Le temps m'a fait défaut pour obtenir une copie [...]». Sobre esta carta véase NOMMICK, Yvan: 1996. «La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet», en *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*, Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla, Granada, p. 27-38. Este documento se halla así mismo reproducido en su idioma original (francés) en: TAPPOLET, Claude: 1994. *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, Ginebra, George ed., vol. I., pp. 162-163.

<sup>20</sup> Traducción de NOMMICK, Yvan: *ibid.*, p. 27. «[...] Ricardo Viñes joue, en effet, les Nocturnes à Barcelone, avec l'orchestre d'Arbós, dans peu de jours, et il vous apportera le matériel et la Partition. Celle-ci est la même que vous connaissez: l'original écrit au crayon...Le temps m'a fait défaut pour obtenir une copie. Je vous serais très très obligé de me l'envoyer avec le matériel (la partition au moins) par valise diplomatique, comme vous voulez bien m'indiquer. J'en ai besoin au plus tôt possible pour les concerts d'ici, et...j'ai terriblement peur qu'elle puisse s'égarer, car il n'existe que cet original!...Combien je regrette de n'être pas à Genève pour entendre l'ouvrage dirigé pour vous!... [...]. Le matériel des Nocturnes est de la propriété de la Société Nationale. Je vous ferai savoir des conditions de location par Ricardo Viñes [...]».

Ud.: el original escrito a lápiz...Me falta tiempo para obtener una copia. Le agradecería muchísimo me la mandara con el material (por lo menos la partitura) por la valija diplomática, como ha tenido usted la amabilidad de indicármelo. La necesito cuanto antes para los conciertos de aquí, y... tengo un miedo terrible de que se pierda, ¡ya que no existe más que este original!...¡Cuánto siento no estar en Ginebra para oír la obra dirigida por Ud.!... [...]. El material de los Nocturnos es propiedad de la *Société Nationale*. Le daré a conocer las condiciones de alquiler por Ricardo Viñes [...]

Como he apuntado antes, esto significa que a estas alturas (seis meses después del estreno) la partitura utilizada seguía siendo la manuscrita a lápiz de Falla (a la que el compositor aludía con mayúscula: «*la Partition*»). Con lo que ello implica en cuanto a los viajes, envíos, su paso por distintas manos, su uso como material de estudio de distintos directores... que se conservara en un estado decente o que no se hubiera perdido o echado a perder en algún momento resulta un milagro.

El manuscrito de «Noches en los jardines de España» fue hallado durante el año 2016 por la autora de este artículo en Winterthur (Suiza), tras considerarse desaparecido durante más de medio siglo.<sup>21</sup> Falla se lo regaló al empresario y gran mecenas suizo Werner Reinhart (1884-1951), coleccionista de manuscritos y gran amante del arte y la música, en agradecimiento a la programación de su obra «El retablo de Maese Pedro» en el cuarto Festival de la ISCM (*Internacional Society for Contemporary Music*), organizado ese año en Zúrich del 18 al 23 de junio de 1926 y al que acudió Falla, invitado por Reinhart.<sup>22</sup> El manuscrito de Winterthur es un documento de gran formato y bellísima factura. La menuda grafía a lápiz de Falla contrasta con las marcas de mayor tamaño a lápiz azul y rojo referidas a correcciones y llamadas de atención. Otros colores completan la visión gráfica general, muy homogénea e inteligible.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> El documento se halla en la *Stadtbibliothek* de Winterthur, Suiza, [Dep RS 19/2]. Sobre el hallazgo del manuscrito y sus características véase PUENTE, Isabel: 2017. «Manuel de Falla y *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur», en *Quodlibet* n° 64, Monográfico Manuel de Falla III, enero-abril 2017, revista de especialización musical, pp. 71-107, Aula de música de la Universidad de Alcalá. Véase también DOMÍNGUEZ, Iñigo: 2016. «Las ‘noches’ perdidas de Manuel de Falla». *El País*, 25 de noviembre de 2016 <[https://elpais.com/cultura/2016/11/25/actualidad/1480086276\\_897802.amp.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/25/actualidad/1480086276_897802.amp.html)>. [consulta 11-02-2018]. Véase también PUENTE, Isabel: 2016. «Hallado el manuscrito original de *Noches en los jardines de España*». *Scherzo*, diciembre de 2016, n° 324.

<sup>22</sup> Véase PUENTE, Isabel: 2017, *ibid.*

<sup>23</sup> Se trata de un documento voluminoso de 106 caras (a pesar de que el documento lleva otra numeración) organizadas en cuadernillos superpuestos de cuatro carillas. El volumen tiene unas dimensiones de 35x27 cm (que se convierten en 35x54 cm al abrirlo), y pese a su atareado ir y venir durante tantos años, por tantas manos y en tantos viajes, se mantiene en muy buen estado.

En cuanto a los materiales instrumentales de los músicos de la orquesta, mis investigaciones me han llevado a poder afirmar que fueron empleadas las copias manuscritas (en este caso, de más de un copista) elaboradas por la Sociedad nacional, y que yo misma he catalogado [XLIX A8], por coherencia con la nomenclatura usada por el musicólogo Antonio Gallego en su catalogación de 1987, que recoge toda la obra musical de Falla conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada,<sup>24</sup> —a pesar de no encontrarse los citados documentos A8 físicamente en el espacio del AMF—. He tenido la oportunidad de localizar recientemente estos materiales históricos en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede de la calle Barquillo nº 8 de Madrid, y estoy llevando a cabo un estudio amplio y riguroso de cada uno de los cuadernillos manuscritos, en cuanto a sus características técnicas, errores de origen y anotaciones de los músicos de atril.<sup>25</sup>

Paso a explicar resumidamente los conceptos de la catalogación de Gallego: [XLIX] es el número romano que el musicólogo otorga a la obra «Noches en los jardines de España» dentro del catálogo de Manuel de Falla, en base a un criterio estrictamente cronológico,<sup>26</sup> [A] atiende a su catalogación de manuscrito, que como él mismo especifica «los hay de muy diversa índole»,<sup>27</sup> y el número [8] es mi aportación personal que responde a que esta categoría —[XLIX A]— concluye en el catálogo del musicólogo con la copia [A7].<sup>28</sup>

En cuanto a la parte del piano solista, lamentablemente no he hallado aún ninguna copia manuscrita de la época, pero lógicamente se debió proceder a encargar una destinada a serle enviada cuanto antes al pianista sobrevenidamente encargado de estrenarla, el gaditano José Cubiles, una vez el dedicatario Ricardo Viñes se desvinculara de tal papel. Dicho hallazgo sería de gran valor de cara a un conocimiento más profundo de su interpretación en la época, máxime si el

<sup>24</sup> GALLEGO, Antonio: 1987. *Catálogo de las obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos).

<sup>25</sup> Mayor información sobre estos materiales orquestales de copista [XLIX A8] podrá ser consultada próximamente en la tesis doctoral de la autora de este artículo, cuya edición está prevista para los próximos meses.

<sup>26</sup> GALLEGO, Antonio: 1987, *op. cit.*, pp. 130-138.

<sup>27</sup> *Ibid.*, nota preliminar, p. 10.

<sup>28</sup> En AMF se conserva una copia orquestal autógrafa de «Noches en los jardines de España» realizada por un copista, y con anotaciones de Falla. Esta copia está catalogada por Antonio Gallego con la signatura [XLIX A7] y consta de 108 páginas. Su portada reza la siguiente advertencia a puño y letra de Falla, además del sello a tinta de Eschig. «L'auteur sera reconnaissant a MM. les chefs d'orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications metronomiques proposées». Su traducción al español: «El autor agradecerá a los Sres. directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas». Mayor información sobre esta copia autógrafa A7 podrá consultarse próximamente en PUENTE, Isabel: (t. d.), *op. cit.* Véase nota 25.

mismo incluyera indicaciones o anotaciones del propio Falla o de alguno de los pianistas que lo interpretaron en vida del compositor y tuvieron la oportunidad de trabajar la obra con él. Espero que la continuidad de las investigaciones en esa dirección obtenga éxito en el futuro.

He de remarcar que en la horquilla temporal entre 1916 y 1923 las copias manuscritas de la obra —en sus distintas versiones: general, pianística y partes instrumentales—, se debieron de multiplicar, respondiendo su confección a la demanda y frecuencia de la interpretación de la obra a cargo de distintos directores y pianistas.<sup>29</sup> La coexistencia de estas distintas copias es un tema complicado del que he realizado un amplio seguimiento con gran detenimiento y sin no pocas complicaciones de fechas y datos.

He dejado constancia anteriormente en estas líneas de que «Noches...» fue asiduamente programada por distintos intérpretes y en muy diversos lugares, hasta la efectiva publicación de la edición de Eschig en 1923. En 1922 no existía aún ninguna edición de «Noches...», sin embargo este breve resumen de correspondencia da constancia de la difusión de que gozaba la obra en su corta existencia desde su estreno en 1916. Directores, pianistas y orquestas la solicitaban desde distintos puntos geográficos, haciendo necesaria la difusión gráfica de la partitura, que no podía ser más que a través de copias manuscritas de copista. Una vez realizado el análisis de la correspondencia, cuyo detalle no es objeto de este artículo, el número de copias de «Noches...» que coexistía durante estos años (tanto de la parte orquestal como de la pianística) deviene incontable y prácticamente fuera de control. La obra había sido dirigida por Arbós, Arturo Saco del Valle (1869-1932), el propio Falla, Sergei Diaghilev (1872-1929) —que tenía una copia para estudiar su posible adaptación a ballet—, Ansermet, Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), Joan Lamote de Grignon (1872-1949), Edward Clark (1888-1962), etc., y el piano solista había sido interpretado por Cubiles, el propio Falla, Viñes, Arthur Rubinstein (1887-1982), Joaquín Nin (1879-1949), Alfred Cortot (1877-1962), Rosa García Ascot (1902-2002), Gabriel Abreu (+ 1952), etc.

El estudio y análisis de dichas copias manuscritas de la época es altamente interesante, porque cada una de ellas conserva en sí misma sus propias características de confección, así como de elementos incorporados después por directores, intérpretes, incluso por el propio Falla en muchas ocasiones, erigién-

<sup>29</sup> Son varias las cartas entre Falla y distintos remitentes o destinatarios que tratan sobre la necesidad de copias de la partitura de «Noches...» durante estos años, tanto en la parte orquestal como en la pianística. Me refiero a Max Eschig, Ernest Ansermet, Bartolomé Pérez Casas, Gustave Samazeuilh, Miguel Salvador, Lamote de Grignon, Gabriel Abreu, Alfred Cortot, Sergei Diaghilev, entre otros. Alguno de estos nombres no son directos remitentes/destinatarios de las cartas, sino que aparecen mencionados al respecto en alguna de ellas. Mayor información sobre este tema aparecerá próximamente en PUENTE, Isabel: (t. d.), *op. cit.*

dose en fuentes únicas. De esta forma, los diversos documentos investigados actualmente no fueron por aquel entonces simples partituras manuscritas de lectura para los intérpretes, sino que, más esencialmente, se convirtieron en receptores y transmisores de mensajes y correcciones que iban modificándose sobre la marcha, con añadidos y supresiones a mano del compositor, a medida que la obra se iba interpretando en sus primeros años de vida. Una especie de *work in progress*. La multiplicidad de dichos documentos reelaborados día a día por distintas manos, no siempre contiene información unívoca en sus compases, dificultando la labor de revisión en la toma de decisiones, de cara a una reedición de la partitura (circunstancia que cobra todo el sentido, una vez disponemos de la fuente principal, que es el manuscrito, inaccesible hasta fecha reciente).<sup>30</sup>

Desde el estreno, «Noches...» pasó a ser interpretada en Cádiz el 29 de abril de 1916 con Manuel de Falla al piano y dirigida por el maestro Arbós. En el Palacio Carlos V de Granada el 26 de junio del mismo año, con Falla de nuevo al piano y el maestro Arturo Saco del Valle. En San Sebastián el 13 de septiembre del mismo año con Viñes al piano<sup>31</sup> y posteriormente en octubre en Barcelona, desconociéndose el día exacto. Y de ahí a Ginebra, para ser dirigida por Ansermet. Seguidamente, las «Noches...» viajaron a Buenos Aires de la mano del pianista Arthur Rubinstein (septiembre de 1918) —dedicatarío de la «Fantasía Bética» (1919) de Manuel de Falla—, a París con Joaquín Nin de solista (enero de 1920), etc.

Todo ello ante la frustración y estupefacción del editor Max Eschig, que se enteraba del estreno y posteriores interpretaciones sin dar crédito, y sintiéndose impotente para obtener el manuscrito y poder proceder a su edición. En carta de 24 de septiembre de 1916<sup>32</sup> escribe Eschig a Falla «[...] me aseguran que usted la ha hecho interpretar en España, ¿es eso cierto? [...]».<sup>33</sup>

Y tres meses después, en carta del 23 de diciembre del mismo año:<sup>34</sup>

[...] Encuentro más que extraña su posición de evitar responder a mis preguntas y de prometerme constantemente cartas que no llegarán jamás. Además, y esto lleva mi asombro a la...digamos estupefacción, estoy obligado a constatar que usted me esconde la verdad en cuanto a los «Tres Nocturnos» para piano y orquesta. A la vez que me escribe unas veces que

<sup>30</sup> Mayor información sobre todos estos temas podrá ser consultada próximamente en PUENTE, Isabel: (t. d.), *op. cit.* Sobre el hallazgo del manuscrito y sus características véase PUENTE, Isabel: 2017, *op. cit.* Véase también DOMÍNGUEZ, Iñigo: *op. cit.* Véase también PUENTE, Isabel: 2016, *op. cit.*

<sup>31</sup> Véase nota 14.

<sup>32</sup> [AMF 9142-019], carta original, mecanografiada y firmada.

<sup>33</sup> «[...] on m'a assuré que vous les avez fait exécuter en Espagne, est ce vrai? [...]».

<sup>34</sup> [AMF 9142-022], carta original, mecanografiada y firmada.

no están terminados y otras que usted los transforma en ballet Ruso M. Ricardo Viñes los toca en público, como últimamente en Ginebra, y tengo las pruebas irrefutables en mis manos. Usted parece olvidar completamente que esos tres Nocturnos [...] son de mi propiedad, [...] así como que usted no tiene ni el derecho de hacer un material sin mi conocimiento ni de rechazarme el manuscrito. Repito por tanto mis reivindicaciones y espero que esta vez usted me vaya a dar completa y justa satisfacción a vuelta de correo. Le ruego me envíe por correo postal certificado:

1. el manuscrito de «Siete Melodías Populares».
2. el manuscrito de «Tres Nocturnos para Piano y Orquesta», partitura de orquesta y parte concertante de piano.
3. hacerme llegar el material del cual M. Viñes se sirve y dármelo, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...].<sup>35</sup>

Esta carta es muy reveladora de varias cuestiones. Por un lado Eschig constata la existencia de dos manuscritos de «Noches...» de Manuel de Falla: el de la partitura general para piano y orquesta y el de la parte de piano, destinado a ser empleado por el pianista solista, y de cuya existencia lamentablemente no se ha localizado ningún ejemplar a día de hoy. Ambos manuscritos de «Noches», el general y el de piano, son solicitados en esta carta por Max Eschig a Falla, para poder proceder a la edición y publicación estipulada por contrato entre ambos.

Por otro lado, en esta carta Eschig da por hecho que existe y circula un material de orquesta clandestino e ilegal de «Noches...», pues de otra forma no habría podido ser llevada la música a cada uno de los atriles de la plantilla orquestal ni en el estreno ni en las posteriores interpretaciones de la obra. Dichos materiales copiados no pudieron hacerse más que desde el manuscrito, por ser la única fuente existente en aquel momento. Por algunas de las cartas ya presentadas (tanto en la correspondencia con Eschig como con Ansermet) sabemos que los mismos pertenecían a la Sociedad nacional de música de Madrid. Y como

<sup>35</sup> «[...] Je trouve plus qu'étrange votre façon d'éviter de répondre à mes questions et de me promettre constamment des lettres qui n'arrivent jamais. De plus, et ceci porte mon étonnement à la ... mettons stupefaction, je suis obligé de constater que vous me cachez la vérité quant aux «Trois Nocturnes» pour piano et orchestre; alors que vous m'écrivez tantôt qu'ils ne sont pas finis et tantôt que vous les transformez en ballet Russe M. Ricardo Viñes les joue en public, comme dernièrement à Geneve, comme j'en ai les preuves irrefutables en mains. Vous paraissez oublier complètement que ces trois Nocturnes [...] sont ma propriété, [...] ainsi que vous n'avez ni le droit d'en faire faire un material à mon insu ni de m'en refuser le manuscrit. Je repete donc mes revendications et j'espere que cette fois-ci vous aller me donner complete et juste satisfaction par retour du courrier. Je vous prie de m'envoyer par rouleaux postaux recommandés:

<sup>1</sup> le manuscrit de «Sept Mélodies Populaires».

<sup>2</sup> le manuscrit de «Trois Nocturnes pour Piano et Ochestre» partition d'orchestre et partie du piano concertant.

<sup>3</sup> de faire rentrer le material dont M. Viñes se sert et de me le remettre, bien entendu contre indemnité de vos frais de copie [...].»

ya he apuntado, por carta de Falla a María Lejárraga (1874-1974) de 27 de marzo de 1916<sup>36</sup> se sabe que el compositor no entregó al copista «los últimos pliegos de los Nocturnos» hasta el 27 de marzo de 1916 a las 20h. de la tarde, menos de dos semanas antes del estreno. Todo esto, por supuesto, a espaldas de su editor Max Eschig. Es por ello que en esta carta de 23 de diciembre de 1916 el editor pide que dicho material (que ubica en manos del pianista Ricardo Viñes) le sea remitido inmediatamente junto a los dos manuscritos.<sup>37</sup>

La parte de piano de «Noches...» no fue entregada a Eschig hasta el 28 de junio de 1920, es decir, casi cuatro años después de la fecha de la carta que acabamos de analizar. En una postal fechada ese mismo día de 28 de junio de 1920<sup>38</sup> Eschig escribe a Falla «[...] la parte de piano de «Jardines de España» acaba de llegar, gracias [...]».<sup>39</sup> Y en carta de ese mismo día<sup>40</sup> vuelve a dar las gracias por la entrega de la parte de piano y añade: «[...] entregué la partitura de orquesta de la misma obra a M. Samazeuilh, tan pronto como Usted se ha ido [...]»,<sup>41</sup> lo cual significa que la partitura orquestal (general) estaba en posesión de Eschig con anterioridad, para satisfacción del editor. Los últimos párrafos de este artículo tratarán brevemente el tema del arreglo de «Noches...» a cargo del compositor y arreglista francés Gustave Samazeuilh (1877-1967). Continúa la carta de Eschig a Falla: «[...] Para terminar, déjeme decirle de nuevo cuán feliz estoy de nuestro acuerdo y espero —una vez disipadas todas las nubes entre nosotros— que tengamos a menudo la ocasión de seguir tratando asuntos juntos. Yo haré todo lo que pueda para resultarle grato [...]».<sup>42</sup>

Como he escrito anteriormente, a día de hoy no tenemos constancia de que alguna de las partituras manuscritas de la época de la parte del piano solista de «Noches...» (de la mano de Falla o de algún copista) haya perdurado en el tiempo. Los distintos archivos en los que he podido investigar (Manuel de Falla de Granada, Orquesta Sinfónica de Madrid, Sociedad General de Autores de Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), no conservan ningún ejemplar, y las familias o bibliotecas de los distintos pianistas que efectivamente tuvieron su partitura manuscrita de estudio y/o

<sup>36</sup> Véase nota 17.

<sup>37</sup> Más adelante trataré de enmarcar brevemente el papel con el que nació en 1915 la Sociedad nacional de música.

<sup>38</sup> [AMF 9142-028], tarjeta original, mecanografiada y firmada.

<sup>39</sup> «[...] la partie du piano des «Jardins d’Espagne» vient d’arriver, merci [...]».

<sup>40</sup> [AMF 9142-027], carta original, mecanografiada y firmada.

<sup>41</sup> «[...] j’ai remis la partition d’orchestre de la même ouvre à M. Samazeuilh, aussitôt apres votre départ [...]».

<sup>42</sup> «[...] Pour terminer, laissez moi encore vous dire combien j’ai été hereux de notre entente et j’espère -toute nuage étant dissipé entre nous maintenant- que nous aurons souvent l’occasion de traiter ensemble. Je ferai tout pour vous être agréable [...]».


de concierto, tales como José Cubiles, Ricardo Viñes, Gabriel Abreu, Arthur Rubinstein, Joaquín Nin, Rosa García Ascot, así como el mismo Manuel de Falla, tampoco conservan nada al respecto. Sin embargo, no deja de ser cierto que estos pianistas debieron disponer de su partitura manuscrita (de la mano de Falla o de algún copista) porque hasta 1922<sup>43</sup> no apareció ninguna edición de la obra en ninguna de sus partes ni de sus versiones.<sup>44</sup> Me pregunto a menudo si hubiera podido ser Falla quien llevó a cabo la copia de la parte pianística entregada a Eschig, o de si hubiera podido ser él mismo el autor/copista de alguna de las otras copias manuscritas que entregó a los pianistas para su estudio e interpretación. Este proceder habría podido tener sentido en el caso de que el compositor hubiera necesitado, por su cuenta e interés, una copia rápida y al mismo tiempo rigurosa, como por ejemplo en las circunstancias del estreno de Cubiles. Falla tenía un grandísimo oficio (es sabida su disciplina en la escritura de cartas de correspondencia, actividad a la que dedicaba numerosas horas al día). Conocía a la perfección sus obras, no sólo por el tiempo que empleaba en su composición, sino sobre todo por su dedicación a la fase posterior de revisión, reelaboración, modificación, supresión y añadidos. Además, y esto es muy importante en cuanto a la asimilación de las mismas, él era también intérprete desde la doble perspectiva del director y del pianista. Interpretaba al piano sus obras en concierto y las conocía de memoria, siendo capaz de hacer reelaboraciones y arreglos sobre la marcha, sin necesidad de papel o guión. En el

<sup>43</sup> En 1922 apareció la edición de Eschig de «Noches...» en la versión de Gustave Samazeuilh, en su arreglo orquestal para un piano a cuatro manos. Esta edición se adelantó a la versión original de «Noches...» para piano y orquesta, pues a los avatares editoriales objeto de este artículo hay que sumar los amplios periodos de tiempo que se tomó Falla en la corrección de errores de las pruebas de edición. Las primeras pruebas le fueron entregadas el 18 de abril de 1922; Falla las devolvió el 26 de septiembre del mismo año. Con las segundas pruebas se tomó aún más tiempo, siéndole entregadas el 24 de enero de 1923 y devolviéndolas Falla el 11 de agosto del mismo año. Lamentablemente, estas pruebas no se conservan, pero el AMF alberga [XLIX B2 y B3], partituras de bolsillo de «Noches...» para piano y orquesta (con formato de 21x14,7 y 18,1x13,8 cm. respectivamente), con anotaciones y correcciones de Falla. [B3] contiene entre sus páginas una tira de papel vegetal con las anotaciones de errores.

<sup>44</sup> Dispongo actualmente de dos documentos de pianistas de la época, valiosos para mi investigación, pero ambos son editados y no manuscritos. El primero de ellos es un ejemplar de la primera edición de Eschig de la partitura general de «Noches...» que Falla regaló a José Cubiles en 1923 y que a su vez Cubiles traspasó a su alumno Jacinto Matute (1935-2008) en 1968. Éste formó dúo de pianos con la pianista M. Angeles Rentería durante muchos años, y el documento citado es propiedad de la familia Izquierdo Rentería, llegando a mis manos a través del hijo de la pianista, Wolfgang Izquierdo. Es de destacar la importancia de la escuela pianística proveniente directamente desde Falla a través de los alumnos de Cubiles en su Cátedra del conservatorio madrileño. El segundo es un ejemplar de la primera edición de Eschig de la partitura general de «Noches...» perteneciente al pianista Joaquín Nin [AMF XLIX C4], otro insigne intérprete de «Noches...» y contemporáneo de Falla. Ambos ejemplares contienen anotaciones de aquel momento. Mayor información sobre las mismas estará disponible en PUENTE, Isabel: (t. d.), *op. cit.*



«NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA», DE MANUEL DE FALLA


 SALLE GAVEAU 45 et 47, Rue La Boétie  
 Téléphone : ELYSEE 28-19 et 28-20  
 SAISON 1919-1920 11<sup>e</sup> ANNÉE

**68<sup>es</sup> CONCERT**  
**LE JEUDI 3 JUIN 1920**  
 à 8 heures 1/2 du soir (heure militaire)

**PROGRAMME**

1. SONATE (2<sup>e</sup>) pour Violoncelle et Piano. . . . . Paul de MALENGREAU  
 I. Anisé. Un peu plus lent. Lent. — II. Très modéré.  
 III. Anisé. Un peu plus lent. Très animé. Très calmé. Un peu plus animé.  
 Mlle ANDRÉLÉVY et Georges de LAISSNY (1<sup>er</sup> Auditor)

2. LES SOIRÉES DE PÉTROGRADE (2<sup>e</sup>) (1919). . . . . Darius MILHAUD  
 A) L'ANCIEN RÉGIME.  
 I. L'Orgueilleuse. . . . . IV. L'Inkélle.  
 II. La Révolte. . . . . V. La Perverse.  
 III. La Marche. . . . . VI. L'Étrouche.  
 B) LA RÉVOLUTION.  
 I. La Grand-Mère de la Révolution. . . . . IV. Le Convive.  
 II. Les Journées d'Avril. . . . . V. La Limonade.  
 III. Monsieur Protopopoff. . . . . VI. La Colonne Romaneff.  
 Mme ROMANITZA. Au Piano : M. Georges ABRIC.

3. THÈME ET VARIATIONS (2<sup>es</sup>) pour Piano (1913). . . . . Marcel ORBÁN  
 Mlle Antonette VELLARD (1<sup>er</sup> Auditor)

4. LA BONNE CHANSON (2<sup>es</sup>) (Paul Verlaine) . . . . . Gabriel FAURÉ  
 I. Mlle Sarah en son amant. . . . . VI. Anisé que tu ne t'en ailles.  
 II. Daisque l'aube grandit. . . . . VII. Dais, ce sera par un clair jour d'été.  
 III. La Lane blanche ball dans les bois. . . . . VIII. N'est-ce pas ?  
 IV. J'allais sur tes chemins perdus. . . . . IX. L'hiver a cessé.  
 V. J'ai presque peur, en vérité.  
 Mme Magdeline GRESLÉ. — Au Piano : M. ROGER-DUCASSE.

5. NUIT DANS LES JARDINS D'ESPAGNE. . . . . Manuel de FALLA  
 (Improvisations symphoniques pour Piano et Orchestre. Réduction à 2 Pianos)  
 I. Au Généralife. — II. Danse baléaïque. — III. Dans les jardins de la Sierra de Cordoue.  
 (Les numéros II et III s'exécutent).  
 Au Piano principal : Mlle Rosa García ASCOT. — Second Piano (Réduction de l'Orch.). L'AUTEUR.

6. QUATUOR À CORDES (2<sup>e</sup>) . . . . . Maurice RAVEL  
 I. Allegro moderato. — II. Ades. vif. Très rythmé. — III. Très lent. — IV. Vif et agité.  
 Le Quatuor Pascal : MM. A. PASCAL, de SAINT-MALO, P. VILLAIN et Mlle L. RADISSE.

PIANO GAVEAU  
 (C) Danon. (2<sup>e</sup>) Rouleaux. (2<sup>es</sup>) Hændel.

En raison de l'obligation d'évacuer la salle avant 11 h., le Concert commencera très exactement à 8 h. 1/2  
**Le Mardi 15 Juin, à 8 h. 1/2, Concert hors série**  
 Avec le Concours de l'A. C. P. (Association Chorale de Paris)  
 AUDITION D'ŒUVRES DE  
 Lili Boulanger, Debussy, Ducas, Ladmiraux, Ravel, Roland-Manuel, Léo Sachs

Foto 3. Programa del concierto del 3 de Junio de 1920 en la Sala Gaveau de París.

caso de «Noches...», es notorio que en más de una ocasión (con anterioridad al encargo de Samazeuilh) las interpretó públicamente acompañando a algún otro pianista solista y arreglando sobre la marcha la parte de orquesta para un piano.<sup>45</sup>

Por más que he buscado borradores o documentos de dichos arreglos de mano del compositor, no queda constancia de la existencia de los mismos, ya que verdaderamente Falla no los necesitaba. En este punto estoy totalmente de acuerdo con el musicólogo Chris Collins, quien afirma: «[...] No se conserva ninguna reducción de las partes orquestales para un solo piano, y es improbable que llegara a escribirse una: Falla tocó casi con certeza a partir de un ejemplar de la partitura orquestal o, quizás, de memoria [...].»<sup>46</sup> Mientras no se encuentre documento que lo certifique, nunca saldremos de la duda de si Falla llegó a escribir algún arreglo o copia pianística.

<sup>45</sup> [AMF FE 1920-005], programa original del concierto fechado el 3 de Junio de 1920 en la Sala Gaveau de París junto a Rosa García Ascot (considerada la última y casi única discípula de Falla) y organizado por la *Société Musicale Indépendante*.

<sup>46</sup> COLLINS, Chris: *op. cit.*, véase nota 18.

## La Sociedad nacional de música

El 8 de febrero de 1915 tuvo lugar, en el Hotel Ritz de Madrid, el nacimiento de la Sociedad nacional, con la celebración de un concierto (que se repitió en el mismo lugar el 26 de febrero del mismo año) en el que participaron las grandes personalidades musicales del momento: Joaquín Turina (1882-1949) y Manuel de Falla como representantes compositores; Bartolomé Pérez Casas como director; y Francisco Fúster (*sic*; 1887-1976), Miguel Salvador (1881-1962) y los propios Turina y Falla como solistas al piano. El programa incluía el estreno del «Quinteto» en *Sol* menor de Turina y la «Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos» de Falla. Las notas al programa fueron elaboradas por Adolfo Salazar (1890-1958).<sup>47</sup>

Arbós se encontraba entre el público y elogió la labor innovadora de la sociedad tras este concierto inaugural. Sus ideales eran los de favorecer y difundir la música española, así como la de la vanguardia europea, misión compartida por la orquesta filarmónica de Madrid, cuyo presidente era Miguel Salvador (1881-1962), quien ejerció asimismo la presidencia de la sociedad. De esta forma, ambas instituciones organizaron un ciclo de conciertos sinfónicos en el Ritz, para un reducido público, cuya programación de obras debía pasar por la aprobación de un comité artístico del cual formaba parte Pérez Casas, entre otros. Predominaba considerablemente el repertorio español sobre el extranjero, y también es significativa la escasez de compositores románticos en la programación, destacando la música contemporánea junto a la música antigua, desde T. L. de Victoria a C. de Morales, pasando por A. Vivaldi o F. Couperin hasta W. A. Mozart. Es interesante constatar la evolución de la programación de estos conciertos, que van incluyendo paulatinamente compositores franceses de la escuela moderna. El 19 de enero de 1919 aparece por primera vez C. Debussy. El 17 de junio de 1919 se estrena «El sombrero de tres picos» de Falla en su versión orquestal. La colaboración del crítico Adolfo Salazar fue inestimable, elaborando unas notas al programa de amplio rigor musicológico con un análisis de las obras, de enorme interés, con fines didácticos. Él fue un

<sup>47</sup> Resalto, como curiosidad, que el programa de este concierto inaugural concluía con el triple concierto en *D* para tres pianos y orquesta de J. S. Bach (con Falla, Turina y Salvador al piano). Dicha propuesta quiso ser rememorada por el Archivo Manuel de Falla en el centenario del estreno de «Noches...» con un concierto celebrado en el Auditorio Manuel de Falla de Granada el 29 de octubre de 2016 y en el que tuve la ocasión de interpretar, junto a los pianistas Eleuterio Domínguez, Pablo Puiig y Ernesto Rocío, las «Noches...» en el arreglo de Gustave Samazeuilh (para dos pianos y tres pianistas) y el triple concierto en *D* de J. S. Bach. Las notas al programa son de la autora de este artículo y el programa de mano fue elaborado a imitación de los programas de la época.

«NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA», DE MANUEL DE FALLA

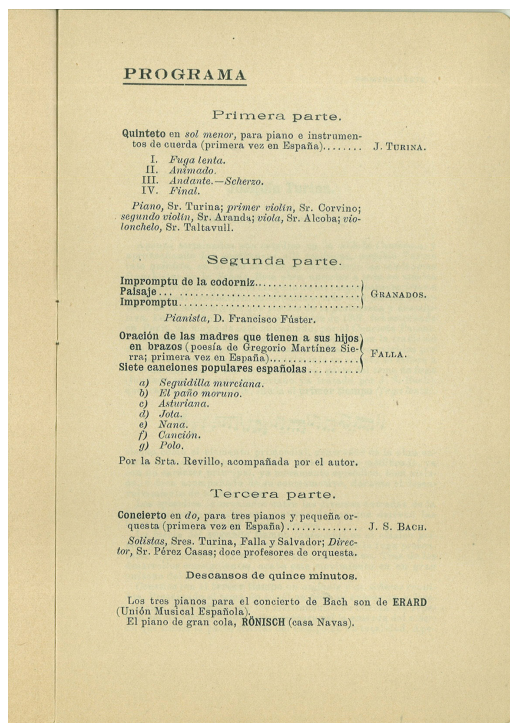


Foto 4. Programa del concierto del 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz de Madrid.

personaje clave en el panorama musical madrileño de esa época y se erigió en el guía de los nuevos planteamientos estéticos.<sup>48</sup>

Eschig y Falla intercambiaron cartas en las que ambos comentan la mediación de la Sociedad nacional de música para obtener materiales instrumentales,<sup>49</sup> sin especificar las condiciones. En una de ellas, de 19 de marzo de 1915,<sup>50</sup> cinco semanas antes del nacimiento de la sociedad, escribe Eschig a Falla: «[...] Yo había, efectivamente, recibido una carta de la Sociedad de Autores de Madrid pidiéndome uno o varios materiales. He respondido que me era imposible expedir materiales sin saber a quien están destinados y sin tener un contrato en mano. Pero si dicha Sociedad quiere hacer un contrato conmigo, yo estoy

<sup>48</sup> Para mayor información véase BALLESTEROS EGEEA, Miriam: 2012, *La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*. EAE Editorial Academia Española.

<sup>49</sup> [AMF 9142-008], carta de 19 de marzo 1915, original mecanografiada y firmada. [AMF 9142-012], carta de 13 de mayo de 1915, original mecanografiada y firmada. [AMF 9142-058], carta de 15 de septiembre de 1920, copia autógrafa firmada de Manuel de Falla.

<sup>50</sup> [AMF 9142-008], véase nota 49.

dispuesto a examinar la cuestión y le ruego, llegado el caso, de hacerme enviar un proyecto [...].<sup>51</sup> Unos años más tarde, en carta del 15 de septiembre de 1920,<sup>52</sup> Falla comenta a Eschig, a propósito de las copias de «Noches...» previas a la edición: «[...]La de la Socd. Nacional pour los Nocturnos asciende a 290 Ptas. Se la he enviado con esta carta [...]».

También se menciona dicha sociedad, en relación al material de «Noches...», en las cartas de Falla a Ansermet de 1916.<sup>53</sup> En octubre de 1916 escribe Falla al director suizo: «[...] El material de los Nocturnos es propiedad de la Société Nationale. Le daré a conocer las condiciones de alquiler por Ricardo Viñes [...]».<sup>54</sup> Y en diciembre del mismo año: «[...] El precio de alquiler fijado por la Sociedad Nacional es de 25 ptas. Usted puede enviarlo al Sr. Conde de Lascoiti, calle Villanueva nº 5 [...]».<sup>55</sup>

## Gustave Samazeuilh

Todo este embrollo editorial de «Noches...» se entrecruza con el encargo de Max Eschig a Gustave Samazeuilh de hacer una reducción a cuatro manos de la parte orquestal de la obra, con las subsiguientes complicaciones para diseñar su edición. Sin embargo, esta edición será publicada y saldrá al mercado antes que la original para orquesta y piano. Gustave Samazeuilh llevó a cabo su trabajo tan sólo en una semana, entre el 28 de junio de 1920<sup>56</sup> (fecha en la que el arreglista recibe la partitura de orquesta de «Noches...») y el 5 de julio de 1920<sup>57</sup> (según la carta así fechada, en la que Eschig informa a Falla de que dispone desde aquella misma mañana del arreglo orquestal a cuatro manos). Este dato lo conoció Falla también de mano del propio Samazeuilh en carta autógrafa fechada el mismo día 5 de julio.<sup>58</sup> El resto del tiempo hasta

<sup>51</sup> «[...] J'avais en effet reçu une lettre de la Société des Auteurs de Madrid me demandant un ou plusieurs matériels. Je lui ai répondu qu'il m'était impossible d'expédier des matériels sans savoir à qui ils étaient destinés et sans avoir un traité en mains. Mais si ladite Société veut passer un traité avec moi, je suis tout disposé à examiner la question et vous prie le cas échéant de me faire envoyer un projet [...]».

<sup>52</sup> AMF 9142-058, véase nota 49. Esta carta que Falla envía a Eschig está redactada en francés, salvo este párrafo que escribe en un castellano afrancesado y encuadra dentro del texto general.

<sup>53</sup> [AMF 6706-041], carta del 19 de octubre de 1916. Véase nota 19. Y carta del 31 de diciembre de 1916, [AMF 6706-042]. Fotocopias de los originales.

<sup>54</sup> [AMF 6706-041]. «[...] Le matériel des Nocturnes est de la propriété de la Société Nationale. Je vous ferai savoir des conditions de location par Ricardo Viñes [...]». Véase nota 53.

<sup>55</sup> AMF 6706-042. «[...] Le prix de location fixé par la Sociedad nacional est de 25 ptas. Vous pouvez l'envoyer à M. le Conte de Lascoiti, rue Villanueva nº 5 [...]». Véase nota 53.

<sup>56</sup> [AMF 9142-027]. Véase nota 40.

<sup>57</sup> [AMF 9142-029], carta original mecanografiada y firmada.

<sup>58</sup> [AMF 7579/1-002], carta original autógrafa.

«NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA», DE MANUEL DE FALLA

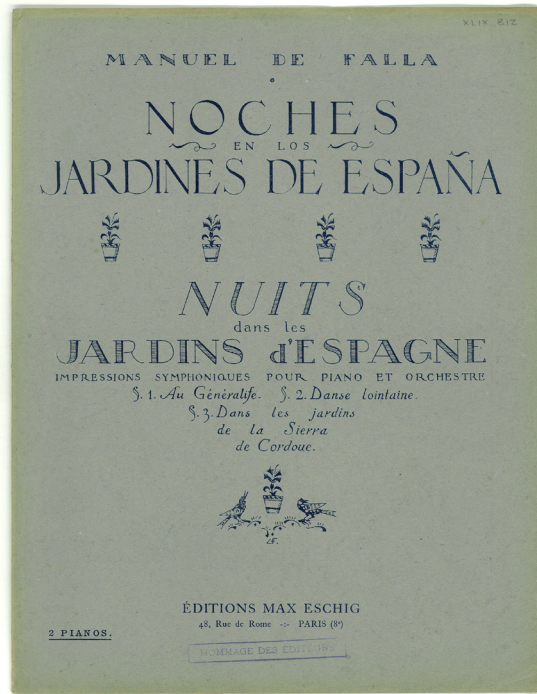


Foto 5. Portada de la primera edición de «Noches en los jardines de España» de Max Eschig, arreglo de Gustave Samazeuilh.

su publicación en 1922 fue empleado en las correcciones de las pruebas editoriales de Falla y en la discusión sobre el diseño y elaboración de la edición del arreglo. Falla fue consultado en todas las fases de edición, como demuestra la correspondencia con Samazeuilh<sup>59</sup> (que trataré en un próximo artículo) y con Eschig<sup>60</sup> entre 1920 y 1922, revisando primeras y segundas pruebas,<sup>61</sup> y opinando sobre el no fácil y costoso diseño de la edición. En carta del 20 de

<sup>59</sup> [AMF 7579], cartas de Samazeuilh a Falla entre 1920 y 1921: 5 de julio de 1920 y 12 de abril, 6 de septiembre, 27 de septiembre, 7 de noviembre, 30 de noviembre, 6 de diciembre de 1921.

<sup>60</sup> [AMF 9143], cartas de Eschig a Falla en 1922: 15 de julio (en la que Falla hace tres correcciones a la versión de Samazeuilh), 24 de octubre (sobre las pruebas de Samazeuilh), 20 de diciembre (con el envío adjunto de dos ejemplares de la edición en la versión de Samazeuilh).

<sup>61</sup> En AMF se conservan [XLIX B9 y B10], partituras de «Noches en los jardines de España» para piano y orquesta reducida a cuatro manos (con formato de 35,5x27,7), con anotaciones y correcciones de Falla. Por carta de 15 de julio de 1922, [AMF 9143-054], Falla envió a Eschig tres últimas correcciones (posteriores a las primeras y segundas pruebas) a la edición de Samazeuilh.

diciembre de 1922,<sup>62</sup> Eschig le envió a Falla dos ejemplares de la edición: «[...] le envió por este mismo correo certificado, dos ejemplares de sus «Noches en los Jardines de España», edición para dos pianos, que ha aparecido esta misma mañana. Espero que se alegre de ello [...]».<sup>63</sup>

Este arreglo para dos pianos, muy al gusto de la época, tuvo gran aceptación entre los pianistas, incluso desde antes de la efectiva publicación de la partitura por Eschig en 1922. En la correspondencia previa a tal fecha, Rosa García Ascot escribe a Falla: «[...] muchísimo me alegraría pudiera V. enviarme las «Noches en los jardines de España» a 4 manos y dos pianos o la reducción que V. haya hecho y las podría tocar con Abreu, si no estuviera V. aquí [...]».<sup>64</sup> Al igual que la autora de este artículo, la pianista y alumna de Falla tenía dudas de que su maestro hubiera podido llevar a cabo una reducción de la partitura y se la solicitaba, a falta del arreglo a cuatro manos de Samazeuilh, cuya existencia, evidentemente, había llegado a sus oídos. Asimismo Samazeuilh solicita a Falla<sup>65</sup> su concurso como compañero/acompañante a cuatro manos de Ricardo Viñes en su propio arreglo de «Noches...» para el concierto del 21 de mayo en la *Nationale* de París y, en septiembre de 1921,<sup>66</sup> le propone a Falla una revisión del arreglo, antes de la definitiva entrega a Eschig para su edición, en una reunión con Viñes y Ravel para recrear entre los cuatro la partitura y revisarla.

<sup>62</sup> [AMF 9143-022], carta original mecanografiada y firmada.

<sup>63</sup> «[...] je vous adresse par ce même courrier, recommandé, deux exemplaires de vos «Nuits dans les Jardins d’Espagne», édition pour deux pianos, qui a paru ce matin même. J’espère que vous en serez content [...]».

<sup>64</sup> [AMF 7749-007], carta de 31 de marzo de 1921, original autógrafa. La solicitud de esta partitura era para un concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid con motivo de la visita de Rabindranath Tagore en abril de 1916.

<sup>65</sup> [AMF 7579/1-006], carta de 12 de abril de 1921, original autógrafa. Samazeuilh propone en esta carta a la pianista francesa Nadia Boulanger (1887-1979) como sustituta de Falla, en caso de negativa.

<sup>66</sup> [AMF 7579/1-007], carta de 6 de septiembre de 1921, original autógrafa.

EFEMÉRIDES  
Y  
RESEÑAS





## DONACIÓN DE UN ARPA

Un arpa Salvi «Gran Concierto», modelo «Minerva», construida en madera natural, con adornos en negro y detalles decorativos propios de la artista, ha sido donada por la catedrática emérita D<sup>a</sup> María Rosa Calvo Manzano al Real Conservatorio superior de música de Madrid.

María Rosa pertenece a este Centro desde la edad de cuatro años; pasó, sin solución de continuidad, de discente a docente. Hasta la fecha de su jubilación, ocurrida en 2012, es aquí donde ha desempeñado toda su labor pedagógica.

El acto de entrega tuvo lugar el día 30 de junio de 2017 mediante la rúbrica de un protocolo de donación, por parte de la donante y de la Directora, D<sup>a</sup> Ana Guijarro.





ALBERT R. RICE. *NOTES FOR  
CLARINETISTS. A GUIDE TO THE  
REPERTOIRE*

 Pedro RUBIO

Nueva York, Oxford University Press, 2017.  
289 páginas. Idioma: inglés

Albert R. Rice es escritor, investigador y clarinetista. Doctor en Musicología, su campo de investigación se ha centrado sobre todo en la organología, con especial énfasis en la historia del clarinete. Ha sido conservador del *Kenneth G. Fiske Museum of Musical Instruments* en Claremont, California, y presidente de la *American Musical Instrument Society*. Rice es además un aclamado y reconocido autor de libros y artículos sobre la historia del clarinete. Sus tres libros anteriores, también publicados por Oxford University Press, *The Baroque Clarinet*, *The Clarinet in the Classical Period* y *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets*, se han convertido en títulos imprescindibles en toda investigación sobre el instrumento.

En su nueva publicación, *Notes for Clarinetists. A Guide to the Repertoire*, Rice presenta información histórica y analítica sobre treinta y cinco piezas del repertorio clarinetístico. A cada obra el autor le dedica entre cinco y nueve páginas, incluyendo datos esenciales como el año de composición, la primera, seguida de otras ediciones, el dedicatario y primer intérprete junto a la fecha y lugar de la primera interpretación. A continuación, encontramos una breve biografía del compositor y el proceso de creación de la obra junto a su contexto histórico. Seguidamente, Rice describe la pieza, proporcionando información relativa a la melodía, la armonía y la forma musical e incluyendo además imágenes de algunos de los dedicatarios o primeros intérpretes y ejemplos musicales, con datos siempre avalados mediante notas a pie de página. Con una prosa clara y precisa, el punto de vista elegido para el análisis de cada obra es eminentemente práctico y pensado para que el lector identifique convenientemente los puntos más importantes.

Este libro es el segundo de la serie *Notes for Performers*, una iniciativa de la editora Kyle J. Dzapo, autora del primer título de la serie: *Notes for Flutists. A Guide to the Repertoire* (2016). Para esta colección, se le encargó a Albert Rice una selección de las piezas más representativas para clarinete solo, con piano o con orquesta. Para garantizar una recopilación lo más amplia posible, solamente se eligió una obra por autor. Junto a composiciones de Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Johannes Brahms, Claude Debussy o Igor Stravinsky, encontramos repertorio contemporáneo de Luciano Berio, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen o bien páginas poco conocidas como las de Robert Muczynski y Antoni Szalowski. Se incluyen asimismo compositores con un papel singular en la historia del instrumento, como Jean-Xavier Lefèvre, Franz Krommer o Bernhard Henrik Crusell, y alguna obra menor como la sonata para clarinete y piano *op. 2* del archiduque Rodolfo de Austria.

Es indudable la utilidad de este libro, especialmente para profesores e intérpretes. Rice, a través de un concienzudo trabajo de investigación, avisa de los errores que inevitablemente se cuelan en una edición, proporcionando las correcciones y nombrando siempre las fuentes en las que se basa. Así conocemos, por ejemplo, las notas cambiadas que se imprimieron en *Le tombeau de Ravel*, de Arthur Benjamin, o en *A Set for Clarinet*, de Donald Martino, o bien las modificaciones experimentadas entre el manuscrito y las sucesivas ediciones de las «piezas fantásticas para clarinete y piano» *op. 33*, de Robert Schumann. Igualmente, Rice informa sobre los errores de imprenta del *Domaines*, de Pierre Boulez, y en varias de las ediciones de la sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc. En cuanto a la interpretación, la experiencia como músico práctico del autor le permite incluir en el texto indicaciones técnicas para solucionar pasajes concretos, como por ejemplo los *glissandos* que aparecen en el segundo movimiento de la sonata para clarinete y piano de Leonard Bernstein, o en el final del concierto de Aaron Copland. Incluye además marcas de metrónomo en muchas de las obras tratadas y propone interesantes consejos sobre cómo ejecutar la *Flatterzunge* que aparece en las cuatro piezas para clarinete y piano de Alban Berg o los multifónicos utilizados en la «*Sequenza XIª*» de Luciano Berio.

Las obras de consulta a disposición de los intérpretes sobre piezas de música de cámara, ópera y repertorio orquestal son relativamente numerosas. Por el contrario, los libros dedicados a la literatura más destacada de un instrumento son escasos, salvo quizás aquellos para el piano. En lo referente al clarinete, el libro de Albert Rice es, sorprendentemente, el primero de estas características. *Notes for Clarinetists* se convierte así en un manual de consulta y una herramienta indispensable para clarinetistas profesionales, profesores, estudiantes, amateurs e investigadores. No podemos estar más de acuerdo con la editora Dzapo cuando en la introducción dice: «mientras unos argumentan que solo se debe tocar desde el corazón, el conocimiento puede ser una poderosa herramienta para fortalecer y refinar el instinto del intérprete».

*T*RABAJOS DE INVESTIGACIÓN  
FIN DE ESTUDIOS DE ALUMNOS DEL  
RCSMM



# LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

 María Mercedes TORRES PERAZA\*

## Introducción a las notas *inégales* en la música del Barroco francés

La palabra *inégalité* significa desigualdad. Este término hace referencia a un aspecto interpretativo característico de la música barroca francesa, consistente en desigualar la duración de uno o varios pares de notas escritas con idéntica figura rítmica dentro de un mismo pulso, haciendo la primera nota de cada par más larga que la segunda, sin que el pulso se vea alterado. La proporción de duración entre las notas largas y cortas puede variar —incluso dentro de la misma pieza o de la misma frase musical— dependiendo del carácter de la música, del *tempo* y del gusto del intérprete; por ejemplo, en unos casos puede ser muy sutil, casi imperceptible, y en otros, más acentuada, como si figurara con un puntillo. Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727-1805), en su obra sobre «el arte de marcar los cilindros», detalla algunas de las proporciones de las notas *inégales* de la siguiente manera:

He observado, [...], que hay una cantidad de marchas, [...], donde la diferencia [entre] las primeras y las segundas corcheas es de la mitad, como de 3 a 1, es decir, que las primeras corcheas [equivalen a] corcheas con puntillo, y las segundas corcheas a semicorcheas. En ciertos *menuets*, [...], la diferencia es de tercios, como de 2 a 1, de manera que las primeras corcheas valen 2 tercios de negra, y las segundas, el otro tercio; y finalmente, la diferencia menos marcada, como en muchos *menuets*, es como de 3 a 2, de 7 a 5, etc.<sup>1</sup>

\* María Mercedes Torres Peraza presentó en septiembre de 2013 este trabajo para la obtención del diploma de fin de carrera de la especialidad de Clave. Fue su tutor D. Tony Millán.

<sup>1</sup> ENGRAMELLE, Marie-Dominique-Joseph. *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres: et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mécaniques*. París (chez P. M. Delaguette), 1775; pp. 33-34.

La ligereza y flexibilidad con la que se ejecutan los valores largos y cortos de las notas *inégaies* contribuyen a dar una sensación de continuidad y dirección a la música; Henri-Louis Choquel (c.1702-1767), a este respecto, afirma que la *inégalité* de las notas «liga el canto y lo hace más fluido».<sup>2</sup> La *inégalité* también puede ser utilizada para reforzar la expresión en determinados puntos de la frase musical; el mencionado Engramelle comenta que la *inégalité* sirve para «resaltar el género de expresión que conviene a cada pieza», y añade que la desigualdad puede variar en un mismo *Air* para «expresar ciertos pasajes de una manera más interesante».<sup>3</sup> Otros autores —como Bourgeois (1550) y Muffat (1695,1698)— comentan que las notas *inégaies* proporcionan gracia, ornamento, belleza y elegancia a las piezas. Un autor anónimo del siglo XVII escribe que sin esta desigualdad «las piezas son planas, sin gusto ni movimiento»;<sup>4</sup> calificativos que se hallan también en Georg Muffat (1653-1704) cuando afirma que hay que hacer determinadas notas de forma *inégal*, ya que de lo contrario la música tendría algo que la haría sonar «adormecida, áspera y plana».<sup>5</sup> A partir de citas de esta índole se puede deducir la importancia de la «expresión» como factor determinante «en el nacimiento y desarrollo de la *inégalité*».<sup>6</sup>

La costumbre de hacer las notas *inégaies* aparece documentada en numerosas fuentes escritas, principalmente en Francia, desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX. La primera de estas obras se publicó en el año 1550. Las siguientes se publicaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Estas fuentes originales consisten en: tratados, métodos, obras musicales, diccionarios de música, libros relacionados con el arte, etc. Muchas de estas obras teóricas están destinadas a músicos principiantes, aficionados y profesores de música, y los detalles interpretativos no se exponen con claridad; algunos autores destacan que el músico profesional no necesita de ninguna indicación para saber cómo y cuándo utilizar las notas *inégaies* de manera apropiada; Bertrand de Bacilly (1625-1690), refiriéndose al hecho de que no hace falta escribir los

<sup>2</sup> CHOQUEL, Henri-Louis. *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre la musique soi-même*. París (J. B. Christophe Ballard), 1759; p. 71.

<sup>3</sup> ENGRAMELLE, M. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Maniere de toucher lorgue dans toute la propreté et la delicastesse qui est en usage aujourdhy a Paris*. (Autor anónimo, manuscrito, [c. 1670]). Ed. facsímil en: *Orgue: méthodes, ouvrages sur la facture, ouvrages sur le mélange des jeux, préfaces, extraits d'ouvrages généraux, dictionnaires et encyclopédies, cérémonials*. Vol. I (Méthodes & traités. Série I, France 1600-1800). Ed. por Jean Saint-Arroman. Courlay (J. M. Fuzeau), 2005; s. n.

<sup>5</sup> MUFFAT, Georg. *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium secundum* (1698). En *Georg Muffat zur Aufführungspraxis* (Collection d'Études Musicologiques, 50). Baden-Baden (Verlag Valentin Koerner), 1990; p. 73.

<sup>6</sup> SAINT-ARROMAN, Jean. 1974. «Les inégalités». En *L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles: Paris, 20-26 octobre 1969* (Colloque Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique; N° 537). París (CNRS); p. 83.



puntos —para indicar la *inégalité*—, dice que se espera que «los expertos los deduzcan»;<sup>7</sup> Jean-Baptiste Labadens (\*1735) comenta que «este conocimiento sólo se adquiere con experiencia».<sup>8</sup> La práctica de hacer las notas *inégaes* forma parte del lenguaje musical de la época y su conocimiento se transmite principalmente por tradición oral.

Las primeras fuentes, hasta el año 1717, plantean, de un modo general, que la forma de hacer la *inégalité* consiste en hacer una nota larga y otra breve, aumentando un poco la primera y disminuyendo un poco la segunda, diferenciándolas «ligeramente según el *tempo*»,<sup>9</sup> sin brusquedad;<sup>10</sup> se indica que esto se practica «à discretion»,<sup>11</sup> es decir, libremente, dependiendo del gusto del intérprete.<sup>12</sup> Algunos autores hacen referencia a la forma alternada de tocar las notas *inégaes*: cuando el número de notas seguidas es par, la primera es larga y la segunda breve, y cuando el número de notas es impar, se hace lo contrario. Étienne Loulié (1654-1702) da un ejemplo de lo que actualmente se conoce como ritmo lombardo, es decir, una especie de *inégalité* a la inversa (escrito como semicorchea y corchea con puntillo).<sup>13</sup> En unas pocas fuentes de este periodo ya aparecen breves comentarios respecto a la relación entre el compás y la figura rítmica que se hace desigual (Rousseau, 1687; Saint-Lambert, 1702; Montéclair, 1711); algunos autores lo hacen a través de sus ejemplos musicales (L'Affillard, 1694; Muffat, 1698). Jacques Hotteterre (1774-1763) plantea, por primera vez, una especie de regla general donde se transfieren las reglas de la *inégalité* de un compás a otro:

Todos [los compases] triples se refieren al compás triple simple, y podremos decir que en el [compás] triple doble [3/2], las blancas se suponen por negras, y las negras por corcheas; es por lo que hay que *pointer* [hacer

<sup>7</sup> BACILLY, Bertrand de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. París (C. Blageart), 1668; p. 230.

<sup>8</sup> Cit. en: FULLER, David. 2001-2002. «Notes inégales». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. por Stanley Sadie. Londres (Macmillan), vol. 18; p. 195.

<sup>9</sup> JULLIEN, Gilles. *Premier livre d'orgue* (Chartres: Richar, Lesclap, l'Auteur, 1690). Ed. facsimil. En *Orgue: méthodes, ouvrages sur la facture, ouvrages sur le mélange des jeux, préfaces, extraits d'ouvrages généraux, dictionnaire et encyclopédies, cérémonials*. Vol. II (Méthodes et traités. Série I, France 1600-1800). Realizado por Jean Saint-Arroman y Jean Christophe Tosi. Courlay (Anne Fuzeau), 2009; p. 1.

<sup>10</sup> ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole*. París (Christophe Ballard), 1687; p. 114.

<sup>11</sup> NIVERS, Guillaume-Gabriel. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église*. París (Ballard, chez l'Auteur), 1665; p. [5].

<sup>12</sup> SAINT-LAMBERT, Monsieur de. *Les principes du clavecin*. París (J. B. Christophe Ballard), 1702; p. 61.

<sup>13</sup> LOULIÉ, Étienne. *Elements ou principes de musique mis dans un nouvel ordre*. París (Ballard, chez l'Auteur), 1696; p. 62.

desiguales] las negras en este compás, siguiendo la explicación que he dado sobre [...] las corcheas.<sup>14</sup>

El complejo proceso de transición de estilo y notación musical que se experimentó durante el siglo XVII pudo haber influido en la dificultad de dar reglas o explicaciones más precisas sobre la *inégalité*. A esto hay que añadir el hecho de que las reglas están sujetas a que sea el «gusto» el factor que determine dónde y cuánta desigualdad pueda ser aplicada, motivo por el cual muchos autores deciden no hablar al respecto; Johann Joachim Quantz (1697-1773) dice que «sería muy tedioso, y algunas veces imposible, aportar pruebas demostrativas sobre asuntos que normalmente atañen sólo al gusto»;<sup>15</sup> lo cual es justificado por Charles Buterne (1710-1760) de la siguiente manera: «yo no me propondré en absoluto dar reglas del gusto, éstas cambian con el siglo y, además, es de esas cosas que es mejor no se expresen».<sup>16</sup>

A partir de 1719 (año de publicación de *L'art de préluder* de Hotteterre) se observa la sistematización del uso de la *inégalité* a través de reglas asociadas a los diferentes tipos de compases. Estas reglas establecen que en cada compás hay una figura rítmica —según algunos autores, puede haber varias— donde recae la *inégalité* de manera idónea; dicha figura es siempre una división del pulso del compás; por ejemplo, si el pulso es de negra, la *inégalité* puede recaer en la corchea o en la semicorchea. A manera de resumen, estas reglas proponen lo siguiente: en el compás de 2 tiempos o  $\phi$ , la figura que se hace *inégal* es la corchea; en el compás de  $2/4$ , la semicorchea; en el compás de cuatro tiempos o C, la semicorchea; en el compás de 3 tiempos o  $3/4$ , la corchea; en el compás de  $3/2$ , la negra; en los compases de  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $9/8$  y  $12/8$ , la semicorchea; y en los compases de  $6/4$ ,  $9/4$  y  $12/4$ , la corchea. A pesar de que existe un amplio consenso en estas reglas expuestas en las fuentes originales, se observan algunas diferencias y contradicciones, apreciables en las tablas que se muestran más adelante, las cuales resumen de manera detallada todas estas reglas, según la opinión de diferentes autores. Al haber determinadas circunstancias que pueden

<sup>14</sup> HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisés par traités* (París: Marcello Castellani, 1707). Ed. facsímil. Florencia (Edizioni Scelte), 1998; p. 27.

<sup>15</sup> QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, 1752. *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique*. Berlín (chez Chretien Frederic Voss), 1752; [prefacio].

<sup>16</sup> BUTERNE. *Méthode pour apprendre la musique vocale*. París (Adresses ordinaires), S. Yon (chez l'Auteur), Rouen (chez Besonge), 1752; p. 15. Montclair (*Nouvelle méthode pour apprendre la musique*, 1709, p. 15) también comenta al respecto: «Es muy difícil dar principios generales sobre la *égalité* o sobre la *inégalité* de las notas, ya que es el gusto de las piezas que se cantan las que lo deciden» (Cit. en: PONSFORD, David. *French Organ Music in the Reign of Louis XIV* [Series: Musical Performance and Reception]. Cambridge [University Press], 2011, p. 25).

hacer que la figura que se hace *inégal* sea otra, no deben tomarse estas reglas al pie de la letra; Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), por ejemplo, dice que en el compás de «C barrada el uso no está determinado» debido a que se puede marcar rápido o lento, y «esta irregularidad hace que no se separen reglas [de la *inéglité*] al respecto» y se deba «consultar el carácter de la pieza para decidir».<sup>17</sup>

En general, se observa que las figuras musicales que se hacen de manera *inégal* corresponden a figuras más o menos «movidas» dentro de cada compás; Monsieur de Saint-Lambert dice que la «desigualdad de varias corcheas seguidas no se observa en la piezas donde el compás es de 4 tiempos, como por ejemplo en las *Allemandes*, debido a la lentitud del movimiento; [en este caso], entonces, la desigualdad cae sobre las semicorcheas, si las hay»;<sup>18</sup> Quantz dice al respecto que «en las piezas de un movimiento [*tempo*] moderado o incluso en el *adagio*, las notas rápidas deben ser tocadas con cierta desigualdad, aunque a la vista parezcan tener el mismo valor».<sup>19</sup>

Algunos autores escribieron reglas de carácter general utilizando diferentes criterios para determinar qué notas se deben hacer *inégaes*. Una de estas reglas dice que la figura que representa la cuarta parte de un pulso se hace *inégal* (Montéclair, 1736; Vague, 1750; Rollet, 1760); a lo cual otros añaden que la excepción a esta regla es en el caso de los compases de tres tiempos, donde la mitad del pulso es la que se hace *inégal* (Muffat, 1698; David, 1737; Mercadier, 1776). Refiriéndose a los compases en general, Pierre Duval propone que se hagan «*inégaes* todas las notas de menor valor que las que son indicadas por la cifra inferior del compás, excepto los compases de 2/4 y 3/4 en los cuales solo se hacen *inégaes* las semicorcheas y fusas», es decir, las corcheas se hacen iguales.<sup>20</sup> Théodore-Jean Tarade (1731-1788) sugiere que se hagan *inégaes* las figuras que son la octava parte del compás, excepto el compás de cuatro tiempos, donde las corcheas son iguales.<sup>21</sup> Otra de estas reglas generales dice que la *inégalité* se puede trasladar de una figura a otra inferior; por ejemplo, cuando en una pieza se tienen que hacer las corcheas *inégaes* por el tipo de compás, si aparecen semicorcheas, entonces las corcheas se hacen *égales* y las semicorcheas *inégaes*, y esto con cualquier tipo de figuración (Bordet, [1755];

<sup>17</sup> MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de. *Méthode facile pour apprendre à jouer le violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument*. París (chez l'Auteur, Foucault), 1711; p. 13.

<sup>18</sup> SAINT-LAMBERT, M. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>19</sup> QUANTZ, J. J. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>20</sup> DUVAL, l'Abbé Pierre. *Principes de la musique pratique par demandes et par reponses*. París, 1764; p. 52.

<sup>21</sup> TARADE, Théodore-Jean. *Traité du violon ou regles de cet instrument a l'usage de ceux qui veulent en jouer avec la parfaite connoissance du Ton dans lequel on est*. (París, 1774). Ginebra (Minkoff), 1974; p. 17.

Bordier, [1760]; Cajôn, 1772; Mercadier, 1776); Borin también afirma la regla precedente, pero añade que la *inégalité* se puede trasladar a todos los valores inferiores;<sup>22</sup> por último, Jean-François Demoz de la Salle amplía esta regla sugiriendo que la *inégalité* puede abarcar al mismo tiempo la figura designada por el compás y todos los demás valores inferiores.<sup>23</sup> Hay que destacar que estas últimas reglas (relativas a trasladar la *inégalité* de una figura a otra inferior y, sobre todo, de servir a la vez para varias figuras diferentes) son en su mayoría de una época tardía.

En algunas de estas fuentes se ofrecen ejemplos musicales que muestran cómo se deben interpretar de manera desigual las notas escritas iguales. Todos estos ejemplos indican las notas *inégaes* utilizando notas con puntillo, por ejemplo, corchea con puntillo y semicorchea, semicorchea con puntillo y fusa, etc. Esta manera de escribir las notas *inégaes* se debe claramente a la imposibilidad de hacerlo usando la notación convencional, y debe servir sólo de referencia. Algunos autores destacan que las notas *inégaes* se realizan «como si tuvieran un puntillo escrito», lo cual implica que estos ejemplos no se deben interpretar de manera literal.

Cuando el compositor lo indica o cuando el músico lo considera necesario para favorecer la expresión o el carácter de la pieza, las notas *inégaes* se descartan, ya sea en toda la pieza, en una sección, en alguna voz o en algún pasaje determinado; Antoine Ferdinand Emy de L'lette dice que hay que evitar las notas *inégaes* cuando son «susceptibles de perjudicar la belleza de los cantos».<sup>24</sup> Jacques Duphly (1715-1789) escribe al comienzo de una de sus piezas para clave: «los puntos que están sobre las notas del bajo significan que hay que hacerlas antes que las del [tiple]»; en este ejemplo hay que hacer simultáneamente corcheas *inégaes* en una voz, y corcheas *égaes* en la otra:

<sup>22</sup> BRIJON, C. R. *Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. (1763). Ed. facsimil. Ginebra (Minkoff), 1974; p. 27.

<sup>23</sup> DEMOZ DE LA SALLE, J. F. *Méthode de musique selon un nouveau système très court, très facile et très sûr*. París (chez Pierre Simon), 1728; p. 160.

<sup>24</sup> Citado por GEOFFROY-DECHAUME, Antoine. *Les «Secrets» de la Musique ancienne. Recherches sur l'interprétation XVIe, XVIIe, XVIIIe*. París (Fasquelle Éditeurs), 1964; p. 37.

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS



Figura 1. J. Duphy: *Troisième livre de pièces de clavecin*, Les Grâces (París, s. f. [1756]), p. 16, cc. 12-21.

La *inégalité* forma parte de la manera de concebir y sentir la música, de allí que la *égalité* sea la excepción y necesite ser indicada. Algunos de los términos para expresar la igualdad de las notas son: *notes égales*, *croches égales*, *détachez*, *piquées*, *marqué*, *martelées*, *également*, etc. Estos pueden aparecer a modo de advertencia general al comienzo de la obra, o en el transcurso de una pieza o movimiento:



Figura 2. A. Favre: *Second livre de sonates*, Première Sonate (París, s. f.), p. 4.

Muchos autores (Marais, 1701; Clérambault, 1716; Cappus, [1732-6]; Duval, 1741; Vague, 1750, entre otros) se sirven de puntos o rayas verticales encima o debajo de las notas para indicar que quieren que se hagan *égales*, tal y como se observa en el ejemplo de Duphy mencionado anteriormente. En algunas ocasiones, estos signos se indican solo al comienzo de un pasaje, a modo de ejemplo, para que se sigan haciendo así durante toda la pieza o cada vez que aparezca algún pasaje específico (figura 3); en otros casos solo se tienen que hacer *égales* las notas indicadas por el compositor (figura 4). Los ejemplos musicales son muy variados y cada compositor procura indicar la *égalité* de la manera que le parece más conveniente:

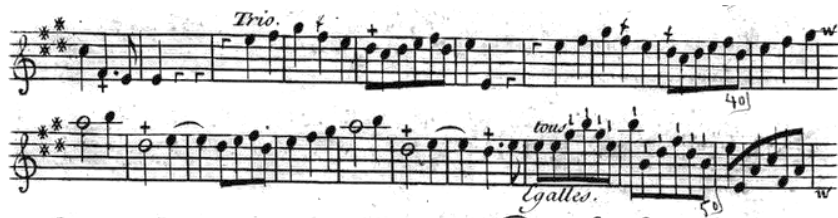


Figura 3. J. J. Mouret: *Concert de chambre* [...], suivi d'une suite d'Airs à danser, Premier Concert, Chaconne, second dessus (París, s. f. [1737]), p. 5, cc. 32-51.



Figura 4. A. Favre: *Second livre de sonates*, Première Sonate (París, s. f.), p. 2.

Algunos autores sugieren una serie de excepciones al uso de la *inégalité*, aparte de las mencionadas anteriormente, las cuales no hace falta indicar por escrito; por ejemplo, en la música escrita al estilo italiano (esto se sobreentiende dado que autores como Muffat, F. Couperin, Corrette o J. J. Rousseau dicen explícitamente que en la música italiana no se aplica la *inégalité*), cuando se sucede la misma nota de forma repetida,<sup>25</sup> en los pasajes muy rápidos donde el *tempo* no lo permite,<sup>26</sup> cuando las notas designadas para hacerse *inégaes* se mezclan con notas sincopadas,<sup>27</sup> cuando estas notas se mezclan con silencios del mismo valor,<sup>28</sup> cuando se encuentran agrupadas de tres en tres o de seis en seis (Quantz, 1752; Lacassagne, 1766; Cajôn, 1772), y en las partes de acompañamiento.<sup>29</sup> Según Fuller, las excepciones citadas por un único autor no tienen fuerza suficiente como para ser consideradas como reglas,<sup>30</sup> sin embargo, lo que plantea Quantz en relación a las notas rápidas en los movimientos rápidos tiene una justificación técnica muy válida; así es como matiza él esta regla:

<sup>25</sup> QUANTZ, J. J. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> LACASSAGNE, Joseph. *Traité général des élémens du chant*. París (chez l'Auteur), 1766; p. 51.

<sup>28</sup> Mencionado por BORREL, Eugène. 1931. «Les notes inégales dans l'ancienne musique française». En *Revue de musicologie*. Nov; p. 287.

<sup>29</sup> Cit. en: GEOFFROY-DECHAUME, A. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>30</sup> FULLER, D. *Op. cit.*, p. 193.

## LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

Se exceptúan todos los pasajes que los cantantes deben ejecutar con rapidez, a menos que estos no sean ligados; porque como cada nota de estos pasajes para la voz debe ser pronunciada de forma clara y marcada por *coup de poitrine*, la desigualdad no tiene lugar aquí.<sup>31</sup>

Como regla general, el uso de la *inégalité* se asocia con las notas que se mueven por grados conjuntos (Muffat, 1695; Loulié, 1696; F. Couperin, 1717). En otras ocasiones los autores comentan, ya sea a través de reglas o de ejemplos musicales, que las notas escritas por grados disjuntos se hacen *égales* (Loulie, 1696; Montéclair, 1709;<sup>32</sup> Hotteterre, 1719). Ciertas piezas escritas al estilo *luthé*, o con arpeggios (lentos o rápidos) y acordes partidos, se expresan mejor cuando se interpretan de manera *égal* (figura 5). Cuando los compositores quieren lo contrario, lo hacen constar directamente en la partitura. Es muy frecuente encontrar obras donde se pide tocar *inégal* algunos pasajes de notas escritos por saltos que, de no aparecer tal indicación, se tocarían *égales* (figura 6); sin embargo, hay piezas donde se intercalan notas seguidas por grados conjuntos y saltos que, a pesar de no tener ninguna indicación escrita pidiendo que se hagan las notas *inégaes*, admiten una *inégalité* muy sutil, de manera que no se sienta tanto el contraste rítmico entre unas notas y otras.



Figura 5. J. F. Dandrieu: *Pièces de clavecin* [...], Premier livre (Paris, 1724), p. 59.

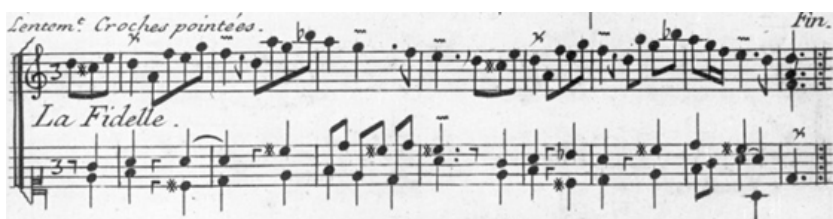


Figura 6. A. Dornel: *Pièces de clavecin* (Paris, s. f. [1731]), p. 13.

<sup>31</sup> QUANTZ, J. J. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>32</sup> Cit. en: FULLER, D. *Op. cit.*, p. 193.



Bacilly es el único tratadista que sugiere abiertamente que las notas que se mueven por intervalos también se pueden hacer desiguales, refiriéndose a la manera de cantar notas por saltos cuando tienen el puntillo escrito o sobreentendido.<sup>33</sup> En algunos tratados o métodos existen también ejemplos que sugieren hacer *inégaes* algunos pares de notas escritos por saltos (en su mayoría, intervalos no muy amplios, por ejemplo, de tercera o cuarta), especialmente cuando aparecen insertados en medio de pasajes escritos principalmente por grados conjuntos (Muffat, 1698; David, 1737; Corrette, 1738; Engramelle, 1775).

Las notas *inégaes* pueden aparecer escritas de forma expresa en la partitura. En una pieza de la ópera *Acis et Galatée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) se aprecian las corcheas con puntillo y semicorcheas solamente cuando las notas de mueven por saltos (figura 7, cc. 24-25; cc. 28-29). Si se compara con la versión para clave de esta misma pieza realizada por Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691) (figura 8), se aprecia que en uno de los compases (c. 25) sólo aparece la corchea con puntillo y semicorchea en las notas que se mueven por intervalo de tercera, y no en las dos corcheas siguientes, como sí hace Lully; esto puede sugerir que ese par de corcheas no necesita ser escrito con puntillo porque, al moverse por grado conjunto, ya se sobreentiende que va a ser interpretado *inégal*.



Figura 7. J. B. Lully: *Acis et Galatée*, Chaconne [de Galatée], *dessus*. (París, 1686), p. 76. cc. 18-35.



Figura 8. J. H. D'Anglebert: *Pièces de clavecin*, Chaconne de Galatée (París, s. f. [1689]), p. 105, cc. 13-26.

<sup>33</sup> BACILLY, B. *Op. cit.*, p. 229.



Bacilly, en esta misma línea y refiriéndose a una pieza específica, dice que hay que hacer las corcheas con puntillo y las semicorcheas «más finamente» de «como aparecen escritas al comienzo del pasaje»; también habla de otro caso en particular donde un autor escribe expresamente estos puntillos «para que no se evite hacerlos»;<sup>34</sup> Gilles Jullien (c. 1650-1703) dice que escribe los puntillos solamente «después de las primeras corcheas [...], para que sirva de ejemplo para *pointer* las otras de la misma manera».<sup>35</sup> Nicolás Gigault (c. 1627-1707) escribe las notas *inégales* usando notas con puntillo en casi todas las piezas de su *Livre de musique pour l'orgue*; David Fuller se refiere a esta obra como «una enciclopedia del uso de la desigualdad en ese periodo».<sup>36</sup>

En ciertas ocasiones, los compositores piden por escrito que se hagan las notas de forma desigual. Los principales términos usados para indicar la ejecución *inégal* son: *pointer*, *piquer*, *notes* o *croches inégales*, *marquer*, *passer* y *lourer*. Estos términos son empleados en situaciones donde normalmente se tendrían que hacer las notas *égales* debido al tipo de compás, o al tipo de escritura —por ejemplo, cuando las melodías contienen muchos saltos (figura 9)—, o cuando en el transcurso de una misma pieza se pide hacer las notas de forma *égal* en algún pasaje o sección, y luego el compositor quiere que se vuelva a la interpretación de las notas de manera desigual (figura 10, cc. 126 y 143).



Figura 9. A. Favre: *Second livre de sonates*, 4<sup>e</sup> Sonate (París, s. f.), p. 20.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>35</sup> JULLIEN, G. *Op. cit.*, p. 1.

<sup>36</sup> FULLER, D. *Op. cit.*, p. 191.



Figura 10. Ch. La Ferté: *Premier livre de sonates pour le violon*, IIIème Sonate, Chaconne (París, 1707), p. 16, cc. 123-148.

Dependiendo del autor, algunos de los términos anteriormente mencionados para referirse tanto a la *égalité* como a la *inégalité* pueden tener diferentes usos. Estas imprecisiones en la terminología son normales en esa época. Véase en las siguientes tablas el caso, por ejemplo, de los términos *pointer* y *piquer*.<sup>37</sup>

Tabla 1. Diferentes usos del término *pointer*

Autor	Uso del término <i>pointer</i>
Loulié	«Cuando se hace el primer medio tiempo más largo que el segundo, pero el primer medio tiempo tiene [...] un punto. Llamamos a esta [...] manera <i>piquer</i> o <i>pointer</i> ». <sup>38</sup>
Brossard	« <i>Staccato</i> quiere decir más o menos lo mismo que <i>Spiccato</i> ; [es decir] que en todos los instrumentos de arco se deben hacer los golpes de arco secos, sin retrasar, y separar las unas de las otras. Es casi lo que nosotros llamamos en francés <i>piqué</i> o <i>pointé</i> ». <sup>39</sup>
Hotteterre	«No debemos hacer las corcheas siempre iguales, [...] debemos, en ciertos compases, hacer una larga y la segunda, breve, y así sucesivamente. [...]; esto se llama <i>pointer</i> ». <sup>40</sup>

<sup>37</sup> El término *piquer* aparece también en piezas escritas con ritmos con puntillos (corchea con puntillo y semicorchea) dando a entender que hay que exagerar la duración del puntillo.

<sup>38</sup> LOULIÉ, É. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>39</sup> BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. París (J. B. Christophe Ballard), 1703; s. n.

<sup>40</sup> HOTTETERRE, J. *Op. cit.*, p. 24.

Jean Jacques Rousseau	«Para <i>les pointer</i> sobre la nota, se agrega un punto después de la primera [corchea, luego viene] una semicorchea, y así sucesivamente. [...] de manera que la primera o larga dura los tres cuartos, y la segunda o breve, el otro cuarto. Para <i>les pointer</i> en la ejecución, se hacen desiguales según esas mismas proporciones, aunque estén escritas iguales». <sup>41</sup>
-----------------------	--

Tabla 2. Diferentes usos del término *piquer*

Autor	Uso del término <i>piquer</i>
Loulié	Refiriéndose a las notas cuando tienen escritas el puntillo: «Llamamos a esta manera [...] <i>piquer</i> o <i>pointer</i> ». <sup>42</sup>
Duval	«Las notas <i>piquées</i> tienen que ser iguales y muy marcadas». <sup>43</sup>
Lacassagne	«Las negras se <i>piquent</i> , es decir, se hacen desiguales». <sup>44</sup>

Las notas *inégales* han sido el objeto de estudio de numerosos libros, artículos, conferencias y debates a lo largo del siglo XX hasta la actualidad (Borrel, Chailley, Donington, F. Neumann, Fuller, Hefling, Saint-Arroman, Byrt, Moelans, Jerold, etc.). Musicólogos, intérpretes y directores —favorecidos directamente por la labor de constructores y restauradores de instrumentos musicales antiguos— han ido encontrando respuestas —muchas de ellas no definitivas— a una gran cantidad de interrogantes en torno a este tema y a la música antigua en general. La costumbre de hacer las notas *inégales* se ha integrado ya a la interpretación de la música barroca francesa en nuestros días. La transmisión de ese conocimiento se sigue realizando principalmente de maestro a alumno, beneficiada, además, por el fácil acceso a fuentes primarias y secundarias de diferentes tipos.

Pero ¿cómo debe interpretar y utilizar el músico actual estas fuentes, con sus concordancias, contradicciones e imprecisiones? ¿hasta qué punto se deben seguir al pie de la letra las reglas enunciadas por algunos tratadistas, considerando el hecho de que estaban principalmente dirigidas a músicos principiantes o aficionados? ¿qué elementos determinan la formación de un criterio de interpretación basado en el «buen gusto»? y, finalmente, ¿cómo ha evolucionado y funcionado la transmisión de información (incluidas las tendencias, los paradigmas en la interpretación, etc.) en estas últimas décadas, y su efecto en la enseñanza y comprensión de la música antigua? Las respuestas a estas preguntas no son el objeto de este artículo (además de que se ha escrito y se sigue escribiendo ampliamente al respecto); solamente reflejan la importancia de la revisión y

<sup>41</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques. *Dictionnaire de musique*. [París] (chez la Veuve Duchesne), 1768; pp. 386-387.

<sup>42</sup> LOULIÉ, É. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>43</sup> DUVAL, P. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>44</sup> LACASSAGNE, J. *Op. cit.*, p. 57.

confrontación de los diferentes elementos prácticos, teóricos, subjetivos y circunstanciales, del pasado y del presente, colectivos e individuales, que entran en juego en la recreación de la música antigua.<sup>45</sup>

## Las notas *inéga*les en los diferentes compases. Resumen de las reglas asociadas a cada tipo de compás

La tabla siguiente muestra los compases más utilizados en la música barroca francesa. La información referente al número de tiempos o pulsos por compás y el «movimiento» o *tempo* de estos pulsos se ha obtenido principalmente de los tratados de Demoz de la Salle<sup>46</sup> y Bouïn.<sup>47</sup> Esta información es relevante para entender las reglas de las notas *inéga*les asociadas a cada tipo de compás, especialmente en lo relativo al *tempo* y el número de pulsos en cada compás.

Tabla 3. Principales compases usados en la música barroca francesa.

Indicación del compás	Número de tiempos o pulsos que se baten por compás y <i>tempo</i>	Tipo de compás
2	2 tiempos más o menos rápidos (según el género o carácter de la pieza)	Compás simple de dos tiempos
♢	2 tiempos graves o lentos, y 4 tiempos ligeros y rápidos	Compás simple de dos tiempos / Compás simple de 4 tiempos
2/4	2 tiempos alegres o ligeros	Compás simple de dos tiempos
C ó 4	4 tiempos graves o lentos <sup>48</sup> / 4 tiempos más o menos rápidos (según el carácter de la pieza <sup>49</sup> )	Compás simple de cuatro tiempos

<sup>45</sup> Determinados asuntos relacionados con las notas *inéga*les no se tratan de manera expresa en este trabajo; como, por ejemplo, el origen, la manera de «frasear o articular» las notas *inéga*les en los diferentes tipos de instrumentos, y la imitación de la *inéga*lité al estilo francés fuera de Francia.

<sup>46</sup> DEMOZ DE LA SALLE, J. F. *Op. cit.*, pp. 154-167.

<sup>47</sup> BOUÏN, Jean François. *La Vielleuse habile, ou Nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre a jouer de la vielle* (París, 1761). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1985; pp. 6-11.

<sup>48</sup> El compás de C se bate a cuatro tiempos graves según: Denis (1747), *Nouveau système de musique pratique* (Cfr. PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5. Altura y Duración*. Madrid: Ed. Visión Libros, 2012, p. 221), Montéclair (c.1730), *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfants* (Cfr. DONINGTON, R. *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber and Faber, 1977; p. 457), y Tarade (1774), *Traité du violon*.

<sup>49</sup> Según Bouïn (1761).

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

3	3 tiempos más o menos rápidos/ 3 tiempos graves <sup>50</sup>	Compás simple de tres tiempos
3/2	3 tiempos graves o lentos	Compás simple de tres tiempos
□	3 tiempos ligeros	Compás simple de tres tiempos
3/8	3 tiempos alegres o ligeros	Compás simple de tres tiempos
6/8	2 tiempos ligeros	Compás compuesto de dos tiempos
9/8	3 tiempos ligeros	Compás compuesto de tres tiempos
12/8	4 tiempos ligeros	Compás compuesto de 4 tiempos
6/4	2 tiempos más o menos graves	Compás compuesto de dos tiempos
9/4	3 tiempos graves	Compás compuesto de tres tiempos
12/4	4 tiempos más o menos graves	Compás compuesto de 4 tiempos

En la mayoría de los tratados y métodos, la información relativa a las notas *inégales* aparece en los capítulos o secciones donde se habla de los compases. En las tablas siguientes se resumen las reglas de las notas *inégales* planteadas a partir de cada compás.<sup>51</sup> La información utilizada para la realización de estas tablas proviene de las citas que se encuentran al final de este trabajo.

Tabla 4. La *inégalité* en el compás 2 ó 4.

Compás	Figura(s) musical(es) donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
2	Corchea	Jean Rousseau	1687	
2	Corchea	L’Affilard	1694	
2 ¢	Corchea Corchea	Muffat	1695 1698	

<sup>50</sup> Según Denis (1747) (*Cfr.* PAJARES, R. *Op. cit.*, p. 221).

<sup>51</sup> Los corchetes se utilizan para indicar la información que no aparece escrita explícitamente, sino que se supone a partir de la información que da el autor.

2 ♢	Corchea  Corchea [o semicorchea]	Montéclair	1711	En el compás de 2 tiempos las corcheas se hacen desiguales, y en, a veces iguales y otras desiguales (dependiendo del carácter).
2	Corchea	Hotteterre	1707	
2 ♢	Corchea  [Semicorchea]	Hotteterre	1719	En el compás 2 las corcheas se hacen desiguales, y en ♢ se hacen iguales.
2 ♢	Corchea  Corchea y semicorchea	Borin	1722	En el compás que sea cuando una nota es <i>inégal</i> , las especies inferiores también lo son.
2  ♢	Corchea y semicorchea  Corchea y semicorchea / Semicorchea y fusa	Démoz	1728	En el compás de ♢ cuando se marcan dos tiempos graves, las corcheas y semicorcheas se hacen desiguales. Cuando se marcan cuatro tiempos ligeros, las semicorcheas y fusas se hacen desiguales.
2	Corchea	Metoyen	c. 1730	
2  ♢	Corchea  Corchea [y semicorchea]	Cappus	c. 1732	En ♢, si se bate a 2 tiempos lentos, la corchea es desigual. Si se bate a cuatro tiempos ligeros, y sobre todo si hay semicorcheas, la corchea es desigual.
2	Corchea	Villeneuve	1733	
2	Semicorchea y fusa	La Chapelle	1736	
2 ó ♢	Corchea y semicorchea	David	1737	
2  ♢	Corchea  Semicorchea	Corrette	1738, 1741  1753, 1783	
2	Corchea	Duval	1741	
2	[Corchea o semicorchea (si las hay)]	Dupuits des Bricettes	1741	Las corcheas iguales, si hay una cantidad de semicorcheas.

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

2 ó <i>Allabreve</i>	Corchea	Quantz	1752	
2	Semicorchea	Dumas	1753	
2 ó $\phi$	[Semicorchea]	Bordet	[1755]	Las corcheas se hacen iguales, y las semicorcheas se hacen desiguales, si las hay.
2	Corchea	Bordier	1760	
2	Corchea, semicorchea y fusa	Duval	1764	
2 ó $\phi$	Corchea o semicorchea (si las hay)	Botiïn	1761	Cuando se encuentran muchas semicorcheas, las corcheas se hacen entonces iguales y las semicorcheas desiguales.
2	Corchea	Brijon	1763	
$\phi$	Semicorchea	Lacassagne	1766	
2 ó $\phi$	Corchea	Raparlier	1772	
$\phi$ 2 ó 2/2	Semicorchea Corchea	Cajôn	1772	El compás $\phi$ : si son cuatro tiempos ligeros, tiene la misma regla de C.
2 ó $\phi$	[Corchea]	Tarade	1774	Toda nota que corresponde a un octavo de compás es desigual.
2 ó $\phi$	Corchea	Pollet	1775	
2	Corchea	Mercadier	1776	
2	Corchea	Mussard	1778	
2	Corchea	Marcou	1804	
2	Corchea	Emy de L'Illette	c. 1810	

Tabla 5. La *inégalité* en el compás de 2/4.

Compás	Figura(s) musical donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
2/4	Semicorchea	Montéclair	1711	
2/4	Semicorchea	Hotteterre	1719	
2/4	Semicorchea	Borin	1722	
2/4	[Semicorchea]	Démoz	1728	Las corcheas son iguales.
2/4	Corchea	Cappus	1732	

2/4	Semicorchea	Villeneuve	1733	
2/4	[Semicorchea]	Duval	1741	
2/4	Semicorchea	Corrette	1738 1753 1783	Es el compás de 2 tiempos de los italianos. En ocasiones las semicorcheas se hacen iguales en las Sonatas.
2/4	[Semicorchea]	Bordet	[1755]	Las corcheas se hacen iguales.
2/4	Corchea	Choquel	1759	
2/4	Semicorchea	Botuin	1761	
2/4	Semicorchea y fusa	Duval	1764	
2/4	Semicorchea	Lacassagne	1766	Salvo el caso de excepción, cuando no hay fusas, ni puntos, ni puntas encima.
2/4	Semicorchea	Raparlier	1772	
2/4	Corchea	Cajón	1772	
2/4	Semicorchea	Pollet	1775	
2/4	[Semicorchea]	Mercadier	1776	
2/4	Semicorchea	Mussard	[1778]	
2/4	Semicorchea	Marcou	1804	

Tabla 6. La *inégalité* en el compás 4 ó C.

Indicación de compás	Figura donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
C	Corchea	Nivers	1665	
[C]	[Semicorchea]	Jean Rousseau	1687	Las corcheas se hacen iguales.
C	Semicorchea	Muffat	1698	
4	Semicorchea	Saint-Lambert	1702	Debido a la lentitud del movimiento ( <i>tempo</i> ).
C	Semicorchea	Montclair	1711	
C	Semicorchea	Borin	1722	Solo la semicorchea.
C	Semicorchea	Hotteterre	1719	
C	Semicorchea y fusa	Démoz	1728	
C ó 4	Semicorchea	Cappus	c. 1732	



LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

4	Semicorchea	Villeneuve	1733	
4	Semicorchea y fusa	La Chapelle	1736	
4	[Semicorchea]	Dupuits	1741	Las corcheas se hacen iguales.
C	Semicorchea y fusa	Duval	1741	
C	Semicorchea	Corrette	1738, 1741, 1753	
4	Semicorchea y fusa	Quantz	1752	
C ó 4	Semicorchea, fusa, etc.	Buterne	1752	
4	Semicorchea	Dumas	1753	
4	Semicorchea o fusa	Bordier	1760	
C	Semicorchea	Boüin	1761	Cuando los <i>airs</i> son de tempo alegre y ligero y no tienen semicorcheas, las corcheas permanecen iguales.
[C]	Semicorchea	Brijon	1763	
4	Semicorchea y fusa	Duval	1764	
C	Semicorchea	Laccasagne	1766	C tiene las mismas reglas que C barrada.
4	[Semicorchea]	Jean-Jacques Rousseau	1768	Las corcheas [son] exactamente iguales.
C	Semicorchea	Raparlier	1772	
C	Semicorchea	Cajón	1772	
C	Semicorchea	Tarade	1774	<i>Mouvement grave.</i>
C	Semicorchea	Pollet	1775	
4	[Semicorchea]	Mercadier	1776	Las corcheas se hacen iguales.
C	Semicorchea	Mussard	1778	
[C]	Semicorchea	Marcou	1804	

Tabla 7. La *inégalité* en los compases 3 y 3/4.

Compás	Figura(s) musical donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
3	Corchea	L'Affilard	1694	
3	Corchea	Loulié	1696	Los medios tiempos se ejecutan de dos maneras [...] a veces iguales. [...] a veces [...] un poco más largos.
3/4	Corchea	Muffat	1698	
3	Corchea	Hotteterre	1707	
3 3/4	Corchea [Semicorchea]	Hotteterre	1719	Las corcheas se hacen casi siempre desiguales en la música francesa. En el compás de 3/4 a veces las corcheas se hacen iguales.
3 y 3/4	Corchea	Borin	1722	
3/4 3	[Semicorchea] Corchea y semicorchea	Démoz	1728	En el compás de 3/4 las corcheas son iguales.
3	Corchea	Metoyen	c. 1730	
3 3/4	Corchea [Semicorchea]	Cappus	1732	El compás de 3/4 se trata como el de 3, pero a menudo las corcheas se hacen iguales.
3	Corchea	Villeneuve	1733	
3 y 3/4	Corchea	Montéclair	1736	
3	Corchea	Duval	1741	En el compás de 3/4 las corcheas se hacen iguales.
3/4	[Corchea]	Dupuits d. B.	1741	Pero también puede haber corcheas que se hagan iguales.
3	Corchea [Semicorchea]	Corrette	1738 1741 1753	A veces las corcheas son iguales cuando hay semicorcheas. Los italianos lo escriben 3/4. En <i>L'École d'Orphée</i> , sugiere la semicorchea desigual.
3	Corchea	Quantz	1752	
3	Corchea	Buterne	1752	
3	Corchea	Choquel	1759	

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

3	Corchea	Bordier	1760	Cuando hay semicorcheas, la corchea se hace igual.
3 3/4	Corchea [Semicorchea]	Boüin	1761	Cuando hay muchas semicorcheas, las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas, desiguales. Cuando son de movimiento lento, las corcheas se hacen siempre desiguales y <i>coulées</i> . En el compás de 3/4 las corcheas se hacen iguales, sobre todo cuando hay muchas semicorcheas.
3	Corchea	Brijon	1763	
3 3/4	Corchea, semicorchea y fusa. Semicorchea y fusa	Duval	1764	Diferencia ambos tipos de compases. El compás de tres tiempos es un compás simple, y el de 3/4 es un compás compuesto.
3 y 3/4	Corchea	Laccasagne	1766	Las corcheas se hacen desiguales si no hay semicorcheas.
3 3/4	Corchea Semicorchea	Raparlier	1772	
3/4	Corchea	Tarade	1774	En el compás de 3 las corcheas se hacen iguales.
3 3/4	[Corchea] [Semicorchea]	Pollet	1775	El compás de 3/4 solo difiere del compás 3 en que las corcheas se hacen iguales.
3 3/4	Corchea [Semicorchea]	Mussard	1778	En el compás de 3/4 a veces las corcheas se hacen desiguales.
3	Corchea	Emy de L'Illette	c. 1810	

Tabla 8. La *inégalité* en el compás de 3/2.

Compás	Figura(s) musical donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
3/2	Negra	Jean Rousseau	1687	

3/2	Negra	Muffat	1698	(Ver en la p. 252 el ejemplo musical, indicado con las letras RR, del tratado de Muffat). [Tabla 8, en la columna «Comentario del autor»].
3 tiempos lentos [3/2]	Negra	Saint-Lambert	1702	
3/2	Negra	Hotteterre	1707, 1719	Compás llamado triple mayor o triple doble.
3/2	Negra	Borin	1722	Propone que se hagan las blancas desiguales en el compás de 3/1.
3/2	Negra	Démoz	1728	
3/2	Corchea	Metoyen	c. 1730	
3/2	Negra y corcheas blancas	Cappus	1732	Cuando hay corcheas no se hacen desiguales las negras, sino las corcheas, como en las <i>courantes</i> antiguas.
3/2	Negra	Villeneuve	1733	
3/2	Negra	Dupuits des Bricettes	1741	Unas veces se hacen iguales y otras veces desiguales.
Triple de blancas [3/2]	Negra	Quantz	1752	Salvo cuando estas notas se encuentran mezcladas con figuras todavía más rápidas o el doble de cortas que el pulso del compás; en este caso habrá que tocar éstas últimas desiguales.
3/2	Negras y corcheas blancas	Corrette	1753	A veces <i>pointées</i> , otras igual (según el carácter).
3/2	Negras	Bordier	1760	Unas veces iguales y otras veces desiguales.
3/2	Negra	Boüin	1761	Desiguales y <i>lourées</i> .
3/2	Negra, corchea, semicorchea y fusa	Duval	1764	Se hacen desiguales todas las notas inferiores a las que son indicadas [por el denominador del compás].
3/2	Corchea	Raparlier	1772	Las negras se hacen iguales, y las corcheas, desiguales.

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

3/2	Negra y corchea	Cajón	1772	En el compás de tres por dos, las corcheas se hacen desiguales, y si no hay corcheas, las negras se hacen desiguales.
[3/2]	Negra	Tarade	1774	Las seis negras que allí se encuentran se hacen desiguales porque toman la calidad de breves.
3/2	Negra y corchea	Pollet	1775	
3/2	Negra y corcheas blancas	Marcou	1804	

Tabla 9. La *inégalité* en los compases de 2/8, 3/8, 4/8, 6/8, 9/8 y 12/8.

Compás	Figura(s) musical donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
6/8 12/8	Semicorchea	Muffat	1698	(Ver en la p. 252 el ejemplo musical, indicado con las letras RR, del tratado de Muffat). [Tabla 8, en la columna «Comentario del autor»].
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Hotteterre	1707 1719	
3/8, 4/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Borin	1722	
3/8 y 9/8	Semicorchea	Démoz	1728	
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	[Semicorchea]	Cappus	c. 1732	Las corcheas se hacen iguales.
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Villeneuve	1733	
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	[Semicorchea]	Montéclair	1711 1736	Las corcheas se hacen iguales en 6/8, 9/8 y 12/8 porque derivan del 3/8, donde las corcheas se hacen iguales.

3/8, 4/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Quantz	1752	Todos los compases con denominador 8. En el 4/8 las fusas también pueden ser desiguales.
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	[Semicorchea y fusa]	Duval	1741	Porque son de menor valor que las corcheas indicadas por la cifra inferior 8 (inferiores al denominador 8 de la cifra indicadora de compás 3/8).
2/8, 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Corrette	1738 1753	El 2/8 es el compás de 2 tiempos de los italianos. En ocasiones las semicorcheas se hacen iguales en las sonatas.
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8  2/8	Semicorchea  [Fusa]	Bordet	1755	Las corcheas siempre iguales (aunque no estén mezcladas con semicorcheas). Las semicorcheas iguales sobre todo si están mezcladas con fusas.
6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Bordier	1760	
3/8, 4/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Botiïn	1761	En 3/8 y 9/8 se bate a tres tiempos ligeros. En 12/8 se bate a 4 tiempos ligeros.
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea y fusa	Duval	1764	Porque son de menor valor que las corcheas indicadas por la cifra inferior 8.
3/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Lacassagne	1766	
3/8, 4/8, 6/8, 9/8 y 12/8	Semicorchea	Raparlier	1772	En 9/8 las corcheas se hacen iguales.
3/8, 6/8 y 9/8	Semicorchea	Cajón	1772	En 9/8 las corcheas se hacen iguales.
3/8	[Semicorchea]	Tarade	1774	Las corcheas se hacen iguales.
3/8 y 12/8	Semicorchea	Pollet	1775	
3/8 y 6/8	Semicorchea	Mussard	1778	
3/8, 6/8 y 12/8	Semicorchea	Marcou	1804	

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

Tabla 10. La *inégalité* en los compases de 6/4, 9/4 y 12/4.

Compás	Figura(s) musical donde recae la <i>inégalité</i>	Autor	Año de edición de la fuente	Comentario del autor
6/4	Corchea	L’Affilard	1694	
6/4	Corchea	Muffat	1698	
6/4	Corchea	Hotteterre	1707, 1719	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Borin	1722	
9/4 y 12/4	Corchea	Démoz	1728	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Metoyen	c.1730	
6/4	Corchea	Cappus	1732	
6/4	Corchea	Villeneuve	1730	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Montéclair	1736	Porque derivan del compás simple 3/8, donde las corcheas son desiguales.
6/4	[Corchea, semicorchea y fusa]	Duval	1741	Se hacen desiguales las notas inferiores a las que son indicadas por la cifra inferior del compás (denominador de la cifra indicadora de compás).
6/4, 9/4 y 12/4	[Corchea]	Dupuits	1741	Salvo si se encontrasen semicorcheas.
6/4	Corchea	Corrette	1753	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Bordier	1760	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Boüin	1761	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea, semicorchea y fusa	Duval	1764	Porque son de menor valor que las negras indicadas por la cifra inferior 4.
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Lacassagne	1766	
6/4	Corchea	Rapartier	1772	

6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Cajòn	1772	
6/4	Corchea	Pollet	1775	
6/4, 9/4 y 12/4	Corchea	Marcou	1804	

## Fuentes originales francesas que hablan sobre las notas *inégaies*. Traducción al español de las transcripciones parciales

En este apartado se presenta la traducción del francés al español de fragmentos extraídos de sesenta fuentes originales que hablan sobre las notas *inégaies* en la música barroca francesa.<sup>52</sup> Los criterios de transcripción y traducción son los siguientes:

- Se escriben en letras cursivas las palabras en francés que no se han traducido.
- Las citas han sido abreviadas, y se ha dejado solamente la información relevante sobre el tema.
- Se muestran solamente las imágenes de ejemplos musicales que atañen al tema.
- No se han traducido determinados términos como *pointer*, *passer*, *détacher*, *piquer*, *marquer* (y sus correspondientes conjugaciones), entre otros, especialmente cuando estos términos son empleados para indicar la *inégalité*.
- Las palabras añadidas, que no aparecen en el texto original pero que ayudan a su comprensión, aparecen escritas entre corchetes.
- Se han realizado algunas modificaciones del texto original para su mejor comprensión en español, debido a que las reglas de puntuación y ortografía del francés durante los siglos XVII y XVIII no estaban completamente establecidas.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Quantz y Muffat se incluyen en este listado debido a su relación con la música francesa. Los tratados de Muffat hablan sobre la música compuesta al estilo de Lully, con quien probablemente Muffat tuvo algún tipo de contacto durante su estancia en París de 1663 a 1669. Quantz estudió flauta travesera con Pierre Buffardin y trabajó en una Corte que recibió mucha influencia de la cultura francesa. Su tratado de flauta es una fuente muy importante para la interpretación de la música barroca tardía (con la confluencia de los estilos francés e italiano) y música galante.

<sup>53</sup> Con la creación de la *Académie Française*, en el año 1635, se empezaron a estandarizar y perfeccionar las reglas de ortografía de la lengua francesa. Estas reglas se fueron modificando con el transcurso del tiempo, y se iban introduciendo y estableciendo con cada reedición del *Dictionnaire* de dicha institución.



- Se ha conservado la ortografía original de los títulos de las obras, que aparecen abreviados. Figuran a continuación todos aquellos extractos relevantes de las fuentes primarias relacionadas al final del presente trabajo, en orden cronológico.<sup>54</sup>

1) BOURGEOIS, L. *Le droit chemin de la musique* (1550):

La manera de cantar bien las semimínimas en estos signos disminuidos  $\phi\phi$   $o_2c_2$   $\phi$   $o_2c_2$  es cantándolas como de dos en dos, permaneciendo un poco más de tiempo sobre la primera que sobre la segunda, como si la primera tuviese un puntillo y la segunda fuese una fusa. Debido a que la primera es un *accord* [acorde], y a que la segunda casi siempre suele ser un *discord*, o (como dicen) un falso acorde, ya que los compositores tienen tal libertad en sus composiciones. Debido también a que tienen más gracia cantándolas así como digo, en lugar de todas iguales, como sigue a continuación:



Habría que hacer lo mismo con las fusas en estos signos enteros O C O2 C2, así<sup>55</sup>



2) NIVERS, G. G. *Livre d'orgue* (1665):

El movimiento de los *Preludes*, *Fuges graves*, *Basses* y *Recits* de voz humana, y *Pleins Jeux*, es muy lento: el de los otros, *fuges*, *Diminutions*,

<sup>54</sup> El orden de aparición de los tratados en el listado se rige por el año de edición de la obra utilizada en este estudio, la cual no siempre coincide con el año de la primera edición. Estas fuentes pueden ser consultadas en: Biblioteca Nacional de España, IMSLP/Petrucci Music Library (<imslp.org>), *Gallica* - (BnF) Bibliothèque nationale de France (<gallica.bnf.fr>) y *Rosalis* - Bibliothèque numérique de Toulouse (<numerique.bibliotheque.toulouse.fr>).

<sup>55</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. H)

*Basses Trompettes, Recitz de Cromhorne, Duos, Cornets, Grand Jeux*, es más alegre, y el de los *Duos* marcado con un signo ternario es muy ligero. Hay todavía otro particular y muy animado que es de hacer como *demipoints* [semipuntos] después de la primera, tercera, quinta y séptima corchea de cada compás (suponiendo que haya ocho), es decir, aumentar un poco las mencionadas corcheas y disminuir un poco en proporción las siguientes; se puede dar este movimiento a la fuga de la página 14 y a otras piezas parecidas, lo cual se practica *a discretion* [a voluntad], y otras cosas más que la prudencia y el oído deben gobernar.<sup>56</sup> (figura 11).

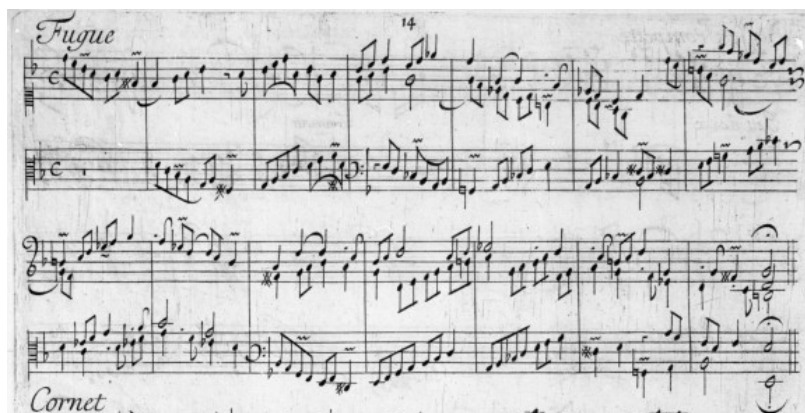


Figura 11: G. G. Nivers: *Livre d'orgue* [...] (París, 1665), p. 14.

3) BACILLY, B. de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668):

Varios avisos respecto a las disminuciones, y particularmente en lo que concierne a la manera de ejecutarlas.

[...]

6. Hay que tener el cuidado de marcar bien las notas que son atraídas desde arriba por una nota con puntillo, sea que el punto esté marcado en el papel o que se sobreentienda siguiendo la costumbre de escribir los pasajes sin puntos, y dejando que las personas que creemos deben ser expertos los deduzcan; debido a que, a menudo, se olvida atraer este tipo de [notas] breves, principalmente cuando ellas están una tercera o una cuarta por arriba de la nota con puntillo, y por esta despreocupación no tienen el sonido que deberían tener, y parecen más bien segundas en lugar de terceras, o terceras en lugar de cuartas.<sup>57</sup>

[...]

<sup>56</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AV)

<sup>57</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. B); pp. 229-230.

7. Cuando digo que en las disminuciones hay puntos alternativos es una suposición, es decir, que de dos notas haya habitualmente una *pointée*; hemos considerado no marcarlas por miedo a que se acostumbren a ejecutarlas [de forma] entrecortada, es decir, por saltos a la manera de las piezas de música que llaman *Gigues*, siguiendo el antiguo método de cantar, lo cual sería muy desagradable. Hay que, por lo tanto, hacer este tipo de notas *pointées* tan finamente de manera que casi no lo parezcan, a no ser que esto ocurriera en lugares específicos donde se pide expresamente este tipo de ejecución; incluso hay que evitarlas por completo en ciertos lugares [...] pero si se hace (lo cual es libre) hay que tocarlo bastante más finamente de cómo está marcado en el papel al comienzo del pasaje. [...] Hay que evitar también esta manera de ejecutar con puntillos alternativos en el pasaje que está sobre la primera sílaba de la palabra *extrême*, página 22 del mismo libro: pero sobre el final de ese *Double*, el autor ha marcado expresamente estos puntos sobre la palabra *soupirer*, para advertir de no evitarlos cantando; lo que no tendría ninguna gracia, y sería lo que llamamos vulgarmente *vieller* [tocar la zanfoña].<sup>58</sup>

4) *Mannière de toucher l'orgue* (c. 1670):

Otra observación de enormes consecuencias sobre el preludio es de *pointer* bien [las notas]; hay que remarcar que este *pointement* [hacer las notas como si tuvieran un puntillo] es el que da gracia al movimiento, belleza y ornamento a las piezas; sin éste, las piezas son planas, sin gusto ni movimiento, y no parecen nada.

[...]

He aquí la manera de *pointer* el preludio y las otras piezas. Ejemplo 8, ocho corcheas pares, hay que hacer la primera corchea larga como si tuviera un puntillo, y la segunda muy breve como si fuera una semicorchea. La siguiente, larga como la primera, y la siguiente, breve como la segunda, y así sucesivamente con las otras. Cuando el número es impar, como 3, 5 y 7, hay que hacer la primera nota breve y la segunda larga, como hemos dicho arriba, a diferencia de que es justo lo contrario, es decir, la primera nota se hace breve y la segunda larga, y así sucesivamente con las otras. Esto se aplica a todo tipo de pieza, tanto si son pares como si son impares.<sup>59</sup>

5) GIGAULT, N. *Livre de musique pour l'orgue* (1685):

Para animar más o menos la interpretación se podrán también agregar puntos donde se quiera. Cuando se encuentre una semicorchea sobre una corchea, habrá que tocarlas juntas.<sup>60</sup> (Figura 12)

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>59</sup> *Manière de toucher l'orgue... op. cit.*, pp. 104-105

<sup>60</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. AD). En este libro las notas *inégaless* aparecen escritas utilizando notas con puntillo.



Figura 12. N. Gigault: *Livre de musique pour l'orgue* (Paris, 1685).

6) ROUSSEAU, J. *Traité de la viole* (1687):

Con el signo de cuatro tiempos, las corcheas deben ser tocadas iguales, es decir, que no hay que *marquer* [marcar] ninguna; pero, respecto a las semicorcheas, hay que marcar un poco la primera, tercera, etc. Con el signo de dos tiempos, en los *Airs de Mouvement*, en las corcheas, hay que marcar un poco la primera, tercera, etc., de cada compás; pero hay que evitar marcarlas muy rudamente. Con el signo de tres tiempos, en las corcheas, hay que marcar un poco la primera de cada compás y seguir las otras iguales: hay que observar lo mismo en el compás triple doble en las negras, en los *Airs de Mouvement*.<sup>61</sup>

7) RAISON, A. *Livre d'orgue* (1688):

Cómo hay que dar el movimiento y el aire a todas las piezas. [...] El Dúo se toca rápido, un toque libre y claro, y [hay que] *pointer* cuando está en corcheas.<sup>62</sup>

8) JULLIEN, G. *Premier livre d'orgue* (1690):

He escrito los puntillos después de las primeras corcheas sólo en la pieza que está en el folio 51, para que sirva de ejemplo para *pointer* las

<sup>61</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BB); p. 114.

<sup>62</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AY); p. 9.

LAS NOTAS *INÉGALES* EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

otras de la misma manera, más o menos ligeramente según el movimiento que se indique.<sup>63</sup>

9) L'AFFILARD. *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (1694):



Para hacer una negra y dos corcheas en un tiempo, siempre hay que *pointer* la primera de las dos corcheas.<sup>64</sup>

Para hacer los puntos en su valor, hay que suspender la negra con puntillo, y hacer rápida la corchea que la sigue:



Para hacer como se debe dos corcheas que siguen a una negra, tenemos que *pointer* la primera y *passer* rápida la segunda.<sup>65</sup>



Para el compás de dos tiempos. Cuando se hacen 4 notas en un tiempo, la primera debe ser larga, la segunda corta, la tercera larga y la cuarta corta, es decir, que hay que *pointer* de dos en dos.<sup>66</sup>



Cuando hay dos corcheas después de un silencio de negra, se *pointe* la primera y se hace rápida la segunda; al contrario que después de un silencio de corchea, se pasa [o se hace] rápida la primera y se *pointe* la segunda, y se hace otra vez rápida la tercera para caer sobre la primera nota del otro tiempo.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AF); p. 1. No se ha encontrado la pieza que Jullien menciona en el texto.

<sup>64</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AK); p. 20.

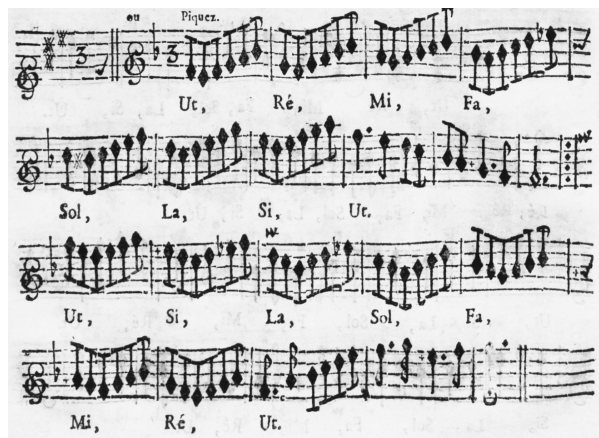
<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 34.



*Piquez.*<sup>68</sup>



*Airs de mouvement. Lección para las notas desiguales.*<sup>69</sup>



10) MUFFAT, G. *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium primum* (1695):

Cuando este compás 2 se hace muy lentamente y (como ya se dijo) tiene dos tiempos, las notas son más o menos del mismo valor que en la música italiana en el compás C de cuatro tiempos, cuando se indica con la palabra *presto*. Toda la diferencia consiste en que, en esta última [la música italiana], varias corcheas continuas seguidas [figura de cuatro corcheas], etc., no se pueden *pointer* de forma alternada [corchea con puntillo y semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea], etc., por elegancia en la

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 124.

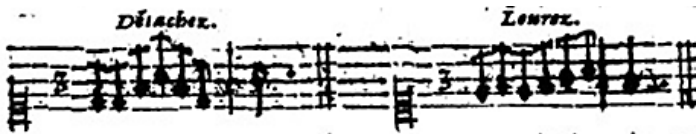
ejecución como en la otra [la música francesa], sino que se pueden expresar rigurosamente una igual a la otra.<sup>70</sup>

11) LOULIÉ. *Éléments o principes de musique* (1696):

Movimiento es la rapidez o la lentitud de los batidos. El compás y el movimiento son cosas diferentes, tenemos un ejemplo en el *Menuet* y en la *Sarabande* que son del mismo compás de tres tiempos y que, sin embargo, son de movimientos diferentes; siendo el tempo del *Menuet* mucho más rápido que el de la *Sarabande*. [...]

En el compás que sea, particularmente en el compás de tres tiempos, los medios tiempos se ejecutan de dos maneras diferentes aunque estén marcados de la misma manera. 1º Se hacen a veces iguales. Esta manera se le llama *détacher* las notas, y se usa en los cantos en los cuales los sonidos se siguen por grados disjuntos. 2º Se hacen a veces los primeros medios tiempos un poco más largos. Esta manera se llama *Lourez*. La usamos en los cantos en los cuales los sonidos se siguen por grados conjuntos.

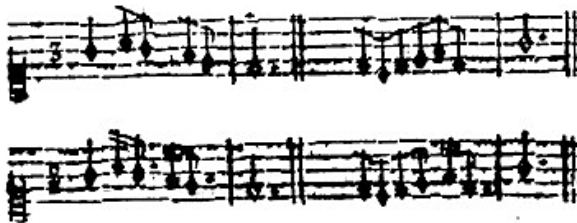
[...]



Hay todavía una tercera manera donde se hace el primer medio tiempo mucho más largo que el segundo, pero el primer medio tiempo debe que tener un punto. Llamamos esta tercera manera *Piquer o Pointer*.<sup>71</sup>

[...]

Habíamos olvidado decir en la 2º parte donde hablamos de los Signos del compás de tres tiempos, que los primeros medios tiempos se ejecutan todavía de una cuarta manera; ésta es haciendo el 1º más corto que el 2º. Así<sup>72</sup>



<sup>70</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AT); pp. 35-37.

<sup>71</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AL); pp. 32-35.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 62.



12) MUFFAT, G. *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium secundum* (1698):

Respecto a los diversos movimientos del compás, se requieren tres cosas. 1. Conocer bien el verdadero movimiento [*tempo*] de cada pieza. 2. Habiéndolo conocido, saber mantenerlo durante toda la pieza siempre igual, sin alteración de retardo ni de precipitación. Y 3. Cambiar y compensar el valor de ciertas notas para más belleza.

[...]

III. Las notas que se [pueden] disminuir del primer orden, tales como las semicorcheas en el [compás] de dos [tiempos] o *alla breve*, las que van el doble de rápido que una parte esencial [o pulso] del [compás] triple un poco rápido, y a las proporciones, estando puestas seguidas, no se tocan iguales entre ellas tal como están escritas, ya que esto [haría sonar la música] como adormecida, áspera y plana; sino que se cambian a la francesa, agregando, a cada una de las que caen en número no par, el valor de un puntillo, por el cual se hace más larga haciendo la siguiente más corta. Véanse los diferentes tipos, en diferentes compases, en los ejemplos QQ; y de qué manera se hacen, cuando el tempo lo permite, en el ejemplo RR.<sup>73</sup> (Figura 13)



Figura 13. G. Muffat: *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium secundum* (1698).

13) FREILLON-PONCEIN, J. P. *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet* (1700):

Hay que destacar que, generalmente, en todos los compases donde hay tres o cuatro negras o corcheas, hay que marcar *tu* sobre la primera, *ru* sobre

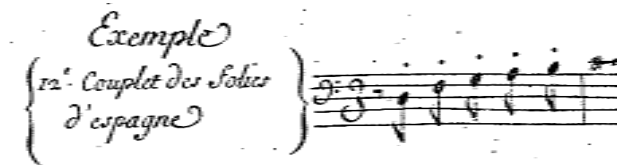
<sup>73</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AT); pp. 69-73.



la segunda, y *tu* sobre las otras, haciendo la última un poco más rápida que las otras, después de haberse demorado sobre la precedente [...].<sup>74</sup>

14) MARAIS, M. *Pièces de viole. Deuxième livre* (1701):

Los puntos que están sobre las notas no ligadas significan que hay que hacer cada nota igual, en lugar de *pointe[r]* de la primera a la segunda, como es habitual; y cuando no están marcados en este tipo de movimiento, se pueden hacer, como si el gusto de la pieza a veces lo pidiera de forma natural, como las *Allemandes* que no necesitan de esta observación, y yo los he marcado sólo en los sitios donde pudiera surgir alguna duda, e incluso en los bajos continuos; estos puntos están muy en uso entre los extranjeros.<sup>75</sup>



15) SAINT-LAMBERT, M. de. *Les principes du clavecin* (1702):

Esta igualdad de movimiento que nosotros pedimos en las notas de un mismo valor, no se observa en las corcheas cuando hay varias seguidas. Tenemos la costumbre de hacer una larga y una breve sucesivamente, porque esta desigualdad les da más gracia. Si el número de corcheas que se siguen sin interrupción es par, la primera es larga, la segunda breve, la tercera larga, la cuarta breve, y así el resto hasta el final cuando haya cien seguidas. Si el número [de corcheas] es impar, la primera, al contrario, es breve, la segunda larga, la tercera breve, la cuarta larga, la quinta breve, etc., hasta el final. Una corchea sola siempre es breve, pero apenas hay dos seguidas, la primera es larga porque el número es par, y la segunda breve.

Sin embargo, esta desigualdad de varias corcheas seguidas no se observa en las piezas donde el compás es de cuatro tiempos; como por ejemplo en las *Allemandes*, debido a la lentitud del movimiento. Entonces la desigualdad cae sobre las semicorcheas, si las hay. En las piezas donde el compás es de tres tiempos lentos, si hay varias negras seguidas, se desigulan como las corcheas. Véase en *Phaëton*, un dúo cantable donde el texto es: *Helas! Une chaîne si belle*. Fuera de estos casos, todas las notas de un mismo valor se hacen iguales. (Figura 14).

Cuando tenemos que desigualar las corcheas o las negras, el gusto decide si tienen que ser poco o muy desiguales. Hay piezas donde favorece hacerlas

<sup>74</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AC); pp. 16-17.

<sup>75</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AÑ); p. 2.

muy desiguales, y otras donde quieren serlo menos. El gusto juzga tanto a este respecto como sobre el movimiento [*tempo*] de la pieza.<sup>76</sup>

The image shows a musical score for a piece by J. B. Lully. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mours Devoiet durer toujous. Helas! une chaif- ne fi belle Devoit estre eter." The middle staff is a vocal line with lyrics: "mours Devoiet durer toujous. Helas: he- las: une chaif- ne fi". The bottom staff is the Basse-Continue accompaniment, labeled "BASSE-CONTINUE." at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Figura 14. J. B. Lully: *Phaëton, Tragédie mise en musique* (París, 1683), p. 239, cc. 9-16.

16) BROSSARD, S. *Dictionnaire de musique* (1703):

ANDANTE. Del verbo andar, ir, caminar a pasos iguales; quiere decir, sobre todo para los bajos continuos, que hay que hacer todas las notas iguales y separar bien los sonidos.

[...]

*Louret*. Es una manera de cantar que consiste en dar un poco más de tiempo y fuerza a la primera nota en una pareja de notas del mismo valor, como dos negras, dos corcheas, etc., que a la segunda, sin [necesariamente tener que] *la pointer* o *la picquer*.<sup>77</sup>

17) HOTTETERRE, J. M. *Principes de la flûte traversière* (1707):

Haremos bien en observar que no debemos pasar [hacer] siempre las corcheas iguales, y que debemos, en ciertos compases, hacer una larga y otra breve; lo que se regula también por el número. Cuando es par, se hace la primera larga y la segunda breve, y así las otras. Cuando es impar, se hace todo lo contrario; esto se llama *pointer*. Los compases en los cuales esto se practica más comúnmente son el de dos tiempos, el de tres simple y el de seis por cuatro. [...] En los compases de 6/8, 12/8 y 9/8 también hay que pasar las corcheas iguales y *pointer* las semicorcheas. [...] Podremos entonces decir que todos los [compases] triples se relacionan con el [compás] triple simple, y podremos decir que en el triple doble [tres por dos], las blancas son como negras, y las negras como corcheas; es por lo que hay que *pointer*

<sup>76</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BD); pp. 60-61.

<sup>77</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. J). El término *Louret* aparece en la *Table Alphabetique* al final del diccionario.

las negras en este compás siguiendo la explicación que he dado más arriba respecto a las corcheas.<sup>78</sup>

18) MONTÉCLAIR, M. P. de. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711):

En Francia, los Maestros de música marcan a cuatro tiempos el compás marcado con una C, y emplean el valor de una negra para cada tiempo; pero los que tocan instrumentos, no pudiendo diferenciar con el pie los cuatro tiempos, están obligados a hacer solo dos [tiempos] muy lentos y a emplear el valor de una blanca para cada tiempo: es así como los Maestros de música lo marcan en Italia; este compás es muy difícil. Obsérvese que las corcheas son desiguales de dos en dos en el compás de dos tiempos marcado con un 2, es decir, que hay que permanecer más tiempo sobre la primera que sobre la segunda, y que en los compases de C y de 2/4 esta desigualdad recae sobre las semicorcheas. Respecto a la C barrada, el uso no está determinado; los Maestros lo emplean indiferentemente en los movimientos lentos y rápidos, las corcheas aquí son a veces iguales y a veces desiguales; esta irregularidad hace que no sepamos dar reglas ciertas al respecto y que estemos obligados a consultar el carácter de la pieza para tomar partido.<sup>79</sup> (figuras 15, 16 y 17).



Figura 15. M. P de Montéclair: *Méthode facile pour apprendre à jouer le violon* [...] (París, 1711), p. 13.



Figura 16. M. P. de Montéclair: *Méthode facile pour apprendre à jouer le violon* [...] (París, 1711), p. 16.

<sup>78</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AE, 2) pp. 24-27.

<sup>79</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AR); pp. 13-17.



21) HOTTETERRE, J. M. *L'art de préluder: sur la flûte traversière* [...] (1719):

Compás de 4 tiempos lentos. Este compás se marca con una C. Está compuesto de 4 negras o del equivalente. [...] Las corcheas son iguales y tan largas como las negras en los otros compases; las semicorcheas son *pointées*, es decir, una larga y una breve. [...]

Compás de C barrada. Este compás se marca con este signo  $\phi$ . Está compuesto, como el compás precedente, de 4 negras, etc. Las corcheas tienen que ser iguales en la regularidad, a menos que el compositor no escriba puntos. [...]

Compás de 2 tiempos. Este compás se marca con un 2 simple. Está compuesto de 2 blancas o del equivalente. [...] Las corcheas son *pointées*. [...]

Compás triple mayor o triple doble. Este compás se marca con este signo  $3/2$ . Está compuesto de tres blancas, etc. [...] Las negras son *pointées* como las corcheas en los otros compases. [...]

Compás triple simple. Este compás se marca con un 3 ó, a veces,  $3/4$ . Está compuesto de tres negras, etc. [...] Las corcheas son casi siempre *pointées* en la música francesa. [...] (figuras 19 y 20).



Figura 19. J. M. Hotteterre: *L'art de préluder: sur la flûte traversière* [...] (París, 1719), p. 58.

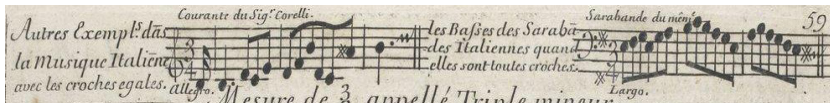


Figura 20. J. M. Hotteterre: *L'art de préluder: sur la flûte traversière* [...] (París, 1719), p. 59.

Compás de 3/8, llamado triple menor. Este compás está compuesto por una negra con puntillo, etc. [...] Las corcheas son iguales y las semicorcheas *pointées*. [...]

Compás de 9/8. Este compás está compuesto por 3 negras con puntillo, etc. [...] Las corcheas simples son iguales y las semicorcheas *pointées*.

Compás de 6/4. Este compás está compuesto por dos blancas con puntillo, etc. [...] Las corcheas se *pointent*.

Compás de 6/8. Este compás está compuesto por dos negras con puntillo, etc. [...] Las corcheas simples son iguales y las semicorcheas *pointées*.

Compás de 12/8. Este compás está compuesto por 4 negras con puntillo. [...] Las corcheas simples son iguales, etc.

Compás de 2/4. Este compás está compuesto por 2 negras, etc. [...] Las corcheas simples son iguales, normalmente, y las semicorcheas *pointées*. [...] (figura 21).



Figura 21: J. M. Hotteterre: *L'art de préluder: sur la flûte traversière* [...] (París, 1719), p. 60.

Se pueden multiplicar aún más estos tipos de compases según el carácter que se imagine; por ejemplo, un autor célebre de nuestro tiempo ha introducido uno de 12/16. Éste está compuesto por 4 corcheas con puntillo. [...] Las semicorcheas son iguales. Nos podríamos servir también del 2/8, que estaría compuesto de 2 corcheas iguales ó 4 semicorcheas desiguales.<sup>81</sup>

## 22) BORIN. *La musique théorique et pratique dans son ordre naturel* (1722):

Las figuras que se presentan, cada una de ellas indica tres cosas.

La C abierta indica que el compás se debe batir a cuatro tiempos, por lo tanto, cada tiempo se compone de una negra o el equivalente, y solo tiene las semicorcheas desiguales. La C barrada se bate a 2 tiempos, se necesitan dos negras o el equivalente para cada tiempo, las corcheas son desiguales y, en consecuencia, las semicorcheas; porque hay que observar que en el compás que sea, cuando una especie de nota es desigual, las especies inferiores también lo son. El 2 indica un compás de dos tiempos, dos negras en cada tiempo, y las corcheas desiguales. El 3 indica un compás de tres tiempos, dos negras en cada tiempo, y las corcheas desiguales. El 3/1 indica un compás de tres tiempos, una redonda en cada tiempo o el equivalente, las blancas desiguales. El 3/2 significa un compás de tres tiempos, una blanca en cada tiempo, las negras desiguales. El 6/4 se bate a dos tiempos, tres negras en cada tiempo, las corcheas desiguales. El 6/8 se bate a dos tiempos, tres corcheas en cada tiempo, solo las semicorcheas desiguales. El 6/16 se bate a dos tiempos, tres semicorcheas en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 2/4 [se bate a] dos tiempos, una negra en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 4/8 [se bate a] dos tiempos, dos corcheas en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 3/4 [se bate a] tres tiempos, una negra en cada tiempo, corcheas desiguales. El 3/8 [se bate a] tres tiempos, una corchea

<sup>81</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AE 1); pp. 57-60.

Traducción del texto de la figura 19: «Ejemplo de este mismo tipo de compás con las corcheas iguales. Lo que hace que las corcheas sean iguales en esta ocasión es principalmente que saltan por intervalos y, por encima de esto, que están mezcladas con semicorcheas». Traducción del texto de la figura 20: «Otros ejemplos en la música italiana con las corcheas iguales. Los bajos de las Sarabandas italianas cuando están todos escritos en corcheas».



en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 3/16 [se bate a] tres tiempos, una semicorchea en cada tiempo, semicorcheas iguales. El 9/4 [se bate a] tres tiempos, una semicorchea en cada tiempo, corcheas desiguales. El 9/8 [se bate a] tres tiempos, tres corcheas en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 9/16 [se bate a] tres tiempos, tres semicorcheas en cada tiempo, las semicorcheas iguales. El 12/4 [se bate a] cuatro tiempos, tres negras en cada tiempo, las corcheas desiguales. El 12/8 [se bate a] cuatro tiempos, tres corcheas en cada tiempo, semicorcheas desiguales. El 12/16 [se bate a] cuatro tiempos, tres semicorcheas en cada tiempo, semicorcheas iguales.<sup>82</sup>

23) DÉMOZ DE LA SALLE, J. F. *Méthode de musique selon un nouveau système* (1728):

La cifra 2 designa el compás de dos tiempos simples [...]. Las corcheas simples y las dobles [semicorcheas] se cantan aquí desigualmente, a saber, la primera de dos en dos [se hace] larga, y la segunda breve: es decir que permanecemos más sobre la primera y la tercera de estas figuras, que sobre la segunda y la cuarta. [...]

La cifra 3 designa al compás de tres tiempos iguales [...]. Las corcheas y semicorcheas aquí son desiguales.

La C sencilla marca el compás de cuatro tiempos iguales [...]. Las corcheas iguales, las semicorcheas y fusas [son] desiguales [...].

La C barrada indica el compás de dos tiempos graves o lentos y el de cuatro tiempos ligeros y rápidos, a saber: 1º denota el compás de dos tiempos graves, cuando hay en el *Air* más notas blancas y negras que corcheas y semicorcheas; y la nota blanca o su equivalente vale aquí un tiempo, las corcheas y semicorcheas son desiguales. 2º indica el compás de cuatro tiempos ligeros y rápidos, cuando hay en el canto más corcheas y semicorcheas que otras notas; y entonces la negra aquí vale un tiempo, las corcheas son iguales, y las semicorcheas y fusas son desiguales.

[...]

Hay que observar, que en los compases donde un tipo de nota es [llamada] igual o desigual, todas las demás de inferior valor que las mencionadas, son desiguales. [...]

El signo de dos-cuatro 2/4 [...] las corcheas [son] iguales. [...]

El signo de cuatro-ocho 4/8 [...] dos corcheas iguales [por cada tiempo]. [...]

El signo de cuatro-dieciséis 4/16 [...] dos semicorcheas iguales [por cada tiempo]. [...]

El signo de seis-cuatro [...] tres negras iguales [por cada tiempo]. [...]

El signo seis-ocho 6/8 [...] tres corcheas iguales por cada tiempo. [...]

El signo de tres-dos 3/2 [...] las negras [son] desiguales. [...]

El signo tres-cuatro 3/4 [...] las corcheas [son] iguales [...].

<sup>82</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. F); pp. 27-28.

El signo tres-ocho  $3/8$  [...] las semicorcheas [son] desiguales. [...]  
El signo tres-dieciséis  $3/16$  [...] las fusas [son] desiguales. [...]  
El signo nueve-cuatro  $9/4$  [...] las corcheas [son] desiguales. [...]  
El signo nueve-ocho  $9/8$  [...] tres corcheas iguales por cada tiempo. [...]  
El signo nueve-dieciséis  $9/16$  [...] tres semicorcheas iguales por cada tiempo. [...]  
El signo doce-cuatro  $12/4$  [...] las corcheas [son] desiguales. [...]  
El signo doce-ocho  $12/8$  [...] tres corcheas iguales o su equivalente por cada tiempo.  
El signo doce-dieciséis  $12/16$  [...] tres semicorcheas iguales [...] por cada tiempo del compás.

Observación sobre la marcha de las corcheas. En la expresión de los *Airs* declamados, Recitativos o *recits* medidos a dos o tres tiempos, las corcheas que se suelen hacer desiguales se expresan muy a menudo iguales a otras corcheas, respecto a la expresión de la palabra y según el gusto del canto. Y en los recitativos, *recits de Basse* u otros, medidos a cuatro tiempos simples, las corcheas que son naturalmente iguales en su marcha, se cantan al contrario desiguales, también según el gusto del canto, y dependiendo de que los tipos de *Airs* sean más o menos regularmente escritos y que expresen más o menos bien la palabra.

Se llaman notas *détachées*, aquéllas que queremos sean cantadas iguales, así sean desiguales por el compás y conjuntas; y se les llama también notas *martelées*.<sup>83</sup>

[...]

Términos franceses de movimiento: *Lentement*; *Rondement* o *naturellement*; *Gayement* o *Gay*; *Moderé* o *Ralenti*; *Vite*, *Très-vite*; *Vivement* o *vite*; *Piqué* o *Pointé*; *Louré* o *Notes caressées et coulées*; *Mesuré* o *de Mesure*; *Tendrement*; *Gracieusement*; *Affectueusement*; *Détaché* o *Notes égales et séparées*; *Doux*; *très-doux* o *à petit bruit*; *fort*, *très-fort* o *à grand bruit*.<sup>84</sup>

#### 24) METOYEN, B. *Demonstration des principes de musique* (c.1730):

En el compás de 4 tiempos, las corcheas son iguales [...]. En el compás de 2 tiempos, las corcheas son desiguales [...]. En el compás de  $2/4$  las corcheas son iguales [...]. En el compás de  $3/2$  las corcheas son desiguales [...]. En el compás de 3 tiempos las corcheas son desiguales [...]. En el compás de  $3/8$  las corcheas son iguales [...]. En el compás de  $6/4$  las corcheas son desiguales [...]. En el compás de  $9/4$  las corcheas son desiguales [...]. En el compás de  $12/4$  las corcheas son desiguales [...]. En el compás de  $6/8$ , las corcheas son iguales [...]. En el compás de  $9/8$ , las corcheas son iguales [...]. En el compás de  $12/8$ , las corcheas son iguales.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. T); pp. 154-167.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

<sup>85</sup> METOYEN, B. *Demonstration des principes de musique ou methode nouvelle reduite en douze cartes*. París (Adresses ordinaires), Versailles (chez M. Fournier), c. 1730; p. 7



25) CAPPUS, J. B. *Étrennes de musique* (c. 1732):

El compás marcado con un 2 contiene cuatro negras o el equivalente; [...] las corcheas se *pointent*.

El compás marcado con un 3 contiene tres negras o el equivalente; [...] las corcheas se *pointent*.

El compás marcado con una C o con un 4 contiene cuatro negras o el equivalente; [...] las corcheas son iguales, sólo se *pointent* las semicorcheas.

El compás marcado con un  $3/2$  contiene tres blancas; [...] se *pointent* las negras, se *pointent* también las corcheas blancas; cuando hay corcheas, no se *pointent* las negras, sólo se *pointent* las corcheas, como se puede ver en las *courantes* antiguas.

El compás marcado con un  $3/8$  contiene tres corcheas; se bate a dos tiempos desiguales, [...] las corcheas son iguales.

El compás de  $6/8$  contiene seis corcheas; [...] las corcheas son iguales.

El compás de  $9/8$  contiene nueve corcheas; se bate a tres tiempos, [...] las corcheas son iguales.

El compás de  $12/8$  contiene doce corcheas; [...] las corcheas son iguales.

El compás de  $4/8$ ,  $2/4$  ó 2 barrado contiene cuatro corcheas; [...] las corcheas son iguales. El compás de  $6/4$  contiene seis negras; [...] las corcheas se *pointent*.

El compás de  $\phi$  contiene cuatro negras; se bate a dos tiempos lentos y marcados, las corcheas se *pointent*; se bate también cuatro tiempos ligeros, sobre todo cuando hay semicorcheas, entonces las corcheas son iguales.

Hay todavía otros compases, pero poco usados, como el de  $3/1$ , [...] en el cual las blancas se *pointent*.

El compás de  $3/16$ , que tiene tres semicorcheas, se trata como el de  $3/8$ .

El de  $6/16$ , que tiene seis semicorcheas, se trata como el de  $6/8$ .

El de  $9/16$ , que contiene nueve semicorcheas, se trata como el de  $9/8$ .

El de  $12/16$ , que tiene doce semicorcheas, se trata como el de  $12/8$ .

El de  $9/4$ , que contiene nueve negras, se trata como el de  $9/8$ , pero [con la diferencia] de que las corcheas se *pointent*; así como en el de  $12/4$ , que tiene doce negras y que se trata como el de  $12/8$ .

El de  $2/8$ , que tiene sólo dos corcheas, se trata como el de  $4/8$ , con la diferencia de que las semicorcheas son iguales.

El de  $3/4$ , que se trata como el marcado con un 3, excepto que a menudo las corcheas son iguales. [...]

En los compases donde las corcheas se *pointent* y donde el autor quiere que sean iguales, se pone, normalmente, un punto sobre cada nota; se espera que todos los autores tengan este cuidado.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. M); pp. 10-27.



26) VILLENEUVE, A. DE *Nouvelle méthode très courte* (1733):

En el compás de dos se pasa la segunda corchea un poco más rápido. En el compás de tres, se da la segunda corchea un poco más rápido. En el compás de cuatro, se da la segunda semicorchea un poco más rápido. En el compás de 3 y 8, se da la segunda semicorchea un poco más rápido. En el compás de 6 y 8, se da la segunda semicorchea un poco más rápido. En el compás de 6 y 4, se da la segunda corchea más rápido. En el compás de 9 y 8, solo se da la segunda semicorchea más rápido. En el compás de 12 y 8, solo se da la segunda semicorchea más rápido. En el compás de 3 y 2, se da la segunda negra un poco más rápido. En el compás de 2 y 4, solo se da la segunda semicorchea más rápido.<sup>87</sup>

27) MONTÉCLAIR, M. P. DE. *Principes de musique* (1736):

Las corcheas se cantan a veces iguales y otras desiguales. Cuando se hacen iguales, se permanece tanto sobre la segunda como sobre la primera. Cuando se hacen desiguales, se permanece un poco más sobre la primera que sobre la segunda.

*Croches pointées.*      Exemple .

*Chantez ce qui suit, comme s'il étoit noté de la manière précédente.*

*a 4 tems.*

*Les croches sont égales dans les mesures suivantes.*

*Les croches sont inégales, dans les leçons qui suivent*

Quando el compositor quiere que las corcheas sean iguales en el compás de tres tiempos, marcado con un 3 ó 3/4, escribe arriba *Croches égales*. Las corcheas son iguales en los compases de 6/8, 9/8 y 12/8 porque derivan del compás simple 3/8, donde las corcheas son iguales. Las corcheas son desiguales en los compases compuestos 6/4, 9/4 y 12/4 porque derivan del compás simple designado con un 3 ó un 3/4, donde las corcheas son des-

<sup>87</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BG); pp. 4-15.

iguales. En el tipo de compás que sea, las notas donde hacen falta cuatro para completar un tiempo son siempre desiguales.<sup>88</sup>

28) LA CHAPELLE, J. A. DE. *Les vrais principes de la musique* (1736):

En el compás de cuatro tiempos, las semicorcheas y fusas se interpretan más o menos de esta manera.



Permanecemos sobre la primera y pasamos rápido la segunda; pero cuando [tienen escrito el puntillo], permanecemos un poco más; he aquí por qué he dicho [arriba] más o menos. Y la razón de [escribirles el puntillo es] para conocer aquellas en las que debemos permanecer más. [En el compás de] tres tiempos, [se aplica] lo mismo a las corcheas y notas siguientes.



[En el compás de] dos tiempos, lo mismo.<sup>89</sup>

29) DAVID, F. *Méthode nouvelle o principes généraux* (1737):

Los movimientos indicados por 2/1 se terminan en dos tiempos, empleando una redonda, o dos blancas, o cuatro negras, u ocho corcheas por cada tiempo. [Hay que] observar que estos dos tiempos deben tener sus movimientos iguales [...]. Hay que emplear las notas destinadas a cada tiempo del compás con la misma precisión, y observar también que las que están distribuidas en una o dos por cada tiempo del compás, deben pasar con una igual duración. Pero cuando se encuentran cuatro distribuidas por cada tiempo del compás, sean cuales sean, hay que permanecer sobre la primera de las dos, continuando de dos en dos, como si la primera tuviera después de ella un punto que le aumente la mitad de su valor; de manera que, habiendo quitado la mitad del valor de la segunda nota por ese supuesto punto, será necesario que la segunda se pase un cuarto del valor

<sup>88</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AR); p. 30. Traducción del texto del ejemplo: «Corcheas *pointées*. «Cante lo que sigue como si estuviese escrito de la manera precedente. Las corcheas son iguales en los compases siguientes. Las corcheas son desiguales en la lección siguiente».

<sup>89</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AH); p. 5.

de la primera, [lo mismo cuando] se encuentren ocho o dieciséis seguidas, excepto en los compases compuestos o irregulares.

Los movimientos indicados por 2/2 o simplemente por un 2 y a veces por una C barrada, se terminan en dos tiempos [...] dando la precisión que exige el valor de cada nota, observando siempre la manera de distribuir las que se encuentren en dos o en cuatro por cada tiempo. [...]

Los movimientos compuestos del compás simple de dos tiempos emplean tres notas en cada tiempo, [en comparación] a los de dos tiempos del compás simple. [...] Teniendo tres redondas, o tres blancas, o tres negras, o tres corcheas, o tres semicorcheas, [en comparación] a las dos [figuras] del compás simple, según los movimientos que serán indicados, y las notas que allí se empleen; y aunque parezca que debemos hacer las tres notas de igual valor, distribuidas por cada tiempo, hay que, sin embargo, para el gusto del canto, dar un poco más de fuerza o de duración a la primera que a las otras dos. Pero cuando hay seis o doce por cada tiempo, hay que pasar de la primera a la segunda, etc, como si la primera tuviera un punto que le sigue y que le aumente la mitad de su valor [...].

Hay que observar que, según el uso de los franceses, todas las notas distribuidas en dos por cada tiempo del compás de tres, se hacen como si la primera de las dos fuese *pointée*.<sup>90</sup>

[...]

Corcheas sin ser *pointées* que hay que pasar como si lo fueran[:]<sup>91</sup>



Manera de *passer* las semicorcheas[:]<sup>92</sup>



<sup>90</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. S); pp. 22-25.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 53.

30) HOTTETERRE, J. *Méthode pour la musette* (1738):

En los movimientos donde las corcheas son desiguales, el punto que está después de la negra es equivalente a la corchea con puntillo; de manera que la corchea que sigue a una negra con puntillo siempre es breve. Además de las semicorcheas, hay también fusas, las cuales se pasan una vez más rápidas, pero son raras en los *Airs de Musette*.<sup>93</sup>

31) CORRETTE, M. *L'École d'Orphée* (1738):

Explicación de los movimientos y a cuál género de piezas sirven. El [compás de] dos tiempos marcado con un 2 se utiliza en los *Rigaudons*, *Branles*, *Bourrées*, *Gaillardes*, *Villageoises*, *Cotillons*, *Gavottes*, etc., hay que pasar la segunda corchea más rápida. El [compás de] tres tiempos marcado con un 3 se utiliza en los *Menuets*, *Sarabandes*, *Courantes*, *Passacailles*, *Chaconnes* y a las *Folies d'Espagne*, hay que pasar la segunda corchea más rápida. El [compás de] cuatro tiempos marcado con una  $\phi$  se utiliza en las *Fugues de Chapelle*, *Entrées d'Opera* y a los comienzos de las *Ouvertures*, hay que pasar la segunda corchea más rápida. El [compás de] cuatro tiempos marcado con una C se utiliza mucho en la música de iglesia y se usa mucho en la música italiana, como en las *Allemandes*, *Adagio*, *Allegro*, *Andente (sic)*, *Presto* de las Sonatas y Conciertos. Se tocan las corcheas iguales, hay que pasar la segunda semicorchea más rápida. Véase la página 30 [del tratado]. (figura 22).

El [compás de] dos por cuatro  $2/4$  se utiliza a menudo en las repeticiones de las *Ouvertures*, se usa mucho en la música italiana, como [en los] *Vivace*, *Allegro*, *Presto* y *Ariettes*; hoy día, varios autores lo utilizan también en los *Andente (sic)* y *Adagio*. [...] Se tocan las corcheas iguales, hay que pasar la segunda semicorchea más rápida. El [compás de] seis por ocho  $6/8$  se utiliza en la música francesa para los *Canaries*, *Gigues* y a veces en las repeticiones de las *ouvertures*. Lo encontramos muy a menudo en las Sonatas y Conciertos. [...] El [compás de] doce por ocho  $12/8$  se utiliza en las *Gigues* francesas e italianas. El [compás de] tres por cuatro  $3/4$  se utiliza en las *Courantes* de las Sonatas, hay que tocar las corcheas iguales y pasar la segunda semicorchea más rápida. [...] El [compás de] tres por ocho  $3/8$  se utiliza en la música francesa en los *Passepieds* y algunas veces en las repeticiones de las *Ouvertures*. [...] Los italianos lo usan en los *Allegro*, *Adagio*, *Affetuoso*, *Vivace* y *Ariettes*. [...] Hay que tocar las corcheas iguales y pasar la segunda semicorcheas más rápida. El [compás de] seis por cuatro  $6/4$  se utiliza en la música francesa en las *Loures*, [...] *Forlanes* y a veces en las repeticiones de las *Ouvertures*. Se encuentra poco en la música italiana. Hay que pasar la segunda corchea más rápida. Véase la página 23 [del tratado] (figura 23). El [compás de] tres por dos  $3/2$  es poco usado en la música francesa. [...] Los autores italianos escriben muy a menudo las *Sarabandes* y los *Adagio* en este movimiento. Hay que pasar la segunda negra más

<sup>93</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AE 2); p. 35.

rápida. El [compás de] nueve por ocho 9/8 se encuentra muy poco en la música francesa aunque muy frecuentemente en la música italiana como en las *Gigues*, *Allegro*, *Presto* y a veces en los *Adagio*.<sup>94</sup>

30

*Sonate*  
*A deux Violons,*

*Adagio.*

*piano.*

*Allegro.*

Figura 22. M. Corrette: *L'École d'Orphée* (Paris, 1738), p. 30.

<sup>94</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. O 2); [p. 3-5].



Figura 23: M. Corrette: *L'École d'Orphée* (París, 1738), p. 23.

32) DUVAL, P. *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste avec goût et précision* (1741):

30. Las corcheas en este compás [de dos tiempos 2 o C barrada] se hacen desiguales, es decir, la primera es más larga que la segunda, la tercera más larga que la cuarta, etc. [...]

31. Hay una excepción a esta regla que es cuando está advertido ya sea por puntos o por pequeñas líneas perpendiculares [sobre] las corcheas. [...]

36. Las corcheas [en este compás de tres por dos ó 3] son desiguales. [...]

38. Una redonda o el equivalente completa este compás [de cuatro tiempos o C], en el cual sólo se hacen desiguales las semicorcheas y las fusas.

39. Se llaman compases compuestos a los que están indicados con dos cifras, una sobre otra. Hay diez principales, estos son:  $2/4$ ,  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $6/4$ ,  $9/4$ ,  $9/8$ ,  $12/4$ ,  $12/8$ . [...]

43. [En estos compases] se hacen desiguales las notas inferiores a las que se indican [por la segunda cifra], excepto el  $2/4$  y  $3/4$  donde las corcheas son iguales.<sup>95</sup>

[...]

Notas *Piquées* tienen que ser iguales y muy marcadas. [...]

*Pointer* se le llama inapropiadamente a hacer las corcheas desiguales.<sup>96</sup>

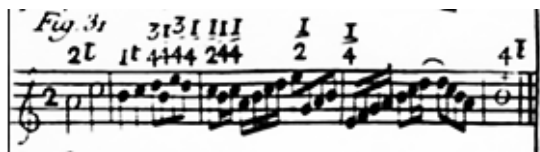
<sup>95</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. Z); pp. 8-9.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 15.



33) DUPUITS DES BRICETTES, J. B. *Principes pour toucher de la vièle* (1741):

Sobre los golpes de muñeca que se emplean en cada compás. [...] Si en este compás [de dos tiempos] se encontrase una cantidad de semicorcheas, se haría como en el de 4 tiempos (donde se pasarían las corcheas iguales y se daría o una media vuelta o un tercio de vuelta, lo que es muy raro.) Fig. 31 [del tratado]. [...]



[En el compás] de 3/2, tres [por] dos, [se da] una vuelta para cada blanca, media para cada negra, si se pasan iguales; si se pasan *pointent*, tres cuartos de vuelta sobre la negra larga y un cuarto sobre la breve. Fig. 37 [del tratado]. [...]



[En el compás] de 3/4, tres [por] cuatro, se dan golpes perdidos o tercios de rueda para las corcheas que son iguales y medias vueltas para las semicorcheas en grupos de cuatro. Fig. 39. O medias vueltas para cada corchea, y cuartos *pointées* para las semicorcheas, como [en el compás] de cuatro tiempos. Fig. 39 [del tratado]. [...]



Si en los compases de 6/4, 9/4, 12/4 se encontrasen semicorcheas, lo que es muy raro, las corcheas entonces no serían *pointées*.<sup>97</sup>

34) CORRETTE, M. *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (1741):

Este compás [de tres tiempos] se marca en la música italiana con un 3/4 y en la francesa con un 3 solo, tres negras o el equivalente en cada

<sup>97</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. X); p. VI.



compás, las corcheas se tocan iguales en la música italiana, como en la *Courante* de la sonata 7 del Opus 5 de Corelli. Y en la música francesa se hace la segunda corchea de cada tiempo más rápida, como en la *Chaconne* de *Phaeton* de Mr. De Lully, pero se tocan también a veces iguales cuando hay semicorcheas. Esto lo encontramos frecuentemente en las *Chaconnes* y *Pasacailles*, lo que podemos ver en la *Pasacaille* de *Armide* de Mr. De Lully y en la *Chaconne* de las *Indes Galantes* de Mr. Rameau. [...]

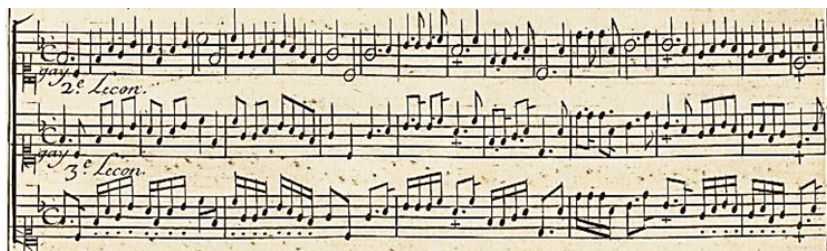
Marcamos el compás a cuatro tiempos con una C, las corcheas se tocan iguales y las semicorcheas se *pointent* de dos en dos. Es decir, que la primera de cada tiempo es larga y la segunda breve. A veces también las tocamos iguales en los *Adagio*, *Allegro* y *Presto* de las Sonatas y Conciertos.<sup>98</sup>

35) VAGUE. *L'art d'apprendre la musique* (1750):

Hay que observar todavía que cuando cuatro notas completan la duración entera de un tiempo, la primera y la tercera deben durar un poco más que la segunda y la cuarta.<sup>99</sup>

[...]

Los puntos que se verán bajo o sobre las semicorcheas significan que hay que hacerlas de igual duración; por lo demás, cuatro notas de la misma especie que completan un tiempo son desiguales. Es la regla, ya se ha dicho [...] <sup>100</sup>



36) BUTERNE. *Méthode pour apprendre la musique vocale* (1752):

El compás de dos tiempos se indica con un 2. [...] En este compás se pasan las corcheas y las semicorcheas. *Passer* [pasar] las semicorcheas, etc., significa que la primera de esas notas debe ser más larga que la segunda; la tercera más larga que la cuarta, etc. El compás de tres tiempos se indica con un 3. [...] En este compás se pasan las corcheas. El compás de cuatro tiempos se indica con una C o con un 4. [...] En este compás solo se pasan las semicorcheas, las fusas, etc. Designamos la lentitud o gravedad

<sup>98</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. O 5); pp. 4-6.

<sup>99</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BF); p. 12.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 25.

[al] compás de 2 tiempos, o la ligereza y la rapidez del compás de cuatro tiempos, con una C barrada.<sup>101</sup>

37) QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).  
*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (1752):

Hay que hacer aquí una observación muy necesaria respecto al tiempo que debemos dar a cada nota. En la ejecución hay que saber diferenciar entre las notas principales que también llamamos notas fuertes [que caen en parte fuerte] o, según los italianos, notas buenas, y las de paso y que algunos extranjeros llaman notas malas. Las notas principales siempre deben, si es posible, ser más destacadas que las que sólo son de paso. Siguiendo esta regla, en las piezas de un movimiento moderado o incluso en el *adagio*, las notas más rápidas deben ser tocadas con cierta desigualdad aunque a la vista parezcan tener el mismo valor; de manera que hay que apoyar las notas fuertes de cada figura, es decir, la primera, tercera, quinta y séptima, más que las que son de paso, es decir, la segunda, cuarta, sexta y octava, aunque no haga falta sostenerlas tanto tiempo como cuando llevan puntillo.

Por estas notas muy rápidas yo entiendo las negras en el [compás] triple de blancas, las corcheas en el triple de negras, las semicorcheas en el [triple] de corcheas, las corcheas en el *allabreve*, las semicorcheas o las fusas en el compás de cuatro por ocho o en el de cuatro tiempos. Sin embargo, esto no ocurre cuando estas notas se encuentran mezcladas con figuras todavía más rápidas o el doble de cortas que el pulso del compás; en este caso, habrá que tocar estas últimas de la misma manera que acabamos de enseñar. [...]. Exceptuamos de esta regla, en primer lugar, los pasajes rápidos en un movimiento muy rápido, donde el *tempo* no permite tocarlas desiguales y donde sólo podemos apoyar y emplear la fuerza en la primera de las cuatro.

Además exceptuamos todos los pasajes que los cantantes deben ejecutar con rapidez, a menos que éstos no sean ligados; porque como cada nota de estos pasajes para la voz debe ser pronunciada de forma clara y marcada por un *coup de poitrine* [golpe de pecho], la desigualdad no tiene lugar aquí. Se deben exceptuar las notas que tienen rayas o puntos encima. Hay que hacer la misma excepción cuando se suceden varias notas repetidas, o cuando hay un arco sobre las notas cuyo número exceda de dos, es decir, cuatro, seis u ocho, y por último, respecto a las corcheas en las *Gigues*, todas estas notas se deben ejecutar iguales, ninguna [debe durar] más tiempo que la otra.<sup>102</sup> [...]

Tenemos que esmerarnos en tocar cada nota según su valor conveniente y evitar con cuidado adelantar o retrasar. [...] Para los silencios breves que se encuentran en el lugar de las notas principales en el tiempo fuerte del compás, hay que tener cuidado de no hacer antes de tiempo las notas que le siguen; por ejemplo, cuando [tenemos cuatro semicorcheas, y en el lugar

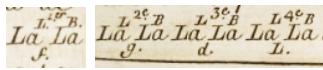
<sup>101</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. K); pp. 11-13.

<sup>102</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. AX); pp. 107-108.

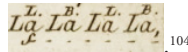
de la primera de estas cuatro notas hay un silencio de semicorchea], hay que esperar, además de lo que a juzgar por la vista vale el silencio, la mitad de su valor, porque la nota siguiente debe ser más corta que la primera. Debemos hacer lo mismo respecto a las fusas.<sup>103</sup>

38) DUMAS, A. J. *L'art de la musique* (1753):

Cuando en el compás de cuatro tiempos, además de las redondas, las blancas, [y] las negras, se encuentren corcheas, [éstas] se tocan unas largas y otras breves. Es decir, que de dos en dos debemos sucesivamente quedarnos más tiempo sobre la primera que sobre la segunda. Ejemplo de corcheas desiguales:

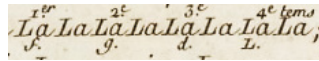


En el compás de dos tiempos se sigue la misma ruta en cuanto al pasaje de las notas, pero su cantidad por cada tiempo es diferente, porque hacen falta cuatro corcheas desiguales para el primer tiempo, como

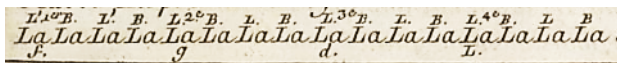


[...]

En el compás de cuatro tiempos, las corcheas deben ser tocadas con igualdad



y las semicorcheas serán tocadas desiguales. A saber, la primera larga y la segunda breve, diciendo sucesivamente



En el compás de dos tiempos se deben tocar cuatro corcheas iguales en cada tiempo, y ocho semicorcheas desiguales, unas largas y otras breves en cada tiempo.<sup>105</sup>

En los compases de cuatro y de dos tiempos, las semicorcheas se tocan unas largas y otras breves de dos en dos, según lo hemos explicado más arriba. He aquí lo que yo aseguro ser el gran secreto de leer exactamente la

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>104</sup> *Id.* Apéndice: Fuentes. V); pp. 73-74.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

música. [...] Con un poco de reflexión, debemos sentir la utilidad que hay en acostumbrar a este método a los niños apenas tengan uso de razón.<sup>106</sup>

[...]

Respecto a la ejecución del compás indicado por las cifras 2/4 [...], las corcheas que se encuentren en este compás son siempre ejecutadas con igualdad, las semicorcheas unas son ejecutadas largas y otras breves de dos en dos de la manera que he explicado.<sup>107</sup>

39) CORRETTE, M. *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* (1753):

Los cuatro tiempos C o  $\phi$  se usan mucho en la música italiana, [...] Hay que tocar las corcheas iguales y *pointer* las semicorcheas de dos en dos. [...] El 2 marca el compás de dos tiempos. [...] Los italianos no lo utilizan en absoluto. Hay que *pointer* las corcheas de dos en dos, es decir, hacer la primera larga y la segunda breve. El 3 marca el compás de tres tiempos. [...] Los italianos escriben siempre este compás con un 3/4, como en los signos compuestos [:] Compás de dos tiempos 2/4, 2/8, 6/8; Compás de tres tiempos 3/4, 3/2, 3/8, 3/9; Compás de dos tiempos desiguales 6/4; Compás de cuatro tiempos 12/4. El [compás de] 2/4 ó 2/8 es el compás de 2 tiempos de los italianos. [...] Hay que tocar las corcheas iguales y *pointer* las semicorcheas [...]. El [compás de] 6/8 se usa en las *gigues* francesas e italianas. Las corcheas se hacen iguales [...]. El [compás de] 3/2 marca un movimiento lento. [...] Hay que *pointer* las negras de dos en dos, y a veces hay que tocarlas iguales según el carácter de la pieza. [...] El [compás de] 3/8 se usa en la música francesa en los *Passepieds*. [...] Hay que tocar las corcheas iguales y *pointer* las semicorcheas. El [compás de] 9/8 se encuentra raramente en la música francesa, pero con frecuencia en la música italiana [...]. Las corcheas se hacen iguales y hay que *pointer* las semicorcheas. El 6/4 es un compás de dos tiempos desiguales; éste se usa en la *Loure* en la música francesa. [...] Los ingleses componen muchos *Vaudevilles* y contradanzas en este compás [...]. Estos *Airs* se tienen que tocar de una manera noble, marcando bien las negras y punteando las corcheas de dos en dos. [...] El [compás de] 12/8 se encuentra en la música italiana, alemana, francesa e inglesa, en las *Gigues* de 4 tiempos. Hay que tocar las corcheas iguales y *pointer* las semicorcheas.<sup>108</sup>

40) BORDET, T. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique* [1755]:

Los diferentes signos de los compases no sólo sirven para dar movimiento a los *Airs*, sino también para hacer desiguales de dos en dos las notas de una misma especie, es decir, la primera larga y la segunda más breve

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>108</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. O 4); pp. 4-6.

y precipitada hacia la tercera, la cual es larga como la primera, y luego la cuarta breve, siempre así de dos en dos, mientras no se interrumpa la misma especie de nota. Hay que observar sobre todo que, cuando se da ese movimiento desigual a las notas, la que es larga sea la primera del número par, sea porque se encuentre después de la línea que separa cada compás, o que esté después de una nota de otro valor o un silencio; ya que si las notas desiguales comienzan por número impar, haría falta entonces hacer la primera breve y la siguiente larga, con el fin de no molestar el rango natural que deben tener, y este número impar se produciría por lo que tendría antes: un puntillo o un silencio del mismo valor, el cual estaría en el lugar de la primera nota larga, [es decir], sobre el primer lugar de un número par de notas.

Resumen o compendio. En los compases de C, de  $3/8$ , de  $2/4$ , de  $6/8$ , de  $9/8$ , de  $12/8$ , y de  $2/8$ , las corcheas siempre se hacen iguales. En los compases de  $6/4$ , de  $9/4$ , de  $3/2$ , de 2 ó  $\phi$ , y de 3 ó  $3/4$ , las corcheas se hacen desiguales; sin embargo, cuando las corcheas están mezcladas con semicorcheas, las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales.

Las notas desiguales se convierten en iguales cuando tienen puntos encima, y también cuando el autor escribe al comienzo del *Air. telles notes égales*. Las negras se hacen desiguales en el compás de  $3/2$ . Las semicorcheas se hacen iguales en el compás de  $2/8$ , pero este compás es poco usado. Las semicorcheas se hacen iguales en compases cuando están mezcladas con fusas.<sup>109</sup>

41) CHOQUEL, H. L. *La musique rendue sensible par la mécanique* (1759):

Solamente se observará que cuando se encuentren corcheas en este tipo de compás [de 3 tiempos], la primera de las dos que forma un tiempo debe ser mantenida un poco más de tiempo que la segunda, lo cual liga el canto y lo hace más fluido [...].

[El compás de  $3/4$  tiene] poca diferencia con el compás triple simple respecto al movimiento [*tempo*]; toda la diferencia que hay entre éste y el otro [de 3 tiempos] es que se deben *détacher* [separar] las corcheas cuando las tenga, y hacerlas iguales sin ligarlas y sin mantener la primera más que la segunda en cada tiempo.<sup>110</sup>

[...]

El tercer caso [de compases de dos tiempos] contiene el signo de compás de 2 tiempos en el cual se emplean solo negras y corcheas. [...] El movimiento de este tipo de compás no es ni demasiado lento, ni demasiado rápido, pero exige ser medido; [...] Se *pointe[nt]* las primeras corcheas, y la segunda, en consecuencia, se convierte en semicorchea.<sup>111</sup>

[...]

<sup>109</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. D); pp. 7-8.

<sup>110</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. N); p. 106.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 110.

*Air* alegre para una *Basse-Taille*, sacada del *Devin de Village* (figura 24). Este *air* marcado a tres tiempos con el signo de 3 y 4, exige que se articulen las corcheas separadamente e igualmente sin *les pointer* [hacerlas desiguales como si tuvieran un puntillo]; también veremos que por la aplicación del texto a las notas, que esta articulación *détachée* es absolutamente necesaria para hacer este *air* en su verdadero gusto.<sup>112</sup>



Figura 24. J. J. Rousseau: *Le devin du village*, Air. En Choquel: *La musique rendue sensible par la mécanique* (París, 1759), p. 190.

42) ROLLET. *Méthode pour apprendre la musique sans transposition* (1760):

Cuando hay una negra y dos corcheas en un tiempo, hay que mantener un poco la primera de las dos corcheas y hacer más rápida la segunda; esta regla es general para todos los compases donde hacen falta tres notas desiguales en un tiempo, pero cuando hacen falta cuatro corcheas o cuatro semicorcheas en un tiempo,

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 189-190. La obra *Le devin du village* es una ópera de J. J. Rousseau estrenada en 1752.

hay que mantener un poco la primera, pasar la segunda, mantener la tercera, y pasar la cuarta; es casi imposible dar principios sobre este tipo de reglas porque depende de la fantasía de los compositores.<sup>113</sup>

43) BORDIER, L. C. *Nouvelle méthode de musique* [1760]:

Del compás a dos tiempos y sus compuestos. [...]

El compás de dos tiempos necesita una redonda para [completar] el compás entero, o una blanca por tiempo, [es decir], dos blancas por compás; o dos negras por tiempo, [es decir], cuatro negras por compás; o cuatro corcheas desiguales, [es decir], ocho corcheas por compás; u ocho semicorcheas por un tiempo, [es decir], dieciséis semicorcheas por compás; o dieciséis fusas por un tiempo, [es decir], treinta y dos fusas por compás.

El compás de  $2/4$ , compuesto del compás de dos tiempos, necesita una blanca para [completar] el compás entero [...].

El compás de  $6/4$ , compuesto del compás de dos tiempos, necesita una redonda con puntillo para [completar] el compás entero [...]; o seis corcheas desiguales por tiempo, [es decir], doce por compás.

El compás de  $6/8$ , compuesto del compás de dos tiempos, necesita una negra con puntillo para [completar] un tiempo, [es decir], dos por compás; [...] o seis semicorcheas desiguales por tiempo, [es decir], doce por compás.

Compás de 3 tiempos y sus compuestos, [...], [éste] necesita una blanca con puntillo de tres tiempos para [completar] el compás entero [...].

Ordinariamente, cuando hay semicorcheas en este compás, las corcheas se hacen iguales. Así como también en los otros compases, cuando esto sucede.

El compás de  $3/2$  necesita una redonda con puntillo para [completar] el compás entero [...], o dos negras, unas veces iguales y otras desiguales, por tiempo, [es decir], seis por compás [...].

El compás de  $3/8$ , compuesto del compás de tres tiempos, necesita una negra con puntillo para [completar] el compás entero [...].

El compás de  $9/4$ , compuesto del compás de tres tiempos, necesita una blanca con puntillo por tiempo, [es decir], tres por compás [...]; o seis corcheas desiguales por tiempo, [es decir], dieciocho por compás [...].

El compás de  $9/8$ , compuesto del compás de 3 tiempos, necesita una negra con puntillo por tiempo, [es decir], tres por compás [...]; o seis semicorcheas desiguales por tiempo, [es decir], dieciocho por compás; o doce fusas desiguales por tiempo, [es decir], treinta y seis por compás, algo poco frecuente.

El compás de 4 tiempos no es más que el doble del compás de dos tiempos, excepto por [el hecho de que] las corcheas son iguales en el compás de cuatro tiempos, las cuales son *pointées* en el compás de 2 ordinario. [...]

El compás de 4 tiempos necesita una redonda para [completar] el compás entero [...]; o cuatro semicorcheas desiguales por tiempo, [es decir], 16 por compás; u ocho fusas desiguales por tiempo, [es decir], treinta y dos por compás.

<sup>113</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BA); s. n.

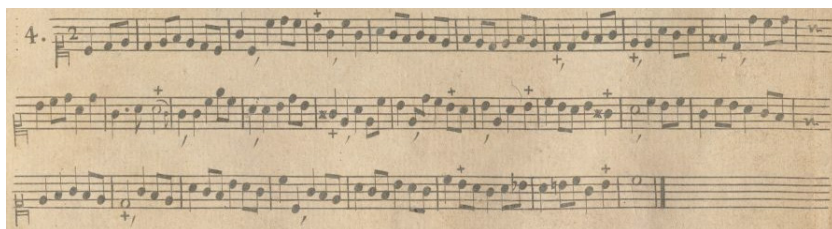


El compás de 12/4, compuesto del compás de cuatro tiempos, necesita una blanca con puntillo por tiempo, [es decir], cuatro por compás [...]; o seis corcheas desiguales por tiempo, [es decir], veinticuatro por compás; o doce semicorcheas desiguales por tiempo, [es decir], cuarenta y ocho por compás, algo poco frecuente.

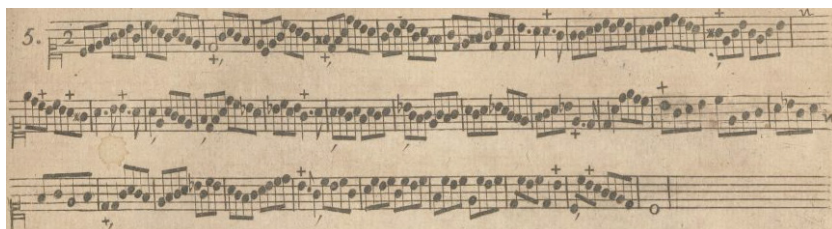
El compás de 12/8, compuesto del compás de cuatro tiempos, necesita una negra con puntillo por tiempo, [es decir], cuatro por compás [...]; o seis semicorcheas desiguales por tiempo, [es decir], veinticuatro por compás; o doce fusas desiguales por tiempo, [es decir], cuarenta y ocho por compás, algo poco frecuente.<sup>114</sup>

[...]

Lección a dos tiempos, una negra y dos corcheas por tiempo, se *pointe* ordinariamente la segunda corchea como si hubiese un punto después de la primera [:]<sup>115</sup>



Lección a dos tiempos, cuatro corcheas por un tiempo, se *pointe* las corcheas de dos en dos, como en la lección precedente [:]<sup>116</sup>



44) BOÛIN, J. F. *La Vielleuse habile* (1761):

El compás señalado con un 2 ó una C barrada se bate a dos tiempos más o menos rápidos, según el carácter de los *Airs*, [...] las corcheas son desiguales, es decir, la primera es larga, la segunda breve, la tercera larga, la cuarta breve, y así con las demás corcheas. [...] Primera observación sobre el compás señalado con un 2 ó una C barrada. Cuando en los *airs* de música

<sup>114</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. E); pp. 38-40.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 48.



señalados con un 2 ó una C barrada se encuentran muchas semicorcheas, las corcheas se hacen entonces iguales y las semicorcheas desiguales. [...]

El compás señalado con un 3 se bate a tres tiempos iguales más o menos rápidos, según el carácter de los *airs*; [...] las corcheas son desiguales. Primera observación sobre el compás indicado con un 3. Cuando en los *airs* de música señalados con un 3 hay muchas semicorcheas, las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales. [...] Segunda observación sobre el compás señalado con un 3. En ocasiones, en los *airs* de música señalados con un 3 [...] (aunque no haya semicorcheas), sobre todo cuando estos son de movimiento lento... las corcheas son siempre desiguales y *coulées*. [...]

El compás señalado con una C, [...] las corcheas son iguales y las semicorcheas son desiguales. [...]

Observación sobre el compás señalado con una C. En ocasiones, se encuentran *airs* de música señalados con una C que piden ser tocados como los señalados con un 2, y en los cuales no hay semicorcheas; cuando estos *airs* son de movimiento alegre y ligero, y no tienen semicorcheas... las corcheas siempre son iguales. [...]

El compás señalado con un  $2/4$  se bate a dos tiempos alegres o ligeros, según el carácter de los *Airs*<sup>117</sup> [...]. Las corcheas son iguales y las semicorcheas desiguales. [...] Primera observación sobre el compás señalado con un  $2/4$ . En ocasiones, se encuentran *airs* de música señalados con un  $2/4$  [...] especialmente cuando no tienen semicorcheas y son carácter vivo, como los *Tambourins* u otros... las corcheas siempre son iguales. [...]

El compás señalado con un  $4/8$  se bate a dos tiempos muy rápidos [...]. Las semicorcheas son desiguales. [...]

El compás señalado con un  $6/4$  se bate a dos tiempos más o menos graves, según el carácter de los *Airs*<sup>118</sup> [...], las corcheas son desiguales. [...]

El compás señalado con un  $6/8$  se bate a dos tiempos ligeros [...]. Las semicorcheas son desiguales. [...] Segunda observación sobre el compás señalado con un  $6/8$ . Cuando los *airs* de música señalados con un  $6/8$  son de carácter tierno o gracioso, o cuando estos presentan muchas semicorcheas, siempre se hacen las corcheas iguales y las semicorcheas desiguales. [...]

El compás señalado con un  $3/2$  se bate a tres tiempos graves o lentos, según el carácter de los *Airs*. [...] las negras son normalmente desiguales y *lourées*. [...]

El compás señalado con un  $3/4$  se bate ordinariamente a tres tiempos ligeros. [...] las corcheas son ordinariamente iguales. [...]

El compás señalado con un  $3/8$  se bate a tres tiempos alegres o ligeros, según el carácter de los *Airs*. [...] las semicorcheas son desiguales. [...]

<sup>117</sup> Boüin dice que hay *Airs* de música indicados  $2/4$  que son de carácter lento y grave [Cfr. Bouïn, J. *Op. cit.*, p. 8].

<sup>118</sup> Boüin comenta que hay *Airs* de música indicados  $6/4$  que son de carácter alegre y *piqué* [Cfr. Bouïn, J. *Op. cit.*, p. 9].

El compás señalado con un  $9/4$  se bate a tres tiempos graves; [...] las corcheas son desiguales. [...]

El compás señalado con un  $9/8$  se bate a tres tiempos ligeros. [...] Las semicorcheas son desiguales. [...]

El compás señalado con un  $12/4$  se bate a cuatro tiempos más o menos graves, según el carácter de los *Airs*. [...] las corcheas son desiguales. [...]

El compás señalado con un  $12/8$  se bate a cuatro tiempos ligeros. [...] las semicorcheas son desiguales.<sup>119</sup>

45) BRIJON, C. R. *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon* (1763):

Las corcheas simples en el compás de cuatro tiempos son iguales, y son como las negras en el compás de dos tiempos. [En este compás de cuatro tiempos], las semicorcheas son desiguales y deben ser ejecutadas como las corcheas simples en el compás precedente [de dos tiempos]. Las corcheas en este compás [de dos tiempos] son desiguales; las corcheas en el de tres tiempos y las semicorcheas en el de cuatro tiempos también lo son. Para distinguirlas y darle a cada una su valor: se repartirán de dos en dos. La primera siempre debe ser larga y la segunda breve; la tercera larga, la cuarta breve, y así sucesivamente. Se distingue la larga por *coup d'archet tiré* [arco hacia abajo] y la breve por el *coup d'archet poussé* [arco hacia arriba]. Si estas corcheas son impares, la primera es siempre breve y la segunda larga. En este caso, hay que *pousser* la primera para que la segunda sea *tirer*.<sup>120</sup>

46) DUVAL, P. A. *Principes de la musique pratique par demandes et par reponses* (1764):

¿Cómo debemos hacer las corcheas en este compás [de dos tiempos]?

R. Es necesario que la primera, tercera, quinta, etc., sean más largas que la segunda, cuarta, sexta, etc. Es lo que llamamos «*pointer*» las corcheas.

P. ¿Sólo debemos hacer desiguales las corcheas?

R. Hay que observar la misma regla para las semicorcheas y las fusas en el mismo compás de dos tiempos.

P. ¿No hay excepción a esta regla?

R. Sí, hay que hacer las corcheas iguales cuando esto se advierte verbalmente o por escrito, o bien cuando tienen puntos pequeños o líneas pequeñas, ya sea encima o debajo. [...]

P. ¿De cuáles notas nos servimos en el tres por dos [para hacer la *inégalité*]?

R. De todas las notas que eran desiguales en el compás de dos tiempos, como las corcheas, semicorcheas y fusas.

<sup>119</sup> Bouïn, J. *Op. cit.*, pp. 6-11.

<sup>120</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. I); pp. 23-24.

LAS NOTAS INÉGALES EN LAS FUENTES ORIGINALES FRANCESAS

P. ¿Por qué no empleamos el tres por dos solamente para las notas desiguales?

R. Porque haciéndolas igual de cortas equivalen a las otras dos, de las cuales la primera es más larga que la segunda.

P. ¿El número 3 se encuentra siempre encima o debajo [en el compás de] tres por dos?

R. No: hay que reemplazar, cuando las notas desiguales son más numerosas de lo que hace falta; y sobre todo si están ligadas de tres en tres. [...]

P. ¿Cuáles notas debemos hacer desiguales en este compás [de tres tiempos]?

R. Las corcheas, semicorcheas y fusas, como en el compás de dos tiempos. [...]

P. ¿Cuáles notas debemos hacer desiguales en este compás [de cuatro tiempos]? [...]

R. Se hacen desiguales sólo las semicorcheas y fusas, a menos que no haya la excepción ordinaria. [...]

P. ¿Qué regla tiene para saber las notas que debemos hacer desiguales en los compases compuestos?

R. Hay que hacer desiguales todas las notas de menor valor que las notas que están indicadas por la cifra inferior, excepto en los compases de 2/4 y 3/4, en los cuales hacemos desiguales solamente las semicorcheas y las fusas.

P. ¿Se hace la aplicación de esta regla en los otros compases?

R. En el compás de 3/2 se hacen desiguales las negras, corcheas, semicorcheas y fusas, porque son de menor valor que las blancas indicadas por la cifra inferior 2. En los compases 6/4, 9/4 y 12/4 se hacen desiguales las corcheas, semicorcheas y fusas, porque son de menor valor que las negras indicadas por la cifra inferior 4. En los compases 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8 sólo se hacen desiguales las semicorcheas y las fusas, porque son de menor valor que las corcheas indicadas por la cifra inferior 8.<sup>121</sup>

47) LACASSAGNE, J. *Traité général des éléments du chant* (1766):

Las corcheas transcurren o se hacen iguales cuando van de tres en tres, o de seis en seis; en este caso, se coronan de un 3 o de un 6 [...]. Las corcheas se hacen también iguales y separadas cuando están mezcladas con semicorcheas o con notas sincopadas; se advierten normalmente con puntos ... o puntas ||| que se colocan sobre las notas. Lo mismo ocurre en los compases a tres y cuatro tiempos.



<sup>121</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. Z); pp. 42-53.

[...]

El compás simple de  $2/4$  ó  $4/8$  [...] las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales, salvo el caso de excepción, es decir, cuando no hay fusas, ni puntos ni puntas por encima para hacerlas iguales. [...]

El compás simple de cuatro tiempos que se marca C o  $\phi$  [...] las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales. [...]

El compás simple de tres tiempos marcado con un  $3/2$  [...] las negras se hacen *piquent*, es decir, se hacen desiguales. [...]

El compás simple de  $3/4$  ó 3 [...] las corcheas se hacen desiguales siempre y cuando no estén coronadas con un 3, ni mezcladas con semicorcheas. Se designan a veces iguales cubriéndolas con puntos ... o puntas |||. [...]



[...]

[En] el compás simple de  $3/8$  [...] las semicorcheas se hacen desiguales.

[...]

En el compás compuesto de  $6/4$  [...] las corcheas se hacen desiguales.

En el compás compuesto de  $6/8$  [...] las semicorcheas se hacen desiguales.

En el compás compuesto de  $12/4$  [...] las corcheas se hacen desiguales.

En el compás compuesto de  $12/8$  [...] las semicorcheas se hacen desiguales.

En el compás compuesto de  $9/4$  [...] las corcheas se hacen desiguales.

En el compás compuesto de  $9/8$  [...] las semicorcheas se hacen desiguales.<sup>122</sup>

48) BEDOS DE CELES, D. F. *L'art du facteur d'orgues* (1766):

Sobre la desigualdad de las corcheas. [...] Según la distinción que se acaba de hacer de las corcheas en primeras y segundas, es indispensable hacer observaciones sobre su desigualdad en la mayoría de movimientos. Casi siempre las primeras son más largas y las segundas más cortas; excepto los movimientos donde se marcan de 3 en 3, como en los [compases] de  $6/4$  y  $6/8$ ; pero en los movimientos donde se marcan de 2 en 2 es raro que [las corcheas] sean iguales.

Esta desigualdad debe variar dependiendo del género de expresión del *air*; en los *airs* alegres debe ser más marcada que en los *airs* graciosos y de expresión tierna; más en las marchas que en los *menuets*; sin embargo, encontramos *menuets* de carácter en los cuales la desigualdad es tan marcada como en las marchas. El gusto o, más bien, el uso de la notación harán sentir esta diferencia. En general, cualquiera que sea la desigualdad de las primeras y segundas, las primeras son las más largas y las segundas las más

<sup>122</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AG); pp. 51-61.

cortas, de manera que las dos juntas no excedan el valor de la negra que ellas representan.

Hay también circunstancias donde las negras son desiguales, así como las semicorcheas; las primeras se hacen entonces más largas y las segundas más cortas; pero como este grado de desigualdad varía según el género de expresión que conviene a las piezas de música, el [grabador de cilindros] hará al respecto su estudio particular, sobre todo cuando se trata de captar el estilo de un autor.<sup>123</sup>

49) ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique* (1768):

*Louurer*. [...] Es mantener los sonidos con dulzura y marcar la primera nota de cada tiempo más sensiblemente que la segunda, aunque sea del mismo valor.<sup>124</sup>

[...]

*Pointer*: es, por medio del punto, hacer alternativamente largas y breves la sucesión de notas naturalmente iguales, como por ejemplo, una sucesión de corcheas. Para *les pointer* (hacerlas más largas) sobre la nota, se agrega un punto después de la primera, luego viene una semicorchea, y así sucesivamente. De esta manera, [las corcheas] mantienen de dos en dos el mismo valor que tenían antes; pero este valor se distribuye desigualmente entre las dos corcheas, de manera que la primera o larga dura tres cuartos, y la segunda o breve dura el otro cuarto. Para *les pointer* en la ejecución, se hacen desiguales según sus mismas proporciones (como se ha dicho anteriormente), cuando incluso están escritas iguales.

En la música italiana todas las corcheas son siempre iguales, a menos que tengan marcados puntos [puntillos]. Pero en la música francesa sólo se hacen las corcheas exactamente iguales en el compás de cuatro tiempos; en los otros, se *les pointe* [se hacen más largas] siempre un poco, a menos que se escriba *croches égales* [corcheas iguales].<sup>125</sup>

50) RAPARLIER. *Principes de musique, les agréments du chant* (1772):

C. El compás de cuatro tiempos [...] las corcheas son iguales [y] las semicorcheas desiguales. 12/8. El compás de doce por ocho está compuesto por doce corcheas, tres corcheas en cada tiempo: la primera larga, la segunda breve, la tercera un poco larga; las semicorcheas son desiguales. 3. El compás de tres tiempos está compuesto por tres negras; las corcheas son desiguales. 3/2. El compás de tres por dos [...] las negras son iguales y las corcheas desiguales. 3/4. El compás de tres por cuatro [...] las corcheas son iguales y las semicorcheas desiguales. 3/8. El compás de tres por ocho [...] las semicorcheas son desiguales. Nota. El gusto del canto exige muy a menudo que las corcheas

<sup>123</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. C); p. 602.

<sup>124</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BB); p. 269.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 386-387.

sean desiguales, la primera larga, la segunda breve y la tercera larga. 9/8. El compás de nueve por ocho está compuesto por nueve corcheas [...]. 2. El compás de dos tiempos [...] las corcheas son desiguales.  $\phi$ . El compás de C barrada [...] las corcheas son desiguales. 6/4. El compás de seis por cuatro [...] las corcheas son desiguales. 6/8. El compás de seis por ocho está compuesto por seis corcheas [...]. 2/4. El compás de dos por cuatro [...] las corcheas son iguales y las semicorcheas desiguales. 4/8. El compás de cuatro por ocho es el mismo que el de dos por cuatro; pero hay que decir que está compuesto de cuatro corcheas iguales. Nota. Hay un compás que se marca como el compás de cuatro tiempos con una C abierta; éste está compuesto por una cuadrada o por dos redondas; las blancas son iguales y las negras desiguales.<sup>126</sup>

51) CAJÔN, A. F. *Les éléments de musique* (1772):

El compás de dos medios [...]. El signo que expresa este compás es 2/2. Comúnmente se marca con un 2, [...] las corcheas aquí se *passent* [pasan o hacen] desiguales.

El compás de dos cuartos [...], las corcheas son desiguales.

El compás de cuatro tiempos graves [...], las corcheas aquí son iguales y las semicorcheas son desiguales. El signo que expresa este compás es un semicírculo C.

El compás de cuatro tiempos ligeros es, en todo, el mismo que el anterior. [...] Su signo es una C barrada.

El compás de tres medios [...], las corcheas aquí son desiguales, y cuando las corcheas no son empleadas en este compás, son las negras las que se hacen desiguales [...].

El compás de tres cuartos [...], las corcheas aquí son desiguales [...].

El compás de tres octavos [...], las corcheas de este compás se hacen iguales, ya que valen un tiempo; son las semicorcheas las que se hacen desiguales. [...]

El compás de seis cuartos [...], las corcheas son desiguales en este compás [...].

El compás de seis octavos [...], las corcheas aquí son iguales y las semicorcheas desiguales [...].

El compás de nueve cuartos [...], las corcheas aquí son desiguales [...].

El compás de nueve octavos [...], las corcheas aquí son iguales y las semicorcheas desiguales [...].

El compás de doce cuartos [...], las corcheas aquí son desiguales [...].

El compás de doce octavos [...], las corcheas aquí son iguales y las semicorcheas desiguales [...].

P[regunta]. ¿Las notas que en todos los compases son llamadas desiguales se hacen siempre desiguales?

R[espuesta]. Cuando en un canto hay notas de menor valor que las que están determinadas como desiguales por el género de compás en el cual esté

<sup>126</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AZ); pp. 10-11.

este canto, como estas notas de menor valor deben ser desiguales, las que por naturaleza del compás deberían serlo, pasan a ser iguales. Así, en un canto donde el compás es de tres medios, si se han utilizado semicorcheas, entonces las corcheas se hacen iguales. Lo mismo ocurre en todos los compases donde las corcheas están prescritas desiguales. Por el mismo motivo, en todos los compases donde las semicorcheas deberían ser desiguales, estas semicorcheas pasan a ser iguales cuando el canto contiene fusas. Esta regla se extiende incluso con las fusas si un canto llevara habitualmente semifusas. [...]

La regla de la desigualdad de notas sólo atañe, en todos los casos, a las notas que transcurren de dos en dos. Todas las notas del valor que sea y que, sea por la naturaleza del compás o sea accidentalmente, se hagan de tres en tres, son siempre iguales, ya que la regla de la desigualdad sólo concierne, como lo hemos indicado, a las notas de movimiento binario o de dos en dos, y no a las de movimiento ternario o de tres en tres. Así, las corcheas, las semicorcheas, las fusas, etc., que se hacen de tres en tres, en cualquier tipo de compás que sea, son siempre iguales.<sup>127</sup>

52) AZAÏS, P. H. *Méthode de musique* (1776):

Las corcheas se *passent* desiguales; es decir, que mantenemos la primera un poco más que la segunda, la tercera más que la cuarta, y así sucesivamente. Hay que *frapper* [golpear] de dos en dos las corcheas; yo he tenido el cuidado de escribir una línea sobre las que hay que *frapper*.<sup>128</sup>



53) TARADE, T. J. *Traité du violon* (1774):

Tenemos efectivamente sólo dos compases primitivos que son el compás a dos tiempos y el de tres tiempos, por eso les llamamos compases reales; todos los demás derivan de estos dos compases. [...] El compás de dos

<sup>127</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. L); pp. 8-11.

<sup>128</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. A); p. 15.

tiempos es entonces el compás primitivo o real, y el de cuatro tiempos un compás compuesto. [...] Este compás es necesario por el carácter noble que da al movimiento grave, se marca con una C, y el de dos tiempos con un 2 o una C barrada. Toda nota que corresponde a la mitad o a un cuarto del compás es igual, y toda nota que corresponde a un octavo de compás es desigual, con excepción, sin embargo, del compás de cuatro tiempos donde las corcheas, aunque corresponden a un octavo de compás, son iguales. [...]

[Compás de 3/2]. Este compás es el más lento de los compases a tres tiempos, las seis negras que allí se encuentran son desiguales porque toman la calidad de notas breves. [...]

[Compás de 3/8]. El 3 significa los tiempos de los cuales se compone, y el 8 indica que las corcheas se derivan del compás de cuatro tiempos, donde las corcheas son iguales y deben conservar la misma calidad en el compás de 3/8.

Cuando el compás de tres tiempos se indica en la [armadura de clave] con un 3/4, el 3 significa la cantidad de tiempos, y el 4 que deriva de cuatro tiempos, lo que hace las corcheas iguales; a diferencia del compás marcado con un 3, como en los *Menuets*, donde las corcheas son desiguales.<sup>129</sup>

54) POLLET, C. F. A. *Méthode pour apprendre à pincer du cistre o guitare allemande* (1775):

C. El compás de cuatro tiempos [se completa] con una redonda; las semicorcheas se *passent*, es decir, son desiguales. 12/8.

El compás de doce por ocho se completa con una redonda; de las tres corcheas que se compone cada tiempo, la primera es larga, la segunda breve, y la tercera un poco larga; las semicorcheas son desiguales. 3.

El compás de tres tiempos [...], las corcheas son desiguales. 3/2.

El compás de tres por dos [...], las negras y las corcheas son desiguales. 3/4.

El compás de tres por cuatro sólo difiere del compás de tres tiempos en que las corcheas son iguales. 3/8.

El compás de tres por ocho [...], las semicorcheas son desiguales. 2 [ó] C [barrada] [...], las corcheas se pasan [se hacen desiguales]. 6/4.

El compás de seis por cuatro [...], las corcheas son desiguales. 6/8.

El compás de seis por ocho [...], las corcheas se hacen como en el compás de 2/8. 2/4. El compás de dos por cuatro [...], las semicorcheas son desiguales.<sup>130</sup>

55) ENGRAMELLE, M. D. J. *La tonotechnie* (1775):

Hay que hacer una observación esencial sobre las corcheas que se ejecutan a menudo de dos en dos desiguales. Los papeles escritos no nos indican

<sup>129</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. BE); pp. 16-21.

<sup>130</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AW); p. 5.



cuál es el valor de esta diferencia, si es de la mitad, de un tercio o de un cuarto; sin embargo, sería esencial fijarla, ya que si seguimos exactamente la notación del valor de las corcheas como se indica en los papeles de música, éstas serían todas iguales en duración, *tenue* y en silencio, lo cual ocurre raramente en la ejecución, la cual es la regla invariable del marcador de los cilindros. Así, cuando esta desigualdad entre las corcheas ocurre en la ejecución para resaltar el género de expresión que conviene al *air*, es necesario que el *Noteur* [grabador] pueda apreciarla para expresarla como debe ser, lo cual no se puede hacer más que con la ejecución misma.

Estas corcheas desiguales se marcan de dos en dos, es decir, de negra en negra; las dos juntas haciendo el valor de una negra entera, donde la primera que hace la primera parte de la negra es más larga, y la segunda que hace la otra parte de la negra es más corta: pero ¿cuál es la diferencia entre la más larga y la más corta? He aquí la dificultad que detiene comúnmente a los marcadores de cilindros.

Hay casos donde la diferencia es de la mitad, de manera que hay que ejecutar las primeras como si fueran corcheas con puntillo y las segundas como semicorcheas; hay otros casos donde la diferencia es de un tercio, como si la primera valiera dos tercios de negra y la segunda el otro tercio; hay otros casos donde esta diferencia, menos sensible, debe ser como de 3 a 2, de manera que la primera valdrá 3 quintos de negra y la segunda 2 quintos. Encontraremos en el capítulo XXV, hablando del detalle de los *airs*, varias observaciones sobre la diferencia entre las primeras y segundas corcheas que bastarán, comprendiendo bien el movimiento [*tempo*] necesario al género de expresión que se hace sentir en la ejecución de las piezas, para apreciar mejor la diferencia de la cual hablo, la cual varía a menudo en el mismo *air*, si se quieren expresar ciertos pasajes de una manera más interesante.

Yo reconozco que el gusto puede apreciar, más o menos, estas diferencias, pero sólo aproximadamente. Sólo la notación más exacta sabrá encontrarlas de una manera precisa y sin error.

He observado, marcando los cilindros, que hay algunas marchas, entre otras la del *Roi de Prusse*, donde la diferencia de las primeras y las segundas corcheas es de la mitad, como de 3 a 1, es decir, que las primeras corcheas [equivalen a] corcheas con puntillo y las segundas corcheas a semicorcheas. En ciertos *menuets*, entre otros el *petit menuet Trompette*, la diferencia es de tercios, como de 2 a 1, de manera que las *primeras* corcheas valen 2 tercios de negra y las *segundas* el otro tercio; y finalmente, la diferencia menos marcada, como en muchos *menuets*, es como de 3 a 2, de 7 a 5, etc. Es necesario que el *Noteur* tenga suficiente gusto para apreciar estas diferencias de forma justa, y que él compense lo que los principios de la música no indican.<sup>131</sup> (Figura 25).

<sup>131</sup> *Vid.* Apéndice: Fuentes. AA); pp. 30-34. En la figura anexa a la traducción se pueden apreciar los símbolos escritos sobre las notas, de los cuales hay que destacar las pequeñas líneas horizontales y verticales que hacen referencia a la duración larga y corta, respectivamente, de las notas. En este caso, la *inégalité* se aprecia en las semicorcheas.

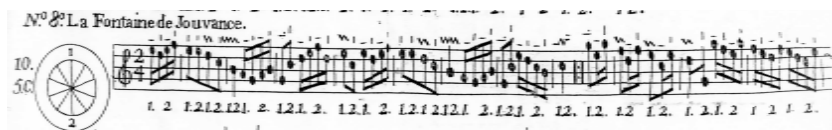


Figura 25. M. D. J. Engramelle: *La Tonotechnie ou l'art de noter les cilindres* (París, 1775), s. n.

56) MERCADIER DE BELESTÁ, J. B. *Nouveau système de musique: théorique et pratique* (1776):

149- Destaquemos ahora que hay tiempos donde el compás se hace sentir más que en otros: es por lo que llamamos a los primeros «tiempos fuertes», en oposición a los últimos que llamamos «tiempos débiles». En el compás de dos tiempos, el primer tiempo es fuerte y el segundo es débil; en el compás de tres tiempos, el primer tiempo es fuerte y los otros dos son débiles; en el compás de cuatro tiempos, el primero y el tercero son fuertes, mientras que el segundo y el cuarto son débiles.

150- Notemos también que el compás se percibe mejor en el primer instante de cada tiempo que en el último, por consiguiente, el tiempo también tiene sus partes fuertes y sus partes débiles. Si un tiempo se divide en dos partes, la primera es fuerte y la segunda débil. Si se divide en tres partes, sólo la primera es fuerte. Si se divide en cuatro partes, la primera y la tercera son fuertes y la segunda es débil, como también la cuarta. Si se divide en seis partes, lo serán la primera, la tercera y la quinta, o si es accidentalmente de manera que haya que advertirlo [párrafo 143],<sup>132</sup> la primera y la cuarta solamente son fuertes y las otras débiles, etc. Se divide aún en tres partes iguales los tiempos de los compases de 4 tiempos, de  $3/4$ , de  $3/2$ , etc., poniendo tres negras o tres corcheas, etc., en lugar de dos, y un 3 encima de una de esas tres notas. Ponemos también, en ocasiones, seis o nueve notas en lugar de 4 o de 6; se advierte colocando un 6 o un 9 encima.

151- De lo dicho anteriormente surge una especie de desigualdad [o irregularidad] que se presenta en las notas de mismo valor que están sobre los tiempos fuertes y sobre los tiempos débiles, y más aún entre las notas de mismo valor que están sobre las partes fuertes y sobre las partes débiles del mismo tiempo; éstas parecen siempre de menor duración que aquéllas. Por lo demás, es en esta desigualdad aparente en lo que consiste principalmente el sentimiento del compás, ya que del mismo modo que una sílaba breve se apoya sobre una larga, un tiempo débil descansa sobre un tiempo fuerte y lo hace más sensible.

152- Cuando sólo hacen falta una o dos notas para [completar el valor de] un tiempo, se hacen tan iguales como sea posible, excepto en los compases de 3 y  $3/8$ , etc., donde dos notas de igual valor que componen

<sup>132</sup> El número 143 corresponde al número de párrafo dentro del tratado.

un tiempo se hacen normalmente muy desiguales, siendo la primera más larga que la segunda.

153- Si son necesarias cuatro, ocho o dieciséis [notas], etc., éstas son desiguales, la primera más larga que la segunda, la tercera más larga que la cuarta, y así sucesivamente.

154- Si son necesarias seis [notas], éstas son desiguales como las precedentes, excepto cuando estas notas están puestas en el lugar de cuatro de la misma especie: en cuyo caso deben ser iguales, o bien la primera y la cuarta deben ser un poco más largas a costa de la segunda y de la quinta. Si sólo son necesarias tres [notas] o que, en el compás que sea, se pongan tres notas en lugar de dos de la misma especie, se deben hacer iguales o mantener la primera un poco más, y la segunda un poco menos que la tercera.

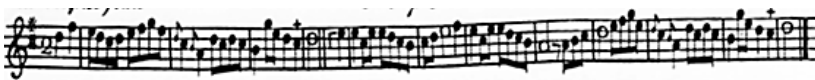
155- Actualmente, es fácil darse cuenta de la diferencia y de la analogía entre el compás de dos tiempos y del compás de cuatro tiempos: en el primero, son necesarias cuatro corcheas por cada tiempo y, por consiguiente, son desiguales; en el segundo, sólo se necesitan dos corcheas por cada tiempo y, por consiguiente, son iguales; de donde se deduce que el compás de cuatro tiempos es en el fondo igual que el compás de  $2/4$ , y que puede ser reducido dividiendo cada compás en dos partes iguales.

156- Cuando tenemos que hacer iguales las notas que tienen que ser desiguales según la costumbre, lo advertimos colocando puntos sobre cada una de estas notas durante los primeros compases; sin embargo, es más seguro advertirlo por escrito. Si, por ejemplo, queremos que las corcheas se hagan iguales en un compás de 2 ó 3 tiempos, sólo hace falta escribir al comienzo *croches égales* [corcheas iguales].

157- Observe que las corcheas, aunque se hagan desiguales en ciertos compases, son, sin embargo, iguales cuando están mezcladas con semicorcheas. Lo mismo ocurre con las semicorcheas cuando están mezcladas con fusas.<sup>133</sup>

57) MUSSARD. *Nouveaux principes pour apprendre à jouer de la flûte traversière* [1778]:

En el compás de dos tiempos [...], las corcheas son desiguales, la primera larga y la segunda breve. [Ejemplo]:



En el compás de tres tiempos [...], las corcheas son desiguales. Ejemplo:

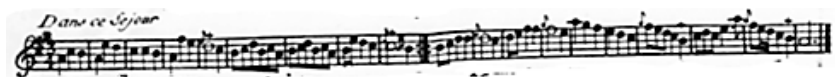
<sup>133</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AP); pp. 66-69.



En el compás de cuatro tiempos [...], las corcheas son iguales y las semicorcheas desiguales. Ejemplo:



[...] El compás de 3/4 se bate a tres tiempos [...]; las corcheas a veces son desiguales. Ejemplo:



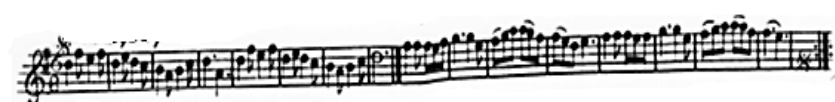
El compás de 3/8 se bate también a tres tiempos [...]; las semicorcheas son desiguales. Ejemplo:



El compás de 2/4 se bate a dos tiempos [...]; las corcheas son iguales y las semicorcheas desiguales. Ejemplo:



El compás de 6/8 se bate también a dos tiempos [...]; las semicorcheas son desiguales. Ejemplo:<sup>134</sup>



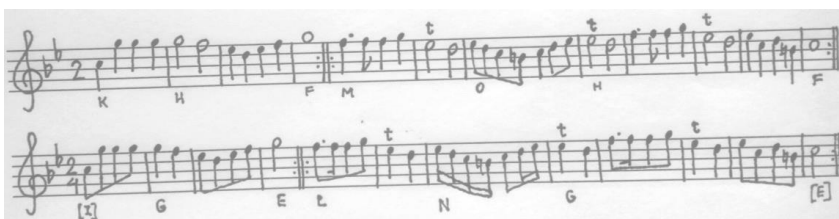
<sup>134</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AU); pp. 12-13.

58) CORRETTE, M. *La Belle Vielleuse* (1783):

En el compás marcado con una C barrada o con un 2, [...] las corcheas se tocan desiguales; rara vez se encuentran semicorcheas. [...] El compás de 2/4, C, que suena igual al de C ó 2, [...] las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales.<sup>135</sup>

Comparación del compás de 2 tiempos ó  $\phi$  barrada con el de 2/4.

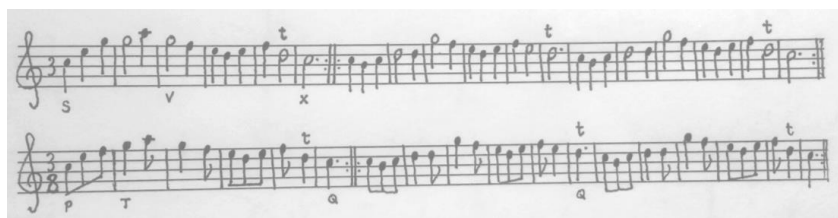
En el compás de 2/4		Compás de 2 tiempos ó $\phi$ barrada.
Las Blancas ..... E	/Como/	Las Redondas ..... F
Las Negras ..... G	/[Como]/	Las Blancas ..... H
Las Corcheas <i>Égales</i> ..... I	/[Como]/	Las Negras ..... K
Las Corcheas con puntillo ..... L	/[Como]/	Las Negras con puntillo ..... M
Las Semicorcheas <i>Inégales</i> ..... N	/[Como]/	Las Corcheas <i>Inégales</i> ..... O



[...]

Comparación del compás de 3 tiempos con el de 3/8.

En el compás de 3/8		
Las corcheas se tocan <i>égales</i> ....P	/Como/	Las negras [en el compás de] 3 tiempos ... F
Las negras ..... T	/[Como]/	Las blancas ..... V
Las negras con puntillo ..... I	/[Como]/	Las blancas con puntillo ..... X
Las semicorcheas <i>inégales</i>	/[Como]/	Las corcheas simples <i>inégales</i> .



59) MARCOU, P. *Manuel du jeune musicien* (1804, 1ª ed. 1782):

En los compases de 2 y 3 tiempos simples se suelen *pointer* las corcheas de dos en dos, es decir, que hacemos la segunda de las dos corcheas un poco más corta que la primera aunque sean del mismo valor. En el compás de cuatro tiempos se *pointent* las semicorcheas. En los compases de seis por cuatro 6/4, nueve por cuatro 9/4 y doce por cuatro 12/4, se *pointent* las corcheas. En los

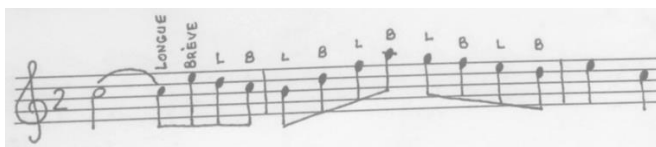
<sup>135</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. O 1); pp. 5-6.

compases de dos por cuatro  $2/4$ , seis por ocho  $6/8$ , tres por ocho  $3/8$ , nueve por ocho  $9/8$  y doce por ocho  $12/8$ , se *pointent* las semicorcheas. En el compás de tres por dos se *pointent* las negras o las corcheas-blancas, de dos en dos.<sup>136</sup>

Entre los artistas, hay quienes pretenden que este principio sólo tiene aplicación cuando cada una de estas notas está precedida de un punto; hay otros quienes reconocen una diferencia sutil entre la manera de dar un valor igual a estas notas, de *les pointer* [hacerlas como si tuvieran puntillo] ligeramente de dos en dos, o de *les pointer* de una manera más marcada, cuando aparece indicado con los puntos que preceden a las notas cortas. Como no se está perfectamente de acuerdo sobre este principio, se escogerá, entre las tres maneras, la que sea más apropiada al género de música que se ejecute.<sup>137</sup>

6o) EMY DE L'ILETTE, A. F. *Théorie musicale* (c. 1810):

Esta división de los compases en tiempos fuertes y tiempos débiles, y esta subdivisión de los tiempos en partes fuertes y partes débiles influyen, en ciertos casos, sobre la duración más o menos larga de las notas del mismo valor. Esta diferencia de lentitud o de velocidad, aunque muy ligera, no es menos sensible; y como ésta contribuye a dar elegancia a la ejecución de la música, la sometemos a la siguiente regla: en el compás de dos tiempos marcado con un 2, y en el de tres tiempos marcado con un 3, las corcheas se hacen de dos en dos, es decir que, cuando aparecen en número par, la primera es larga, la segunda breve [...] Ejemplo:



[...]

En todos los demás compases, las corcheas se hacen iguales; pero las semicorcheas se deben hacer de dos en dos generalmente en todos los compases, e incluso hay que hacer sentir este matiz cuando se ejecuten las fusas. [...]

Estas diferentes maneras de hacer los valores sólo deben ser empleadas en las partes cantables y nunca en las de acompañamiento [...] Entonces, [le corresponde] a quien las ejecute el emplearlas en los pasajes a los cuales puede dar encanto, y evitarlas cuando sean susceptibles de perjudicar la belleza de los cantos.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Respecto a las llamadas corcheas blancas, Choquel, refiriéndose también al compás de  $3/2$  como Marcou, dice lo siguiente: «A veces hacemos corcheas blancas en este tipo de compás  $[3/2]$  para no emplear negras cuando se trata de dividir las blancas respecto al canto; así lo practica M. Clérambaut en su Cantata *d'Alphée et Aréthuse*, de manera que tenemos que esperar a encontrar este tipo de corcheas en otros sitios» (Cfr. CHOQUEL, H. *Op. cit.*, p. 107).

<sup>137</sup> Vid. Apéndice: Fuentes. AO; pp. 35-36.

<sup>138</sup> GEOFFROY-DECHAUME, A. *Op. cit.*, pp. 36-37.

## Fuentes

- A) AZAÏS, Pierre. *Méthode de musique sur un nouveau plan. À l'usage des Élèves de l'École Militaire*. Sorese (chez l'Auteur), Paris (Bignon), 1776.
- B) BACILLY, Bertrand de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris (C. Blageart), 1668.
- C) BEDOS DES CELLES, Dom François. *L'art du facteur d'orgues* (Paris: L. F. Delatour, 1766-1778). Ed. facsímil. Valladolid (Maxtor, D. L.), 2010.
- D) BORDET, Toussaint. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique: suivie d'un recueil d'airs en duo* (Paris: Marcello, s. f. [1755]). Ed. facsímil. Florencia (Edizioni Scelte), 1993.
- E) BORDIER, Louis-Charles. *Nouvelle méthode de musique*. Paris (chez Le Clerc), [1760].
- F) BORIN. *La musique théorique et pratique, dans son ordre naturel; Nouveaux principes*. Paris (J. B. Christophe Ballard), 1722.
- G) BOUÏN, Jean François. *La Vielleuse habile, ou Nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre a joüer de la vielle* (Paris, 1761). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1985.
- H) BOURGEOIS, Loys. *Le droit chemin de la musique*. Ginebra (Jean Gérard), 1550.
- I) BRIJON, C. R. *Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. (1763/R). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1974.
- J) BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris (J. B. Christophe Ballard), 1703.
- K) BUTERNE, Charles. *Méthode pour apprendre la musique vocale*. Paris (Adresses ordinaires), S. Yon (chez l'Auteur), Rouen (chez Besonge), 1752.
- L) CAJÓN, Antoine-François. *Les éléments de musique, avec des leçons à une et 2 voix*. Paris (chez l'Auteur), 1772.
- M) CAPPUS, Jean-Baptiste. *Etrennes de musique: contenant une méthode courte et facile pour apprendre cet art en tres peu de tems* (Paris: Lecler, c. 1732-6/R. Privilegio fechado en 1730). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1989.
- N) CHOQUEL, Henri-Louis. *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau systeme pour apprendre la musique soi-même*. Paris (J. B. Christophe Ballard), 1759.
- Ñ) CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas. *Cantates françaises mêlées de symphonies: libre troisième* (Paris, 1716). Ed. facsímil (La musique française clasique de 1650 à 1800; 46). Courlay (J. M. Fuzeau), 1989.
- O) CORRETTE, Michel. *La Belle Vielleuse: méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle* (Paris, 1783/R). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1984.
- *École d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement a joüer du violon dans le goût François et Italien; Avec des Principes de Musique et beaucoup de Leçons à I et II violons*. Paris (chez l'Auteur, Boivin, Le Clerc), 1738.
  - *Le parfait maitre à chanter: méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale* (Paris, 1758). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1999.
  - *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à joüer de la flûtte traversiere avec les principes de musique des ariettes et autres jolis airs en duo*. Paris, 1753 (1ª ed. 1740).
  - *Méthode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Leçons a I et II Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens, des Lignes transversalles sur le Manche du Violoncelle. Plus une petite Metohde particuliere pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veulent joüer du Violoncelle*. Paris, 1741.
- P) COUPERIN, François. *L'Art de toucher le clavecin* (Paris: Boivin, Le Clerc, 1717). Ed. facsímil. Ginebra (Minkoff), 1986.
- *Quatrième livre de pièces de clavecin* (Paris: Boivin, Le Clerc, 1730). Ed. Facsímil (La musique française clasique de 1650 à 1800; 46). Courlay (J. M. Fuzeau), 1987.



- Q) DANDRIEU, Jean-François. *Livre de Pièces de Clavecin, contenant plusieurs Divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse, et la Fête de Village*. Paris, 1724.
- R) D'ANGLEBERT, Jean-Henri. *Pièces de Clavecin [...] avec la maniere de les Jouer Diverses Chaconnes, Ouvertures et autres airs de Monsieur de Lully mis sur cet instrument. Quelques Fugues pour l'Orgue et les Principes de l'Accompagnement*. Paris (chez l'Auteur), s. f. [1689].
- S) DAVID, François. *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*. Paris (Boivin, Le Clerc), 1737.
- T) DEMOZ DE LA SALLE, Jean-François. *Méthode de musique selon un nouveau système très court, très facile et très sûr*. Paris (chez Pierre Simon), 1728.
- U) DORNEL, Louis Antoine. *Pièces de clavecin*. Paris (chez l'Auteur), s. f.
- V) DUMAS, Antoine-Joseph. *L'art de la musique enseigné et pratiqué par la nouvelle méthode du bureau typographique, établie sur une seule clé, sur un seul ton, et sur un seul signe de mesure*. Paris (chez l'Auteur, Adresses ordinaires), 1753.
- W) DUPHLY, Jacques. *Troisième livre de Pièces de Clavecin*. Paris (chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle. Castagnerie), s. f. [1756].
- X) DUPUITS DES BRICETTES, Jean-Baptiste. *Principes pour toucher de la vièle: avec six sonates pour cet instrument, qui conviennent aux violon, flûte et clavecin*. Paris (Mme. Boivin, Mr le Clerc, l'Auteur), s. f. [1741].
- Y) DUVAL, Pierre. *Méthode agréable et utile: pour apprendre facilement a chanter juste avec goût et précision* (Paris, 1741). Ed. facsimil. Ginebra (Minkoff), 1972.
- A) DUVAL, l'Abbé Pierre. *Principes de la musique pratique par demandes et par reponses*. Paris, 1764.
- B) ENGRAMELLE, Marie-Dominique-Joseph. *La Tonotechnie ou L'art de noter les cylindres: et tout ce qui est susceptible de Notage dans les instrumens de Concerts mécaniques*. Paris (chez P. M. Delaguette), 1775.
- AB) FAVRE. *Second livre de sonates*. Paris (Boivin, Le Clerc), 1732.
- AC) FREILLON-PONCEIN, Jean-Pierre. *La véritable maniere d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet. Avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens*. Paris (chez Jacques Collombat), 1700.
- AD) GIGAULT, Nicolas. *Livre de musique pour l'orgue*. Paris (C. Roussel), 1685.
- AE) HOTTETERRE, Jacques-Martin. *L'art de préluder: sur la flûte traversiere, sur la flûte à bec, sur le hauboïs, et autres instrumens de dessus* (Paris: Marcello Castellani, 1719). Florencia (Edizioni Scelte), 1999.
- *Methode pour la musette. Contenant des principes, par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument, de soy-même au défaut de Maître*. Paris (J. B. Christophe Ballard), 1738.
  - *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisés par traitéz* (Paris: Marcello Castellani, 1707). Ed. facsimil. Florencia (Edizioni Scelte), 1998.
- AF) JULLIEN, Gilles. *Premier livre d'orgue* (Chartres: Richar, Lesclap, l'Auteur, 1690). Ed. facsimil. En *Orgue: méthodes, ouvrages sur la facture, ouvrages sur le mélange des jeux, préfaces, extraits d'ouvrages généraux, dictionnaire et encyclopédies, cérémonials*. Vol. II (Méthodes et traités. Série I, France 1600-1800). Realizado por Jean Saint-Arroman y Jean Christophe Tosi. Courlay (Anne Fuzeau), 2009.
- AG) LACASSAGNE, Joseph. *Traité général des élémens du chant*. Paris (chez l'Auteur), 1766.
- AH) LA CHAPELLE, Jacques Alexander de. *Les vrais principes de la musique exposez par une gradation de leçons distribuez d'une manière facile et sure pour arriver a une connoissance parfaite et pratiue de cet art. Livre premier*. Paris (chez l'Auteur, Boivin, Le Clerc, Duval M. Papetier), 1736.



- AI) LACOMBE, Jacques. *Le spectacle des beaux-arts* (París: chez Vincent, 1761). Ed. facsímil. Ginebra (Slatkine Reprints), 1970.
- AJ) LA FERTÉ. *Premier livre de sonates pour le violon et la basse*. París (chez l'Auteur, Camus Sellier), 1707.
- AK) L'AFFILARD, Michel. *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du natural pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement, et à livre ouvert*. París (Ballard), 1694.
- AL) LOULIÉ, Étienne. *Elements ou principes de musique mis dans un nouvel ordre*. París (Ballard, chez l'Auteur), 1696.
- AM) LULLY, Jean-Baptiste. *Acis et Galatée, Pastorale Heroïque*. París (Christophe Ballard), 1686.
  - *Phaëton, tragedie mise en musique*. París (Christophe Ballard), 1683.
- AN) *Maniere de toucher lorgue dans toutè la propretè et la delicastesse qui est en usage aujourdhy a Paris*. (Autor anónimo, manuscrito, s. f. [c. 1670]). Ed. facsímil. En *Orgue: méthodes, ouvrages sur la facture, ouvrages sur le mélange des jeux, préfaces, extraits d'ouvrages généraux, dictionnaires et encyclopédies, cérémonials*. Vol. I (Méthodes & traités. Série I, France 1600-1800). Ed. por Jean Saint-Arroman. Courlay (J. M. Fuzeau), 2005.
- AN) MARAIS, Marin. *Pièces de viole: Deuxième livre* (París, 1701). Ed. facsímil. Courlay (J. M. Fuzeau), 1994.
- AO) MARCOU, Pierre. *Manuel du jeune musicien, ou élémens théoriques pratiques de musique. Nouvelle édition augmentée d'un précis historique sur la musique en général et suivie du discours sur l'harmonie, par Gresset*. París (Duponcet), 1804 (1ª ed. 1782).
- AP) MERCADIER DE BELESTÁ, J. B. *Nouveau système de musique: théorique et pratique*. París, 1776.
- AQ) METOYEN, B. *Demonstration des principes de musique ou methode nouvelle reduite en douze cartes*. París (Adresses ordinaires), Versailles (chez M. Fournier), c. 1730.
- AR) MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de. *Méthode facile pour apprendre à jouer le violon avec un abrégé des principes de musique necessaires pour cet instrument*. París (chez l'Auteur, Foucault), 1711.
  - *Principes de musique* (París: chez l'Auteur, 1736). Ginebra (Minkoff), 1972.
- AS) MOURET, Jean-Joseph. *Concert de Chambre a Deux et Trois Parties, pour les Violons, Flutes et Hautbois. Suivi d'une suite d'Airs à Danser. Premier livre*. París (chez l'Auteur, M. la Veuve Boivin, Le Clerc), s. f. [1737].
- AT) MUFFAT, Georg.
  - *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium primum* (1695).
  - *Suavioris harmonie instrumentalis hyporchematical florilegium secundum* (1698).
 Ambos en: *Georg Muffat zur Aufführungspraxis* (Collection d'Études Musicologiques, 50). Baden-Baden (Verlag Valentin Koerner), 1990.
- AU) MUSSARD. *Nouveaux principes pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (París: L'Auteur, s. f. [1778]). Ed. facsímil. En *Flûte traversière: méthodes et traités, dictionnaires*. Vol. II (Méthodes & traités. Série I, France 1600-1800; 10). Realizado por Philippe Lescat y Jean Saint-Arroman. Courlay (J. M. Fuzeau, D. L.), 2001.
- AV) NIVERS, Guillaume-Gabriel. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église*. París (chez l'Auteur y Ballard), 1665.
- AW) POLLET, Charles-François-Alexander. *Méthode pour apprendre a pincer du cistre ou de la guitarrre Allemande. Précédée d'un abrégé des principes de musique* (París: chez l'Auteur, 1775). Ed. facsímil. En *Guitare: méthodes, traités, dictionnaires et encyclopédies, ouvrages généraux*. Vol. II (Méthodes et Traités. Série I, France 1600-1800). Realizado por Caroline Delume. Courlay (J. M. Fuzeau), 2003.

- AX) QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique*. Berlín (chez Chretien Frederic Voss), 1752.
- AY) RAISON, André. *Livre d'orgue: contenant cinq messes* (París, 1688). Ed. *facsimil* (La musique française classique de 1650 à 1800; 69). Courlay (J. M. Fuzeau), 1993.
- AZ) RAPARLIER. *Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation, l'articulation et la prosodie de la langue Française*. Lille (chez P. S. Lalau), 1772.
- BA) ROLLET. *Méthode pour apprendre la musique sans transposition, avec quatre vingt leçons a deux parties, sur toutes les clefs, toutes les mesures, Et tous les tons qui sont usités dans la musique*. París (chez Le Menu), 1760.
- BB) ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole*. París (Christophe Ballard), 1687.
- BC) ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. [París] (chez la Veuve Duchesne), 1768.
- *Escritos sobre música* (Col.lecció estética & crítica; 23). Introducció, traducció y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia (Universitat de València), 2007.
- BD) SAINT-LAMBERT, Monsieur de. *Les principes du clavecin*. París (J. B. Christophe Ballard), 1702.
- BE) TARADE, Théodore-Jean. *Traité du violon ou regles de cet instrument a l'usage de ceux qui veulent en jouer avec la parfaite connoissance du Ton dans lequel on est*. (París, 1774), Ginebra (Minkoff), 1974.
- BF) VAGUE. *L'art d'apprendre la musique, exposé d'une manière nouvelle et intelligible*. París (Boivin, Le Clair), 1750.
- BG) VILLENEUVE, Alexander de. *Nouvelle méthode tres courte et tres facile avec un nombre de leçons assez suffisant pour aprendre la musique et les agrements de chant*. París (chez l'Auteur, Boivin, Le Clerc), 1733.

## Bibliografía

- BORREL, Eugène. 1931. «Les notes inégales dans l'ancienne musique française». En *Revue de musicologie*, Nov., pp. 278-289.
- GEOFFROY-DECHAUME, Antoine. *Les «Secrets» de la Musique ancienne. Recherches sur l'interprétation XVIe, XVIIe, XVIIIe*. París (Fasquelle Éditeurs), 1964.
- DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Londres (Faber and Faber), 1977.
- FULLER, David. 2001-2002. «Notes inégales». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. por Stanley Sadie. Londres (Macmillan), vol. 18; pp. 190-200.
- PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5. Altura y Duración*. Madrid (Ed. Visión Libros), 2012.
- PONSFORD, David. *French Organ Music in the Reign of Louis XIV* (Series: Musical Performance and Reception). Cambridge (University Press), 2011.
- SAINT-ARROMAN, Jean. 1974. «Les inégalités». En *L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles: Paris, 20-26 octobre 1969* (Colloque Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique; N° 537). París (CNRS); pp. 69-85.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA  
RCSMM 2017



# MEMORIA DE LA BIBLIOTECA - RCSMM PERIODO COMPRENDIDO ENTRE ENERO Y DICIEMBRE DE 2017

 Elena MAGALLANES LATAS\*

La memoria de este ejercicio supone mi despedida profesional motivada por una próxima jubilación. Por ello, además de describir las principales tareas llevadas a cabo en la Biblioteca durante este ejercicio, incluye también una breve reseña de la etapa que he permanecido en este centro, desde mi incorporación en el año 1995. Pero, ante la imposibilidad de reflejar los numerosos proyectos emprendidos en un periodo tan amplio, me ceñiré a aquellos que han supuesto la modernización de las técnicas bibliotecarias necesarias para poder ofrecer un servicio acorde con las demandas de los usuarios del siglo XXI.

El talón de Aquiles de esta Biblioteca ha sido el desequilibrio que ha padecido, desde su creación en 1830, entre el gran volumen de fondos incorporados y la muy reducida plantilla de personal destinada a su tratamiento técnico. Esta circunstancia ha sido la causa de que una buena parte de la colección haya llegado hasta fechas muy recientes carente de una mínima descripción de su contenido.

No cabe duda que el control de la colección mediante el conocimiento, lo más preciso posible, de cada uno de los fondos que la integraban, era tarea prioritaria. Para ello se elaboraron recuentos periódicos pero, al no estar inventariada la totalidad de la colección, las cifras resultantes siempre han tenido un elevado porcentaje de estimación. Hoy día la información es bastante más precisa y, según el último recuento, se superan los 200.000 ejemplares; no obstante, al tratarse en numerosos casos de colecciones facticias, es muy probable que el número de obras supere la cifra de 250.000.

La informatización de la Biblioteca era realmente imprescindible para salir del aislamiento en el que había permanecido tanto tiempo y así facilitar la difusión de su importante patrimonio. La implantación del sistema de gestión *AbsysNet* se la debemos al tesón y profesionalidad del anterior jefe de la biblioteca, José Carlos Gosálvez Lara. Esta circunstancia, unida a la reciente

\* Jefe de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

incorporación a la Red de Bibliotecas de Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid, ha facilitado la difusión de la colección a través de internet, a la vez que ha evidenciado la ingente tarea que resta por realizar. Se han incorporado a la base de datos 65.000 ejemplares, lo cual supone en torno a la cuarta parte del volumen estimado de la colección. Además del módulo de catalogación, también se ha implantado el módulo de préstamo automatizado que, aunque proporciona una mayor fluidez en el servicio, supone una nueva carga de trabajo pues, al no estar catalogada toda la colección, se tiene que mantener también el préstamo manual y, por tanto, se hace imprescindible simultanear los dos sistemas.

El personal fijo de la Biblioteca, además de atender un elevado número de consultas, registra y cataloga las obras de nuevo ingreso y, en la medida de lo posible, participa también en la incorporación del fondo antiguo. Pero, dado el elevado volumen acumulado, se ha potenciado la colaboración con la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid y el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, la Universidad Autónoma de Madrid, además de la contratación directa del Conservatorio con diferentes empresas de servicios documentales.

Otra consecuencia motivada por la escasez de personal ha sido la imposibilidad de establecer una diferenciación en el tratamiento técnico de las diversas colecciones del Conservatorio. El mismo personal se ha hecho cargo del fondo bibliográfico y archivo musical, a la vez que también se ha responsabilizado de la documentación de carácter administrativo que la propia institución ha ido generando a lo largo de sus cerca de 200 años de existencia. Hoy día contamos con un especialista, Fernando Gilgado Gómez, dedicado exclusivamente a la gestión del Archivo histórico administrativo y a las transferencias de documentos procedentes de las diferentes secciones del Conservatorio, a la vez que atiende las numerosas consultas planteadas por usuarios particulares y por la propia institución.

También a causa de la escasez de personal, el horario de atención al público ha sido muy reducido durante largo tiempo. A pesar de haber abierto en 2006 un nuevo turno de tarde, eran continuas las demandas de los usuarios para una ampliación mayor. En este sentido, recientemente hemos implantado un horario continuado de ocho horas que, aunque está teniendo muy buena aceptación, no presupone una atención continuada, pues la ya citada limitación de personal obliga con frecuencia a cierres esporádicos del servicio, motivados por las diferentes situaciones administrativas de los funcionarios.

A pesar del esfuerzo realizado, todavía son muchas las tareas que se requieren para completar todos los proyectos descritos y otros que, como la digitalización y restauración, sería muy conveniente potenciar para proteger los documentos y mejorar su estado de conservación. Para todo ello le deseo el mayor de los éxitos al nuevo jefe de biblioteca, Fernando Jiménez de la Hera, pues su buena

gestión, además de su satisfacción personal, puede significar la consolidación de la Biblioteca como centro de referencia para la investigación en materia musical. Igualmente quiero agradecer a toda la plantilla su colaboración durante mi etapa al frente de la Biblioteca, sin la cual no hubiera sido posible alcanzar muchos de los proyectos puestos en marcha durante este periodo.

En relación con las actividades desarrolladas en la sala de lectura durante este ejercicio destacamos las siguientes:

#### Exposiciones:

- *La Monarquía Española y el Real Conservatorio*. Enero a mayo de 2017. Fondos de la Biblioteca donados por la Casa Real o dedicados a alguno de sus miembros por compositores célebres. Entre los visitantes a la muestra señalamos la presencia de la infanta Elena de Borbón y Grecia.
- *Federico Sopena. Música y Cultura*. Mayo a octubre de 2017. Exposición organizada con motivo del primer centenario del nacimiento del eminente musicólogo. El acto de inauguración contó con la presencia de José Luis Temes, Antonio Gallego, Víctor Pliego y Ana Guijarro.

#### Presentación de publicaciones.

- *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*. Antonio Bayona de la Llana y Julián Gómez. Rodríguez. 26 de abril de 2017.
- *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Núm. 24. En el acto de presentación intervinieron Mariana Gurkova, Pedro Rubio, Pere Ros y Ana Guijarro. 23 de septiembre de 2017.
- *The String Quartet in Spain in the 19 Century*. Editado por Christiane Heine y José Miguel González. En la presentación participó también José Carlos Gosálvez y el Cuarteto Leonor ofreció una breve intervención. 5 de octubre de 2017.
- *Marta Rodrigo. Becqueriana*. CD de la Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dirigida por José Luis Temes. En el acto se proyectó la grabación *Rimas infantiles*. 18 de octubre de 2017.
- *Análisis Musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Alejandro Román. También del mismo autor el CD Chamber Music, interpretado por el Trio Arbós, el clarinetista Justo Sanz y la mezzosoprano Marta Körr. 26 de octubre de 2017.
- *Manuel García Matos. Biografía de un folklorista español*. Carmen García-Matos Alonso. En el acto de presentación intervinieron Vicente Morales y Emilio Rey. 15 de noviembre de 2017.

La Biblioteca también ha colaborado con actividades organizadas por otras instituciones. Para la exposición *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, se cedieron a la Biblioteca Nacional, del 23 de febrero al 20 de mayo de 2017, los manuscritos de las partituras *El barberillo de Lavapiés* y *Pan y toros*. Y en la Casa Museo de Lope de Vega se expuso, como pieza invitada, del 24 de octubre de 2017 al 21 de enero de 2018, el tratado de danza *Il Ballarino* de Marco Fabritio Caroso da Sermoneta.

La difusión de la colección se ha seguido realizando mediante numerosas visitas guiadas a la Biblioteca de diferentes colectivos de conservatorios, universidades, musicólogos, bibliotecarios etc. Otra vía de difusión ha sido el reportaje que, sobre la historia e importancia de la colección, se ofreció, el 25 de noviembre de 2017, en el programa *Andante con Moto* de Radio Clásica. Y también remitimos a la Sociedad Española de Documentación e Información Científica (SEDIC) el artículo *La Biblioteca y Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, que fue publicado en el Boletín de su página web el 22 de enero de 2018.

Como viene siendo habitual, las donaciones de publicaciones han sido muy numerosas, a todos los donantes les trasmitimos nuestro sincero agradecimiento y, ante la imposibilidad de anotar todos los nombres, señalamos los siguientes: Ada Gentile, Airas Ensemble, Alberto Asensio Casado, Alejandro Román, Ana Lucía Frega, Ana Vega Toscano, Antonio Gallego, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Carlos Perón Cano, Carmen Castañeda Mella, Carmen Colín González, Carmen García-Matos Alonso, Carmen Petia Basacopol, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Cristiane Heine, Corrado Cristaldi, Cuarteto Leonor, David Wyatt, Dirección General de Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja, Emilio González Sanz, Esteban Algora, Esther Burgos Bordonau, Félix Sierra Iturriaga, Francisco Cano, Francisco Ruiz Zanón, Fundación Francisco e Inocencio Guerrero, Germán Espinosa Monsú, Gustavo Adolfo Díaz Luque, Isabel Gortazán, Igor Candarías, Javier Bayle Domínguez, Jesús Legido González, José Sierra Pérez, José Luis Temes, Juan Esteban Valdano López, Juan Nieto Cruz, Julio Robles García, Juan Manuel López Marinas, Manuel Seco de Arpe, Mar Leire García Barrenechea, María Dolores Castellón Pérez, Marisa Montiel, Mauricio Weintraub, Miguel Bernal Ripoll, Ministerio de Agricultura, Pedro Rubio Olivares, Richard Tsang, Sebastián Colombo, Ticiano Rizzi, Aula de Música de la Universidad de Valladolid...



**Datos estadísticos de la Biblioteca (enero-diciembre de 2017)**

- ✓ Obras ingresadas en la Biblioteca (compra, canje, donación y Depósito Legal): **4670**
- ✓ Registros bibliográficos incorporados al catálogo: **7194** (incluye nuevas adquisiciones y fondo antiguo).
- ✓ Inventario de ejercicios de armonía de los alumnos del Real Conservatorio de los siglos XIX y XX: **1437**
- ✓ Consulta de documentos y préstamo domiciliario: **5193**
- ✓ Consultas bibliográficas no presenciales: **112**
- ✓ Usuarios en sala de lectura: **4357**
- ✓ Carnés de préstamo domiciliario vigentes: **877**
- ✓ Suscripciones a publicaciones periódicas: **53**
- ✓ Documentos restaurados: **6**
- ✓ Préstamo interbibliotecario: **2**
- ✓ Se ha establecido canje y/o donación de publicaciones con **98** instituciones.

**Datos estadísticos del Archivo Histórico-Administrativo (enero-diciembre de 2017. Información facilitada por el archivero Fernando Gilgado Gómez).**

- ✓ Metros lineales descritos: **262**
- ✓ Transferencias recibidas de las unidades administrativas: **15**
- ✓ Número de Registros incorporados a la base de datos: **9468**
- ✓ Cajas transferidas: **60**
- ✓ Usuarios en sala de lectura y no presenciales: **144**
- ✓ Consultas realizadas: **279**
- ✓ Documentos consultados: **1888**
- ✓ Número de reproducciones de documentos: **6201**





MEMORIA ANUAL DE LA COLECCIÓN  
MUSEOGRÁFICA  
PERIODO COMPRENDIDO  
ENTRE ENERO Y DICIEMBRE DE 2017

 Ignacio Saúl PÉREZ-JUANA DEL CASAL\*

**D**urante este año, la Colección Museográfica ha desarrollado la labor de difusión del patrimonio histórico y musical que conserva, utilizando sus fondos, tanto los que conforman la Colección de Instrumentos Antiguos como los demás recursos patrimoniales que el Conservatorio posee.

Entre las actividades, la más destacada y, por tanto la más visible, sigue siendo la atención de los visitantes que hasta aquí se acercan.

Este año, el número total de visitas ha sido de 1571 personas; de ese total, la evolución del público no ha variado mucho con respecto al año anterior ya que, si se mantienen las visitas procedentes de distintos centros de enseñanza de la Comunidad de Madrid, ha aumentado el número de visitantes procedentes de grupos adultos y asociaciones culturales municipales, así como las visitas procedentes de centros de enseñanza y conservatorios, con origen en varias Comunidades Autónomas (Castilla-La Mancha, Comunidad Valenciana y Andalucía). El horario de mañana facilita que puedan venir los centros educativos, al incluir la visita cómo una salida cultural, dentro del horario de las clases normales. Algunos centros, tanto educativos como culturales, repitieron visita, lo que indica cierto grado de satisfacción con la atención recibida. También nos visitaron una delegación de la SEDIC (Sociedad Española de Documentación e Información Científica) y otra de la Universidad de Navarra.

Las colecciones, como en años anteriores, han sido objeto de consultas para investigadores españoles y del extranjero, como son las realizadas por varios alumnos, pidiendo información sobre determinados retratos de directores históricos del Centro, para realizar trabajos de musicología; Bartolomeo Genovese pidió, desde Roma, información sobre una mandolina de doce cuerdas construida en Madrid, entre 1920 y 1927, por la guitarrería «Hijos de González»; Emilia de León, desde Ibiza, solicitó información del piano

\* Técnico Coordinador del Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

mudo Virgil Practice Clavier, de 1901; Giovanni Tardino, desde Basilea, pidió información sobre las flautas Porthaux que hay en la Colección; Joaquín Turina preguntó sobre un grabado, reproducido en las salas, que representa el salón grande de conciertos que el conservatorio ocupó, cuando estuvo ubicado en las dependencias del Teatro Real; Sónia da Silva Duarte solicitó información sobre la posibilidad de que hubiera en la Colección cordófonos de finales del siglo XVII e inicios del XVIII. Por último, Víctor Pagán realizó una foto del busto de Emilio Arrieta y recabó información del retrato al óleo que hay en la sala de juntas, para poder incluir ambas imágenes en el programa de «Marina», una ópera que se iba a representar en el Teatro de la Zarzuela.

Este año, la Colección Museográfica ha recibido las siguientes visitas institucionales: aprovechando su paso por FITUR 2017, nos visitó una delegación del Ministerio de Cultura de la República Socialista de Viet-nam, presidida por el señor Ministro, la cual después de recorrer las instalaciones del Centro y de ofrecer un concierto con instrumentos tradicionales vietnamitas, nos regaló un Dan Bau, instrumento monocorde que ha pasado a engrosar la Colección Museográfica del RCSMM. También pasaron por la citada Colección personalidades como: la Infanta Elena, formando parte de una visita de la Fundación Mapfre, una delegación de la embajada de Corea del Sur, presidida por el señor embajador, y los violinistas Ilya Kaler y Kim Min-Kun, quienes tuvieron la ocasión de disfrutar del Stradivarius.

Los medios de comunicación estuvieron presentes a través de una entrevista que el Instituto Cervantes realizó al Cuarteto Gerhard, mantenida en la sala de los instrumentos de cuerda de la Colección Museográfica, y la participación de la citada Colección en el programa MOM, del Ayuntamiento de Madrid, por segundo año consecutivo.

Durante este período se han realizado dos envíos masivos de correo electrónico a todos los colegios e institutos de la Comunidad de Madrid, presentando la Colección Museográfica, para que lo puedan tener en cuenta a hora de preparar las salidas durante el curso.

Donaciones: La familia Gimeno Pascual ha donado a la Colección Museográfica un conjunto de objetos formado por: un gramófono, fabricado en Suiza entre 1906 y 1910, una colección de ocho álbumes de discos de pizarra, una viola con su estuche, una armónica, una flauta de pastor, dos pares de castañuelas maragatas y un conjunto de seis figurines para ópera, realizados a lápiz y acuarela en Italia, de fecha posterior a 1838.

Harold M. Gómez, nieto del clarinetista español afincado en Londres Manuel Gómez, ha donado a la Colección Museográfica el clarinete que en Boosy & Co. hicieron para su abuelo en 1899, como queda recogido en un artículo publicado en el número 24 de la revista «*Música*», de 2017.

La Familia León Marugán ha donado un Ariston, el primer reproductor de música contenida en discos de cartón perforado, así como una muy buena colección de ese tipo de discos.

La familia Barrera de Irimo-Amann ha donado un Up right cabinet Grand Pianoforte, realizado por Joseph Kirkman en Londres, entre 1818 y 1823, un piano «colín C3» de Yamaha, que por su buen estado de conservación y uso ha pasado al aula 12 para servicio del RCSMM, un yangqin, posiblemente realizado en Cantón y fechado a finales del siglo XIX o principios del siglo XX, así como una colección de quince álbumes de discos de pizarra.

Dentro de este epígrafe, la Colección ha recibido, mediante cesión temporal, un fortepiano realizado en Viena, en torno a 1805, por Anton Walter, gracias a D. Alberto Martínez Molina.

Publicaciones: se ha realizado un artículo sobre la Colección Museográfica publicado en la revista de la SEDIC, así como otro artículo sobre la escribanía fechada en 1817 de Platerías de Martínez que está depositada en la Colección, y publicado en el número 24 de esta misma revista.

Exposiciones: exposición temporal (abril-diciembre de 2017) realizada mediante cuatro paneles que siguen la biografía de Manuel Gómez desde su Sevilla natal, su paso por el Real Conservatorio, por el Conservatorio de París, por la orquesta de la Royal Italian Opera House, por el Queen's Hall y, por último, como miembro fundador de la London Simphony Orchestra.

Otra exposición temporal fue inaugurada en octubre, con duración prevista hasta mayo de 2018, sobre la pintora gallega María Antonia Dans, con nueve obras procedentes de los fondos propios del RCSMM.

La Dirección decidió trasladar la papelera de muestra, un mueble del siglo XVIII que estaba en la sala de juntas, a las salas de la Colección Museográfica.

Por último, dejamos constancia de las obras llevadas a cabo en las salas de la Colección Museográfica, consistentes en la colocación de carriles en las paredes para poder exponer los fondos pictóricos del Real Conservatorio.



MEMORIA DE ACTIVIDADES Y  
CONCIERTOS CELEBRADOS  
EN EL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID  
PERIODO COMPRENDIDO DESDE JUNIO  
DE 2016 HASTA JUNIO DE 2017

## 127 Conciertos

### JUNIO

- 2- Kyo Hyuk Lee, guitarra. Festival J. Rodrigo
- 6- Omar Donado Mazarrón, guitarra. Festival J. Rodrigo
- 7- Jesús Navarro, guitarra. Festival J. Rodrigo
- 8- Daniel Acosta, guitarra. Festival J. Rodrigo
- 3- Calefax - Amsterdam, quinteto de vientos (Jheronimus Bosch 500)
- 3- Laboratorio de Electroacústica del RCSMM
- 4- New Royal Flaminga Band (Jheronimus Bosch 500)
- 8- Concierto. Obras de Martínez Burgos
- 14 - Recital. Steven Thomas, vc. & Xavier Parés, pi.

### SEPTIEMBRE

- 14 - Manuel Guillén, violín. Obras de C. Perón Cano
- 21 - Catalina Sureda, violín & Dina Nedéltcheva, piano.
- 22 - Cuarteto MOYZES (Eslovaquia)
- 23 - Grupo de Saxos Conservatorio «T. Berganza». FESTIVAL COMA 16
- 30 - Montenegrin Guitar Duo. SEG

### OCTUBRE

- 10 - Cuarteto GAMMA
- 19 - Luz Babakhanian y Emilio González Sanz, piano. Ciclo GRANADOS
- 20 - Cuarteto GAMMA
- M.A. Villamor, cello; M. Martín, piano y L.A. de Benito, comentarios. Ciclo Granados
- 21 - J. Luis Bernaldo, piano. Lola Fernández, comentarios. Ciclo Granados
- 24 - Las Sonatas de Palacio para viola. Ashai Pillai, viola & Tony Millán, clave
- 27 - Luigi Magistrelli, clarinete. Profesor ERASMUS
- 28 - Omai Kaminsky, guitarra. SEG

### NOVIEMBRE

- 4- José Antonio García Fuertes, guitarra. FESTIVAL COMA 16
- 10 - Grupo de Música Contemporánea del RCSMM Dir. S. Mariné. FESTIVAL COMA 16
- 14 - Homenaje a Almudena Cano
- 24 - Banda Sinf. Municipal de Madrid & Banda Sinf. RCSMM - Auditorio Nacional. Dir. M. A. Serrano y Rafael Sanz Espert
- 25 - Banda Sinf. RCSMM. Dir. M. A. Serrano - RESAD

## MEMORIAS

- 26 - O. Clásica. Dir. S. Mariné. Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando
- 28 - Orquesta Sinf. RCSMM. Obras de María Rodrigo. Dir. J.L. Temes - Aud. Nacional
- 29 - O. Barroca RCSMM. Auditorio Nacional.
- 30 - Nuevo Ensemble de Segovia. FESTIVAL COMA 16
- 30 - RCSMM BRASS BAND. Dir. M. Torrijo - Auditorio UC3M Leganés
- O. Cuerda de RCSMM
- Auditorio Nacional

### DICIEMBRE

- 1 - O. BARROCA Fund. Mapfre - San Jerónimo el Real
- 2 - Orq. Clásica del RCSMM. Dir. S. Mariné - Escuela Superior de Canto
- 3 - Concierto inaugural CITmadrid'16: Grupo de estudiantes de trompa del RCSMM dir. S. Calonge.
- 4 - Concierto de Gala de Enseñanzas Elementales y Profesionales. CITmadrid'16
- Concierto de Gala y homenaje a Francisco Burguera. CITmadrid'16
- Clausura del Congreso - Plaza Sánchez Bustillo. RCSMM
- 7 - Proyección del Documental Temperado. FESTIVAL COMA 16'
- 12 - Carlos Galán Encuentros a la Vista VII con Carlos Cruz de Castro - MdF
- 15 - Grupo de Música Contemporánea del RCSMM. Dir. S. Mariné. FESTIVAL COMA 16
- 15 - RCSMM Big Band
- 16 - José Miguel Moreno, vihuela. SEG
- 18 - Recital de Alumnos de Guitarra - Residencia de Estudiantes
- 20 - BRASS BAND Concierto

### ENERO 2017

- 13 - Raphaella Smits, guitarra . Sociedad Española de la Guitarra
- 19 - Bailar es soñar. Mariana Gurkova. piano
- 22 - Cuartetos de cuerda del RCSMM - Residencia de Estudiantes
- 28 - Recital de alumnos de piano - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

### FEBRERO

- 2 - Pere Ros, viola da gamba
- 8 - Grupo de Improvisación los.sin.papeles. Sala 400 Museo Reina Sofía
- 9 - Three Piano Project. Üçbaşaran-Ortega Chavaladas-Gallo
- 10 - Müller & Funes, guitarras
- 12 - Alumnos de Piano del RCSMM - Residencia de Estudiantes
- 17 - Orquesta Barroca. Abel, Fux, Bernhard y Biber. Dir. P. Ros - TLV
- 17 - Orquesta de Cuerda del RCSMM. Webern, Bach, Dvořák. Dir. Ana Valderrama - MdF
- 17 - Orq. Sinfónica del RCSMM. Debussy, Martinů, Schumann. Dir. J. Amigo - Auditorio Nacional
- 18 - Orquesta Barroca del RCSMM. Abel, Fux, Bernhard y Biber. Dir. P. Ros - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 20 - Banda Sinf. RCSMM. Bernstein y Dvořák . Dir. M. A. Serrano - Auditorio UC3M Leganés
- 20 - Proyecto Mozart-Brahms. Come-saña, Kovacs, G<sup>a</sup> Jermann y Jackson.
- 20 - RCSMM BrassBand. Dir. M. Torrijo - TLV
- 22 - Orquesta Clásica del RCSMM. Haydn, Rossini, Mariné, Mendelssohn. Dir. Mariné. Auditorio Nacional
- 23 - Grupo de clarinetes del RCSMM. Dir. P. Rubio



- 26 - Orquesta de Cuerda del RCSMM.  
Dir. A. Valderrama - Fundación J. March
- 27 - Orquesta de Cuerda del RCSMM  
Dir. A. Valderrama - Fundación J. March
- 28 - Orquesta de Cuerda del RCSMM  
Dir. A. Valderrama - Música en Vena - Hospital 12 de octubre

### MARZO

- 1 - El tango argentino y la música brasileña en el s. XX. Ruiz, García-Fuertes, Guillén, Somoza, Cintero y Camops.
- 3 - Marko Topchii, guitarra. SEG  
- Concierto del Departamento de Cuerda
- 5 - Quintetos de Viento del RCSMM. Lefebvre, Bach, Medaglia, Briccialdi. Casa de Valencia  
- Henrique Portovedo, saxofón y electrocústica
- 6 - Presentación del nuevo órgano positivo. Bernal y Ros. TLV
- 8 - Mujeres artistas en diálogo con la música. 15 micro-conciertos  
- RCSMM BIG BAND, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- 9 - Día de la Mujer. Orquesta de Cámara Villa de Madrid. Dir. M. Padilla
- 10 - Beethoven a 4. Selección de las Sinfonías de Beethoven para piano a cuatro manos. M. Gurkova & D. Jareño, I. Puente & A. Moreno, E. Esteban & J.L. Bernaldo de Quirós
- 11 - Cuartetos de Cuerda del RCSMM  
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 12 - Grupo de Oboes y Fagotes del RCSMM - Residencia de Estudiantes
- 16 - Audición conjunta de Acordeón. RCSMM y conservatorios profesionales
- 19 - Estreno de obras de alumnos de Composición. Fundación SGAE

- Luis de Pablo. Grupo de Música Contemporánea RCSMM . Dir. S. Mariné
- 19 - Homenaje a Pedro Iturralde. Grupo de saxofones del RCSMM. Dir. J. Franco - Fundación J. March
- 20 - Grupo de saxofones del RCSMM. Dir. J. Franco - Fundación J. March
- 22 - Grupo de Flautas del RCSMM. Dir. V. Martínez. Sala 400 Museo Reina Sofía
- 23 - Recital de piano y dúo de pianos. Auditorio Padre Soler de Leganés
- 24 - Cuarteto Nel Cuore y Rafael S. López Marchal, clarinete
- 27 - Encuentro con el maestro Manuel Angulo Grupo. Cosmos 21. Carlos Galán. Sala TLV
- 31 - Concierto del Departamento de Cuerda - MdF

### ABRIL

- 1 - Grupos, ensembles, coros y fanfarrias de trompas, tubas, trombones y trompetas del RCSMM. Dir. S. Calonge, R. Cuevas, A. Martínez y S. Rey. Concierto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 2 - Recital de Acordeón. Residencia de Estudiantes
- 5 - Alumnos de Piano Contemporáneo. Sala 400 Museo Reina Sofía  
- Concierto del Departamento de V. Madera: Grupo de Oboes y Fagotes del RCSMM. Grupo de Flautas del RCSMM. Dir. V. Martínez y V. Fernández.
- 7 - Cuarteto Quiroga. Masterclass del Concurso Jesús de Monasterio.
- 18 - Homenaje a Alirio Díaz - MdF
- 19 - Ryszard Zoledziewski, saxofón e Isabel Puente, piano  
- Concierto del Departamento de Viento-Madera: Ensemble de clarinetes del RCSMM. Dir. P. Rubio

## MEMORIAS

- 24 - Josep Mestres Quadreny - conciertoencuentro.cosmos 2- Cosmos 21. Dir. C. Galán
- 26 - Combos de Jazz.
- 26 - Concierto Pedagógico INJUVE.
- 27 - Grupo de Trompetas del RCSMM – Dir. R. Cueves - MdF
- 27 - Grupo de Trompas del RCSMM - Dir. S. Calonge - MdF
- 27 - Colectivo maDam. Una experiencia de improvisación
- 29 - G. de Cámara Premiados «Jesús de Monasterio» 2017 – A. Nacional
- MAYO**
- 4- Liebestod. Emilio González, piano.  
- Concierto del Departamento de Música Antigua - MdF
- 5- Banda Sinfónica del RCSMM – TLV
- III Festival de la Guitarra de Madrid. Thomas Müller Pering, guitarra.
- 6- Mozart: Réquiem. Coro y Orquesta Clásica del RCSMM - UC3M Leganés
- 7- El Combate Cortés entre Violas y Violines. Dep. M. Antigua - Residencia de Estudiantes.
- Mozart: Réquiem. Coro y Orquesta Clásica del RCSMM - Iglesia de S. Sebastián.
- 10 - C.I.N.E.M.A. Concierto para conjunto instrumental e imágenes. Sala 400 Museo Reina Sofía . Grupo de música Contemporánea del RCSMM. Dir. S. Mariné - MNCARS
- 11 - Homenaje a José Luis de Delás – sala TLV
- 12 - Orquesta Sinfónica del RCSMM Alumnos de dirección - TLV
- 18 - Audición de Flamenco – Alumnos de Lola Fernández Marín - Aula 3
- 19 - Concierto de Combos y RCSMM Big Band. Dir. Álvaro Guijarro y Javier García.
- 21 - RCSMM Brass Band - Maratón Bandas Teatros del Canal
- 22 - Encuentros Universitarios 2017 - Alejandro Antón, piano
- 26 - Mujeres compositoras. Obras de C.Chaminade, M.Manchado, R. Crawford, M. L. Ozaita, M. Cárdenas y T. Catalán
- 27 - Celia Herrera, piano y Pedro Astasio, composición. Festival Kyoto
- 31 - Homenaje a Miguel Zanetti
- JUNIO**
- 9- Laboratorio de Electroacústica - MdF
- 12 - Seung Ju Kim, guitarra. Festival Jóvenes Intérpretes J. L. Rodrigo
- 13 - Silvia Escamilla, guitarra. Festival Jóvenes Intérpretes J. L. Rodrigo
- 14 - Juan Arca, guitarra. Festival Jóvenes Intérpretes J. L. Rodrigo
- 24 - Pittsburgh Youth Symphony Orchestra

## 92 Recitales Fin de Carrera

### 23 MAYO

#### PERCUSIÓN

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

9:00 LEANDRO MUÑOZ SÁNCHEZ

10:00 DANIEL PÉREZ GARCÍA

11:00 FERNANDO CALONGE MUÑOZ

12:00 FRANCISCO RODRÍGUEZ MÁRQUEZ

**29 MAYO**

## CONTRABAJO

AUD. MANUEL DE FALLA

9:30 MARÍA JOSÉ MORALES

## CLARINETE AUD. JOSÉ CUBILES

11:00 YAIZA MARTÍNEZ GÓMEZ

12:00 NATALIA MARTÍN RODRÍ-  
GUEZ

13:00 RAÚL CASTRO ESTÉVEZ

## VIOLA AUD.

MANUEL DE FALLA

16:00 MARINA NAREDO

16:45 CARMEN MARÍA NAVARRO

18:00 DAVID FDEZ. CARAVACA

18:45 GUILLERMO GIL

## CLARINETE

AUD. JOSÉ CUBILES

16:00 ARANTXA BERMEJO LIN-  
GRES

17:00 JAIME GONZÁLEZ DÍAZ

18:00 FLORA JICSINSZKY

19:00 ÁNGEL CANO RODRÍGUEZ

## TRAVERSO BARROCO

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

16:00 LIZA CAROLINA PATRÓN  
MORA16:45 JUAN JOSE DEL VISO HER-  
NÁNDEZ

18:00 JAIME MUÑOZ PÉREZ

18:45 AINARA MORANT AMEZA-  
GA**30 MAYO**

## VIOLONCHELO BARROCO

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

9:30 VIOLETA DE PRADA

## VIOLÍN BARROCO

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

10:30 CARLOS GARCÍA

## VIOLA

AUD. MANUEL DE FALLA

10:30 ADELA PASCUAL

11:20 LAURA ORZANCO

12:15 BLANCA SELLERS

## CLARINETE

AUD. JOSÉ CUBILES

10:30 ALMUDENA DE MANUEL  
RUIZ

11:30 PABLO OTERO JIMÉNEZ

12:30 SARA BERBEL TOLEDO

13:30 JULIÁN FERNÁNDEZ LÓ-  
PEZ

## VIOLA DA GAMBA

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

11:30 ALBERTO CAMPANERO

12:30 PABLO BALETA

13:30 FELIPE MELÓN

## PIANO

AUD. MANUEL DE FALLA

15.30 ARTURO IRISARRI

17:00 ATENEA MIRALLES

18.30 IGNACIO OJEDA

20:00 CARLOS DE LA BLANCA

## GUITARRA

AUD. JOSÉ CUBILES

16.00 NATALIA RUSSO

16.45 FELIPE BENAVENTE

18.00 JUAN FERNÁNDEZ

## SAXOFÓN

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

16:00 MARIA ARGOTE

16:45 SARA MARTÍNEZ

17:30 NADIA RECIO

**31 MAYO**

## SAXOFÓN

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA

9:00 ENRIQUE RODRÍGUEZ

9:45 ELENA TORRES

## MEMORIAS

### PIANO

AUD. MANUEL DE FALLA  
9:00 IVÁN PIMENTEL  
10.30 BENJAMÍN RICO  
12:00 LAURA SERRA  
13.30 ALEJANDRO ANTÓN

### TROMPA

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA  
11:30 ALICIA GIRONA CALVÉ  
ANDREA PINO SÁNCHEZ  
13:30 MARCOS ROMEA NIETO  
ROBERTO LERMA BARRERO

### VIOLONCHELO

AUD. MANUEL DE FALLA  
15.00 MIQUELA GAYÀ  
16.00 IRENE ZAMORA  
17.00 ANA MARÍA VELASCO

### 1 JUNIO

#### PIANO

AUD. MANUEL DE FALLA  
9:00 ALEJANDRO PEÑA  
10.30 JUAN CALVO  
12:00 CHLOÉ DE GIORGI

#### FLAUTA

AUD. JOSÉ CUBILES  
10:00 UMA TORRES  
11:00 ISABEL RODRÍGUEZ  
12:00 SAÚL FERRER  
13:00 ANA BELÉN MORA  
14:00 MIRIAM DEL COSO  
17:00 NICOLÁS CALDERÓN  
18:00 MARGARITA BENÍTEZ

#### TROMPETA

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA  
15:00 MARTA MERINO  
ALBERTO BETES  
GUILLERMO GOMEZ  
ROBERTO TODRIGUEZ

### VIOLÍN

AUD. MANUEL DE FALLA  
16.00 CLARA RIUS  
16.50 ABEL CRUZ  
17.30 GONZALO DE LA LASTRA  
18.45 ELENA GUTIÉRREZ  
19.30 CRISTINA SÁNCHEZ

### 2 JUNIO

#### VIOLÍN

AUD. MANUEL DE FALLA  
10.00 SARA MUÑOZ  
10.45 ANA CAMPO  
12.00 SOFÍA DE VICENTE  
12.45 ÁNGELES SALAS

#### FAGOT

AUD. JOSÉ CUBILES  
10:30 ARIADNA ARAGÓ  
11:15 IVÁN GARCÍA  
12:00 MARTA ÁLVAREZ

#### OBOE

AUD. JOSÉ CUBILES  
15:30 ALEJANDRO CRESPO  
16:15 BEATRIZ FERNÁNDEZ  
17:00 ALEJANDRO MACIÀ

#### TROMBÓN

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA  
10:30 ALEJANDRO RUIZ  
11:10 DAVID HERRERO  
11:50 LUIS CORDÓN  
13:00 BEATRIZ BLÁZQUEZ  
13:30 JAIME PANIAGUA

#### TUBA

SALA TOMÁS LUIS DE VICTORIA  
16:00 RUBÉN RODRÍGUEZ BRON-  
CANO

Además, se han realizado a lo largo del curso un total de 294 audiciones de las clases de instrumento, repartidas de la siguiente forma: Tecla (43), Conjuntos (39), Cuerda (88), Madera (64), Metal (40) y Música Antigua (20)

## 33 Cursos o Conferencias

### JUNIO 2016

- 2 Masterclass Bigband: David Pastor
- 2-3 Masterclass Trompeta: David Pastor
- 23-25 IV Jornadas de Arpa

### JULIO

- 11-15 Forum Internacional de Cello

### SEPTIEMBRE

- 22 Masterclass Cuarteto MOYZES
- 19-22 CONGRESO DE MUSICOLOGÍA SIBE
- 22 Clase magistral. Cuarteto Moyses.

### OCTUBRE

- 5 Masterclass. Till Fellner, piano.
- 11 Masterclass. Ryszard Zoledziewski, saxofón.
- 18 Thomas Parente. Taller Dalcroze.
- 25 Masterclass Marshall Gilkes, trombone jazz
- 27-28 Masterclass Luigi Magistrelli, clarinete. Profesor Erasmus
- 27 Presentación de la Exposición sobre MELCHOR GOMIS: «Les ciutats del músic»

### NOVIEMBRE

- 2 Primer Congreso Internacional de Trompa y Concurso CITmadrid'16. Conferencias:
  - Una entrada natural a la trompa natural, (clase práctica) por Rafael Mira
  - Haydn y la trompa, por Luis Delgado.
  - La trompa barroca, por Jorge Rentería.
- 5 DetMartes KURIG, Contrabajo ERASMUS
- 15 CNDM: Interpretación de la música actual.
- 21 Madalena Soveral. Profesora Piano ERASMUS

- 22 Clase Magistral: Till Fellner, piano
- 23 Conferencia Alban Berg. Madalena Soveral.

### DICIEMBRE

- 1 Luis Perandones, Charla sobre MUV. AC
- 2-4 I Congreso Internacional de Trompa y Concurso CIT MADRID 2016
- 12 CNDM. «Creación e interpretación de la música actual». C. Magistral.
- 14 Helmut C. Jabobs, acordeón
- 15 Presentación del libro «En torno a Manuel Castillo»
- 17 Concurso «M. A. Colmenero». Interpretación.

### ENERO

- 27 Masterclass. Solistas de la Casa de la Música de San Petersburgo
- 31 Encuentro coloquio con Miguel Ángel Gómez Mtnez, director

### FEBRERO

- 3 Encuentro con Pablo Ferrández, violonchelo
- 6 Juan Medina y el Cuarteto Gerhard. Encuentro con el compositor
- 24 Exposición Barbieri en la BNE. Colabora el RCSMM

### MARZO

- 7 Masterclass. Ada Gentile, piano.
- 10 Joven Asociación de Musicología de Madrid. Jornadas Investigación Musical. Una mirada caleidoscópica (xx. XII-XVI)
- 14 Charla con el compositor Salvador Brotons
- 15 Clase Abierta - Quinteto Enara & Salvador Brotons - Aula 14
- 23 Clase Magistral Cuarteto Brentano

## MEMORIAS

- 25-26 Puertas abiertas
- 30 Encuentro con Ana Lucía Frega  
Masterclass. Norbert Kael, piano:  
Creando Jazzical

### **ABRIL**

- 4 Muriel Chemin, prof. ERASMUS.  
Piano
- 5 Masterclass. Henrique Portovedo,  
Saxofón
- 19 Exposición. Manuel Gómez (1859-  
1922). «Del Conservatorio de Ma-  
drid a la Orquesta Sinfónica de Lon-  
dres». Mayo – Septiembre de 2017
- 26 Presentación del libro. Pilar Bayo-  
na. Biografía de una pianista. Biblio-  
teca del RCSMM

- 29-1 Concurso Permanente Juventu-  
des Musicales

### **MAYO**

- 5 Conferencia Thomas Müller Pering,  
guitarra - MdF
- 10 Pedagógico INJUVE
- 17 Exposición. Federico Sopena. Mú-  
sica y Cultura. Hasta 20 octubre  
2017. Biblioteca RCSMM

### **JUNIO**

- 5 Concursos Becas Wardwell 2017
- 18 Pedagógico INJUVE
- 23-25 V Jornadas de arpa

# MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2017-2018

## Junta Directiva

Directora: D<sup>a</sup> Ana Guijarro Malagón  
Vicedirector: D. Víctor Pliego de Andrés  
Jefe de estudios 1: D. José Adrián Viudes Méndez  
Jefe de estudios 2: D. Francisco Luis Santiago Sáez  
Jefe de estudios 3: D. Elies Hernandis Oltra  
Secretaria académica: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López  
Administrador: D. Antonio Benito Cazorla

## Consejo Escolar

### MIEMBROS NATOS

Presidenta: D<sup>a</sup> Ana Guijarro Malagón  
Vocal: D. Francisco Luis Santiago Sáez  
Secretaria: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

### MIEMBROS ELECTIVOS

#### **Vocales representantes de profesores**

D. Miguel Bernal Ripoll  
D. Pere Ros Vilanova

#### **Vocales representantes de los alumnos**

D<sup>a</sup> Lourdes Rosales Martínez  
D. Alfonso Valenzuela Diego  
D. Alejandro Antón Cámara  
D<sup>a</sup> Sara Molina Castellote

#### **REPRESENTANTE DEL PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS**

D. José Soto Arcos

#### **REPRESENTANTE DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID**

D. Juan Pagán

## Comisión de Ordenación Académica

Presidenta: D<sup>a</sup> Ana Guijarro Malagón

D. Víctor Pliego de Andrés (vicedirector)

D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López (Secretaria)

D. José Adrián Viudes Méndez Jefe de estudios 1

D. Francisco Luis Santiago Sáez Jefe de estudios 2

D. Elies Hernandis Oltra Jefe de estudios 3

D. Jesús Amigo Fernández-Las Heras (Jefe del Departamento de conjuntos)

D. Manuel Ariza Bueno (Jefe del Departamento de composición)

D<sup>a</sup>. Miriam Bastos Marzal (Jefe del Departamento de piano complementario)

D. Miguel Bernal Ripoll (Jefe del Departamento de música antigua)

D. Manuel Dávila Sánchez (Jefe del Departamento de viento metal)

D. Iagoba Fanlo (Jefe del Departamento de cuerda)

D<sup>a</sup>. Lola Fernández Marín (Jefe del Departamento de musicología)

D. Francisco Martínez García (en representación del Departamento de viento madera)

D<sup>a</sup>. Elena Orobiogicoechea Vizcarra (Jefe del Departamento de tecla)

D. Pablo Puig Portner (Jefe del Departamento de repertorio con piano)

D<sup>a</sup>. Consuelo de la Vega Sestelo (Jefe del Departamento de Pedagogía)

## Personal docente (Curso 2017-2018)

Francisco Javier Aizpiri Múgica

María Pilar Albalá Agundo

José Luis Alcaín Lombraña

Esteban Algora Aguilar

Mariano Alises Valdelomar

Juan Manuel Alonso Pérez

Jesús Amigo Fernández-Las Heras

Eduardo Anoz Jiménez

Salvador Aragón Muñoz

Patricia Arbolí López

Manuel Ariza Bueno

Juan Carlos Asensio Palacios

César Ausejo Sisamón

Juan Carlos Báguena Roig

Teresa Barrientos Clavero

Miriam Bastos Marzal

Luis Ángel de Benito Ribagorda

Miguel Bernal Ripoll

Pilar Bilbao Iturburu

Beatriz Blanco Barriga

María Perpetua Caja Martínez

Santiago Calonge Campo

José Antonio Campos Blanco

Tomás Manuel Campos Crespo

Alejandro Carra Sainz de Aja

Cayetano Castaño Escorihuela

Cristina del Castillo García

Teresa Catalán Sánchez

Diego Cayuelas Pastor

Susana Cermeño Martín

Vicente Cintero Enguidanos

Ana Francisca Comesaña Kotliarskaya

Susana Cordón Segura

José Enrique Rodrigo Cotoí Ballester

Estrella Zulema de la Cruz Castillejo

Ramón Francisco Cueves Pastor



Manuel Dávila Sánchez	María del Mar Gutiérrez Barrenechea
Alicia María Díaz de la Fuente	Isabel Fátima Hernández Álamo
Eduardo Pedro Díaz Lobatón	José Manuel Hernández Pérez
Thuan Do Minh Dao	Elies Hernández Oltra
Bruno Dozza	Marta Luz Huélamo Gabaldón
Marie Michèle Dufour Plante	Ángel Huidobro Vega
Sara Erro Saavedra	Enrique Igoa Mateos
Elena Esteban Muñoz	Vitan Ivanov
Eva Teresa Esteve Roldán	Graham Paul Jackson Jackson
Iagoba Fanlo Gómez	David Jareño Bautista
Savva Fatkulín Daynovsky	Raoni Jovino Miranda Farias
María Dolores Fernández Marín	Alano Melchor Kovacs Liau
Vicente Fernández Martínez	Hirotsugu Kurosaki
Teresa Folgueira Castro	Luis Llácer Artigues
Joaquín Franco Pallas	Alejandro López Román
Carlos Pablo Galán Bueno	Víctor Simón Mancebo Lara
Simeón Galduf Correa	Irene de Manuel González
Pedro Miguel Garbajosa Cristóbal	Ignacio Marín Bocanegra
José Antonio García Fuertes	Sebastián Mariné Isidro
Ángel García Jermann	Martín Martín Acevedo
María Lourdes García Melero	Esperanza Martín Santos
Javier García Rodríguez	Francisco Fermín Martínez García
Paula García Uña	Vicente Martínez López
Juan Carlos Garvayo Medina	Alberto Martínez Molina
Jorge Juan Gil Arráez	Rafael Marzo Martín
José Javier Goldáráz Gaínza	Francisco Vicente Mas Soriano
José Luis Gómez Bernaldo de Quirós	Juan Antonio Medina Lloro
Eva Malía Gómez Gutiérrez	María del Carmen Mendizábal Mar-
Jesús Gómez Madrigal	tínez
Adela González Campa	Antonio Millán Capote
Belén González Domonte	Elies Moncholí Cerveró
María Inmaculada González Fernández	María Moreno Rubio
Alfonso Luis González Rodríguez-	Antonio Moreno Titos
Maribona	Massimo Mura
Emilio González Sanz	Dina Nedeltcheva Tahtadjieva
Óscar Gonzalo Grande Pombo	Juan Miguel Nieto Cruz
María José Guibert Vara de Rey	José Luis Obregón Fernández
Ana Guijarro Malagón	Elena Orobiogicoechea Vizcarra
Álvaro Guijarro Pérez	Antonio Ortiz Ramírez
Manuel Guillén Navarro	Antonio Palmer Aparicio
Mariana Dimitrova Gurkova Gurkova	Guillermo Peñalver Sarazín

## MEMORIAS

Isabel Pérez-Requeijo Pérez	Francisco Luis Santiago Sáez
Carole Petitdemange	Justo Juan Sanz Hermida
Víctor Pliego de Andrés	Ricardo Sanz y Tur
Elena Pochekina Dyninik	Manuel Seco de Arpe
Jacobo Cristino Ponce Domínguez	Francisco José Segovia Catalán
Isabel Puente Méndez	Miguel Ángel Serrano Sánchez
Pablo Federico Puig Portner	Javier Somoza de Pablo
Sergio Rey Turiégano	Sergey Teslya Sedin
Enrique Rioja Lis	Joaquín Torre Gutiérrez
Manuel Rodríguez Arribas	Mario Torrijo Navarro
M <sup>a</sup> . Victoria Rodríguez García	Miguel Trápaga Sánchez
Juan Rodríguez Ramírez	Ana María Valderrama Guerra
Diego Rodríguez Rodero	Luis Valle del Valle
Rosa María Rodríguez Santos	Luis Vallines García
Antonio Romero Cienfuegos	Consuelo de la Vega Sestelo
Pere Ros Vilanova	Rafael Vicente Mirapeix
Pedro Francisco Rubio Olivares	M <sup>a</sup> Ángeles Villamor Martínez
Jesús Rueda Azcuaga	José Adrián Viudes Méndez
Enrique Rueda Frías	Carmen Yepes Martín
Carlos Sánchez García	Andrés Zarzo Cabello

## Personal de Administración y servicios

### TÉCNICO DE BIBLIOTECA

Fernando Jiménez de la Hera  
Isabel Vera Iñiguez  
María González Fierro Marcilla

### MUSEO

Saúl Pérez-Juana del Casal

### ARCHIVO HISTÓRICO ADMINISTRATIVO

Fernando Gilgado Gómez

### ADMINISTRADOR

Antonio Benito Cazorla (desde mayo de 2018)  
Patricia Arbolí López (hasta abril de 2018)  
María Isabel Rivera (hasta enero del 2018)

**ADMINISTRATIVO**

M<sup>a</sup> Isabel Menéndez Soria

**AUXILIAR ADMINISTRATIVO**

Ángel López Gómez  
María Sierra Saavedra  
Mariche Medina Moreda  
Mercedes Molano Amador  
Pilar Rodríguez López  
Sara Boto Lorca

**AUXILIAR DE CONTROL  
E INFORMACIÓN**

Ana M<sup>a</sup> Morcillo Rico  
Antonia Trujillo Díaz  
Azucena Aparicio Ortega  
Carmen Cantero Cámara  
Carmen Morón Díaz  
Carmina Cea Martín  
Francisco Gómez Rodríguez  
José Soto Arcos  
Juan García Castro  
Juan Manuel López Benito  
M<sup>a</sup> Antonia Delgado Moreno  
Pilar Crespo Chivo  
Ruth Caumel Giménez

**PERSONAL DE CAFETERÍA**

Estrella del Río  
Fernando de Hoyos  
Miguel Benítez

**LIMPIADORAS**

Ana Belén Segovia Aisa  
Begoña Costales Miguel  
Francisco Simón Montero Rosa  
M<sup>a</sup> Dolores Meco Blázquez  
M<sup>a</sup> Dolores Rial González  
M<sup>a</sup> Mar Montero Rosa  
M<sup>a</sup> Teresa Rojo Herrero  
Manuel López Ramos  
Montserrat Alejo Rodríguez  
Yolanda Segador Jiménez  
Zenobia García Arévalo

**AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS**

Ángel Luis Casas Martín  
Francisco José Santos Alcalá  
Luisa García Alcázar  
M<sup>a</sup> José Millán Viudes  
M<sup>a</sup> Nieves Campos Martínez

**VIGILANTES**

Iris Quintillán de la Torre  
Javier Mayor Velasco  
M<sup>a</sup> Angeles del Río Antón  
Vicente Balmaseda Meléndez

**MANTENIMIENTO**

Felipe Montero García

## Estadística de matrícula oficial del curso 2017 - 2018

ESPECIALIDADES	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	1º	2º	3º	4º	Total alumnos
Composición			8	8	8	14	38
Dirección			5	4	5	9	23
Musicología			9	6	9	12	36
Pedagogía			12	5	8	10	35
Interpretación	A	Arpa	0	2	0	2	4
		Clarinete	10	7	6	4	27
		Contrabajo	1	2	1	7	11
		Fagot	4	7	2	1	14
		Flauta	9	5	5	7	26
		Oboe	4	5	7	5	21
		Percusión	6	3	4	1	14
		Saxofón	4	7	4	3	18
		Trompa	4	6	6	6	22
		Trompeta	5	6	7	3	21
		Trombón	5	4	1	5	15
		Tuba	3	5	2	6	16
		Viola	8	10	6	2	26
		Violín	12	18	6	19	55
	Violonchelo	7	6	8	4	25	
	B	Piano	11	16	11	14	52
		Guitarra	12	13	9	18	52
		Acordeón	0	0	1	2	3
	C	Clave	3	1	3	3	10
		Órgano	3	0	1	1	5
		Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco	1	1	0	1	3
		Flauta de pico	1	0	1	1	3
		Traverso barroco	2	0	1	2	5
Violín barroco		0	1	0	6	7	
Viola da gamba		3	0	0	0	3	
Violonchelo barroco	0	1	1	1	3		
TOTALES			152	149	123	169	593

# NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

en previsión de la próxima publicación, en 2019, de la revista «Música» del RCSMM (ISSN 0541-4040), la dirección del Centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección de los mismos son las siguientes:

## Categorías

- **Investigación:** estudio sobre cualquier tema expresamente musical o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo (descriptivo o interpretativo) y presentación de conclusiones.
- **Creación:** composición musical inédita de corta extensión (máximo: seis páginas), acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- **Ensayo:** reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- **Reseña:** breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- **Trabajo de fin de estudios de alumnos del RCSMM:** todos aquellos profesores del RCSMM que, tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que éste alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, ya sea por su temática, por la coherencia y organización de sus contenidos como por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir a sus tutelados el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista, preferiblemente en un formato de artículo, ajustándolo a la extensión correspondiente a 20 folios. Una vez oído el comité científico y editorial, dicha dirección podrá decidir sobre su edición.
- Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

## Presentación de los originales y normas de envío

- Los artículos y demás colaboraciones que se envíen para su publicación deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados ni pendientes de aprobación para su publicación en ninguna otra revista. En el caso de tratarse de extractos de proyectos de tesis, estará ésta pendiente de lectura. Se entregarán libres de erratas (de puntuación, de sintaxis, de léxico y de redacción).
- Los artículos originales irán acompañados de un resumen de unas 200 palabras, así como de una selección de palabras clave (entre 4 y 7). Ambos estarán acompañados de su traducción al inglés.
- La lengua de la revista es el castellano. Los términos en otras lenguas deberán figurar en *cursiva*, limitándose a éste el empleo de dicha grafía, salvo en los títulos de monografías.
- En *cursiva* irán los términos en lenguas diferentes a la del texto, así como las sílabas de solfeo (ej.: *si*, *fa*) y los títulos de monografías en las referencias bibliográficas (*vid. infra*).
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas («...»). Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas (“...”).
- Las comillas irán siempre antes del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en mayúsculas.
- Los guiones de inciso —usados para la separación de ideas con función similar al paréntesis— que deberán utilizarse serán largos (—) y no cortos (–). Se cuidará de no introducir espacio entre el primer guión y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior.
- Las citas literales breves se mantendrán, entrecomilladas, en el cuerpo del texto (no en cursiva). Cuando las citas sean de mayor extensión, se presentarán de forma exenta y sin comillas, sangría de 1,25 para todo el texto, tamaño de letra 10 e interlineado sencillo. La omisión de pasajes en las citas o las intervenciones del autor dentro de la cita se marcarán por medio de corchetes ([...]).
- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota a pie de página.
- Las ilustraciones, figuras y ejemplos musicales deberán ir numerados de forma correlativa y con los pies o leyendas correspondientes debidamente.

- te redactados por el autor. Se entregarán en archivo independiente con formato .jpg y con la adecuada resolución (mínimo 300 dpi) para su correcta reproducción; se indicará en el texto el lugar de su ubicación.
- Los títulos de obras se colocarán entre comillas (ej.: « Fandango»). Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas (ejs.: concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; «elegía» *op.* 30 de Henri Vieuxtemps).
  - En las referencias bibliográficas, los apellidos de los autores se escribirán en Versalitas, seguidos del nombre en letra normal o redonda.
  - Una obra anónima o con más de tres autores principales se citará por el título e irá seguida del nombre de los autores, de los que se citará únicamente al primero, seguido de la indicación «y otros». En ningún caso se empleará el término ANÓNIMO como encabezamiento.
  - Una cita nunca debe ser encabezada con los nombres de los autores secundarios (recopiladores, transcriptores, editores, etc.); en este caso se comenzará con el título de la obra citada.
  - Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva.
  - Los títulos de artículos y colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas se escribirán entre comillas latinas.
  - Las indicaciones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem.*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras semejantes irán siempre en *cursiva*.
  - En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, a partir de la segunda cita solo se hará constar el apellido y la inicial del nombre del autor, seguidos de la alocución *op. cit.*, la fecha si es relevante, y el nº de página.
  - Las citas bibliográficas en las notas a pie de página se atenderán a los siguientes ejemplos orientativos:

*Monografías (libros) y ediciones:*

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Milán (Ricordi), 1998; p. 60.

*Artículos de revista y capítulos de libro, actas de congresos, diccionarios y obras colectivas*

GOA, Enrique, 1986. «Un nuevo método de análisis en musicología» *Anuario Musical* vol. 41.

*Páginas webs*

Debe especificarse la dirección electrónica entre corchetes angulares <<http://rcsmm.eu>> acompañada de la fecha de la última consulta entre corchetes, expresada de la siguiente manera: [consulta 3-6-2018]

- Los artículos no sobrepasarán los 20 folios DIN-A4 a espacio y medio y por una sola cara, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 e interlineado de 1,5 líneas (para las notas a pie, tamaño 10 e interlineado sencillo), con «justificación» y márgenes globales de 2,5 cm. (equivalente a folios de 30 a 35 líneas de 80 a 90 caracteres por línea) y sangría de 1,25 para la primera línea. Pueden añadirse 10 folios como máximo en el caso que se necesiten incluir ejemplos musicales o bien ilustraciones, láminas, gráficos u otro tipo de apéndices.
- Los permisos de publicación para la documentación presentada deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que pudieran derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- El plazo de presentación de los artículos para la edición del número 26 de la revista «Música» finaliza el 10 de febrero de 2019, domingo, a las 11 de la noche.

## Proceso de selección de artículos

- Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega».
- Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación del mismo, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

La Dirección y el comité científico y editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

Con un cordial saludo,

Pere Ros  
Director de la Revista «Música» del RCSMM  
Julio de 2018



**Adenda de la Redacción de la revista “Música” - Referencias bibliográficas del artículo *Métrica y rítmica: un análisis comparativo entre música clásica y rock progresivo de los años 70***

COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

GARCÍA, Eduardo. *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste* (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014.

LERDAHL, Fred. y JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, 2003.

MACAN, Edward. *Rocking the classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

MADRID MOLINA, Eduardo. *Música clásica y rock progresivo de los años 70: un enfoque funcional e innovador para la enseñanza de música en Secundaria* (Tesis doctoral). Madrid: UAH. 2017.











RCSMM  
REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID