

**III ENCUENTRO
IBEROAMERICANO
DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS**

**III ENCONTRO
IBERO-AMERICANO
DE JOVENS
MUSICÓLOGOS**

MUSICOLOGIA CRIATIVA

**ACTAS
SEVILHA / 2016**

Tagus Atlanticus Associação Cultural

Título:

Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos
Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos

Editores:

Marco BRESCIA

Rosana MARRECO BRESCIA

Capa:

Rodrigo Teodoro DE PAULA

© Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016

1ª Edição

ISBN 978-989-99769

Depósito Legal: 419826/16

ÍNDICE

Índice	3
Créditos	12
Comissão Organizadora	13
Comissão Científica	14
Apresentação	15
Presentación	16

Adán García, Tamar

NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE LUÍS MARÍA FERNÁNDEZ ESPINOSA: TRÍPTICO GALLEGO, ESTAMPAS DE GALICIA

pp.17-26

Álvarez Espinosa de los Monteros, Nieves

PRIMERAS APARICIONES DEL OBOE EN LA CATEDRAL DE JAÉN: JUAN MANUEL DE LA PUENTE

pp.27-38

Amendola, Nadia

CELEBRATIONS OF THE PEACE OF THE PYRENEES IN BAROQUE ROME : TWO CANTATAS OF GIOVANNI PIETRO MONESIO AND GIOVANNI LOTTI

pp.39-50

Ananías, Nayive

“ÚNANSE AL BAILE DE LOS QUE SOBRAN”: ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DEL DISCO PATEANDO PIEDRAS DE LOS PRISIONEROS

pp.51-61

Antón Melgarejo, Sergio / García Wanègue, Aitana / Martínez Cosálbez, Patricia

MÚSICA FICTA. EL CONFLICTO CON LA TEORÍA VOCAL: DE CANTO LLANO A CANTO DE ÓRGANO

pp.62-73

Aráez Santiago, Tatiana

UN ESLABÓN PERDIDO EN LA PRODUCCIÓN TURINIANA: SONATA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO (1908)

pp.74-83

Arjona González, María Victoria

LAS TRES CANTIGAS DEL REY DE JULIÁN ORBÓN: UNA OBRA DEDICADA A RAFAEL PUYANA

pp.84-93

Benetti, Alfonso

LA AUTOETNOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN EN LA PERFORMANCE MUSICAL

pp.94-103

Bondi, Sara

LA FLAUTA, INSTRUMENTO DE DIOS Y PASTORES: UNA REFLEXIÓN SOBRE JOUEURS DE FLÛTE OP.27 DE ALBERT ROUSSEL

pp.104-116

Cabezas García, Álvaro

A MÚSICA Y SU ADECUACIÓN LITÚRGICA SEGÚN LOS POSTULADOS NEOCLÁSICOS DEL MARQUÉS DE UREÑA

pp.117-127

Calado, Mariana

DISCURSOS DA IMPRENSA NA ESTREIA PORTUGUESA DE REPERTÓRIO ORQUESTRAL CANÓNICO NA DÉCADA DE 1930

pp.128-138

Calderón Ochoa, Johanna

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN MUSICAL “ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS” DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA (CEDIM / UNAB)

pp.139-143

Campos Zaldivias, Salvador

ENRIQUE INIESTA Y LA MÚSICA DE CÁMARA EN SANTIAGO DE CHILE (1947-1965)

pp.144-153

Cañas Pérez, Alberto

LA MÚSICA Y LA SEDUCCIÓN A UNO Y OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: SAN JERÓNIMO Y SAN JUAN DE DIOS

pp.154-166

Cansino Pérez, Carlos

DISCORDANCIAS ARMÓNICAS EN EL REPERTORIO ROMÁNTICO PARA TIMBALES: ¿ES LÍCITO MODIFICAR LAS PARTES ORQUESTALES?

pp.167-178

Cardoso, Ana Margarida Brito

JOSÉ DOS SANTOS PINTO: OBOÍSTA, PEDAGOGO, COMPOSITOR E MAESTRO A DESCOBRIR

pp.179-187

Carrique van Soest, Caroline

JUAN ALFONSO GARCÍA (1935-2015): EL ANTES Y EL DESPUÉS

pp.188-193

Castilho, Luísa Correia

OS HINOS DE MANUEL DE TAVARES DE BAEZA E LAS PALMAS

pp.194-205

Chávarri Alonso, Eduardo

CHOPIN FUERA DEL PIANO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES PARA CONJUNTO DE LAS OBRAS DE CHOPIN EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

pp.206-215

Correa Rodríguez, Alejandro

INSTRUMENTOS Y PIEZAS MUSICALES DE UN NOBLE NOVOHISPANO. EL INVENTARIO DEL MARQUÉS DE JARAL

pp.216-226

Cruz, Filipa / Raposo, Bárbara

“A INCESTUOSA RELAÇÃO ENTRE O ROMANCE E O CINEMA”: O CASO DE AMOR DE PERDIÇÃO

pp.227-238

Curbelo, Óliver

DESCUBRIMIENTO DE UN MANUSCRITO INÉDITO CON CINCO MARCHAS MILITARES DE ENRIQUE GRANADOS

pp.239-247

da Veiga, Diogo Alte

OS LIVROS DE CORO DA CATEDRAL DE SEVILHA: ASPECTOS DA TRADIÇÃO MELÓDICA

pp.248-258

de Brito, Teca Alencar / Zanetta, Camila Costa

O CENTENÁRIO DE HANS-JOACHIM KOELLREUTTER: O LEGADO DEIXADO À EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

pp.259-268

de Magalhães, Ana Filipa Gonçalves

A DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES DE FITA MAGNÉTICA: O CASO DE CONSTANÇA CAPDEVILLE

pp.269-277

de Mattos, Sandra Carvalho

CANTAR JUNTOS: COOPERAÇÃO E LAÇOS SOCIAIS PARA SOBREVIVÊNCIA DA ESPÉCIE

pp.277-285

de Torres, Leslie Freitas

LA HUELLA DE MANUEL VALVERDE REY (1857-1929) EN LA HISTORIA MUSICAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pp.286-296

del Barrio Ungria, Sheila

LOS NUEVOS LENGUAJES DEL BAILE FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

pp.297-306

Falqueiro, Allan Medeiros

SIMETRIA NAS ARTES: RELAÇÕES ENTRE AS PROPRIEDADES ESTÉTICAS E PSICOLÓGICAS DA SIMETRIA VISUAL E AUDITIVA

pp.307-318

Falqueiro, Allan Medeiros / Moreira, Adriana Lopes da Cunha

EIXOS DE SIMETRIA NA EXPOSIÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO DO QUARTETO DE CORDAS N. 9 DE VILLA-LOBOS

pp.319-330

Feijóo, Julia

“ESTE PANDEIRO QUE TOCO”. LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL MAPA HISTÓRICO DEL REPERTORIO ACOMPAÑADO DE PANDERO CUADRADO EN GALICIA

pp.331-339

Fernández San Andrés, Silvia Arianna

LITERATURA Y MÚSICA EN LA ZARZUELA CUBANA. CECILIA VALDÉS, LOS PERSONAJES Y SUS CARACTERÍSTICAS MUSICALES

pp.340-352

Ferrando Cuña, Juanma

DISCURSOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA RELIGIOSA VALENCIANA DE TRADICIÓN ORAL

pp.353-363

Freitas, Joana

“AUDIO MODDING FOR IMMERSION IN TES”: CO-CRIAÇÃO, PARTILHA E INTERACÇÕES NA CIBERCOMUNIDADE NA PLATAFORMA NEXUS

pp.364-375

Furtado, Fernanda Vasconcelos

GOIÂNIA E OS CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL DE ENTIDADES MANTENEDORAS PÚBLICAS

pp.376-387

Gagliano, Gabriel

A INFLUÊNCIA DO PROFESSOR JOSÉ CARDOSO BOTELHO NA CONSOLIDAÇÃO DA CLARINETA NA MÚSICA SINFÔNICA E CAMERÍSTICA BRASILEIRA

pp.388-396

García Alcantarilla, Andrea

ARBÓS, UELA Y BARCELONA: TRES CLAVES PARA LA DIFUSIÓN DEL TRÍO CON PIANO EN ESPAÑA

pp.397-408

García López, Olimpia

LAS RELACIONES MUSICALES ENTRE SEVILLA Y PORTUGAL DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA MIRADA A TRAVÉS DE LA PRENSA

pp.409-418

Gaspar, Filipe

CIRÍACO CARDOSO: PARADOXOS DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR PORTUGUÊS DE COMÉDIA MUSICAL DE FINAIS DO SÉCULO XIX

pp.419-429

Gil Rodríguez, Auxiliadora

EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN (1786-1871): SU ACTIVIDAD MUSICAL EN SEVILLA Y SU OBRA PIANÍSTICA

pp.430-440

Gomes, Luísa Fonte

AS OPERETAS DE AUGUSTO MACHADO (1845-1924) NA VIRAGEM PARA O SÉCULO XX: UMA PERSPECTIVA E ANÁLISE DAS TIPOLOGIAS E DOS MODELOS MUSICAIS E DRAMATÚRGICOS

pp.441-452

González Cueto, Irene

DIVERSAS PERSPECTIVAS DE DANZAS GITANAS DE JOAQUÍN TURINA

pp.453-458

González Fernández, Patricia

EL LIBRO DE MUSICA PARA CLAVICIMBALO DEL SR. D. FCO. DE TEJADA: ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE LOS CLAVECINISTAS ESPAÑOLES HACIA 1700 A TRAVÉS DE UN MANUSCRITO ENCONTRADO EN SEVILLA

pp.459-469

González Varga, Marina / Sánchez Plaza, Beatriz

LA INFLUENCIA DE LOS PARÁMETROS EXTRAMUSICALES EN LA VALORACIÓN DE LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

pp.470-479

Hernández Romero, Nieves

LA CLASE PARTICULAR DE MÚSICA COMO OPCIÓN PROFESIONAL PARA LAS ALUMNAS DEL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX: ALGUNOS APUNTES

pp.480-491

Hora, Tiago

SONITU ORGANI: PARA UMA HISTÓRIA DA DISCOGRAFIA DA MÚSICA ANTIGA DE ÓRGÃO EM PORTUGAL

pp.492-505

Justiniano, Juan Carlos

LA MÚSICA, SUS PALABRAS Y LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO BASADO EN LA INVESTIGACIÓN LEXICOGRÁFICA

pp.506-513

Ladeira Sánchez, Víctor Jesús

LA GUITARRA TIPLE A TRAVÉS DE LOS TRATADOS INSTRUMENTALES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII

pp.514-523

Larsen, Juliane

HISTORIOGRAFIA MUSICAL E IDENTIDADE: APONTAMENTOS A PARTIR DA TEORIA DA HISTÓRIA DE JÖRN RÜSEN

pp.524-533

Lloret Andreo, Daniel / Mascarell Mascarell, Rosa / Pacheca Ruiz, Edgar

LA SOLMISACIÓN DEL SIGLO XV, PRÁCTICA DE UN MÉTODO PEDAGÓGICO: VENTAJAS Y LIMITACIONES EN EL CANTO MONÓDICO Y POLIFÓNICO

pp.534-545

Lobato Almiñana, Sandra

EL NUEVO MATERIAL DE MANUEL PALAU RELACIONADO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VALENCIANA, INCLUIDO EN EL FONDO DE SALVADOR SEGUÍ

pp.546-554

Lopes, Guilhermina

MOSTRANDO A CASA AO VISITANTE: A VISÃO DE SEIS COMPOSITORES SOBRE A MÚSICA NO BRASIL EM ENTREVISTA A FERNANDO LOPES-GRAÇA

pp.555-565

Lopes, Sofia Isabel Fonseca Vieira

“... E ERGUERAM ORGULHOSAS BANDEIRAS...”: PORTUGAL E A EUROPA NO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO

pp.566-576

Luengo, Pedro

ICONOGRAFÍA MUSICAL Y TEATRO BARROCO: INTERRELACIONES COMPARADAS EN AMÉRICA Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL BIG DATA

pp.577-588

Madureira, Bruno

O ENSINO MUSICAL NAS FILARMÓNICAS E BANDAS CÍVIS DE PORTUGAL NOS DERRADEIROS ANOS DO ESTADO NOVO

pp.589-597

Martín Sanz, Cristina

ENSEÑANZA MUSICAL EN EDUCACIÓN PRIMARIA MEDIANTE SITUACIONES DE APRENDIZAJE

pp.598-612

Mejías Rivero, Enrique

LA MÚSICA CATÓLICA ESPAÑOLA ACTUAL. UN CASO DE ESTUDIO: LA HERMANA GLENDA

pp.613-623

Miranda Rodríguez, Carla

VILLANCICOS DE OPOSICIÓN: UN EJEMPLO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO (1774)

pp.624-631

Navarro Lalanda, Sara

LA MÚSICA IMPRESA COMO FÓRMULA DE MARKETING COMERCIAL EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

pp.632-645

Nistal Freijo, Ana Isabel

O DEVIR SCHUMANN – DELEUZE

pp.646-657

Nunes, Pedro Miguel Oliveira

A CRIAÇÃO DA FIGURA DO DIABO NA ÓPERA ROMÂNTICA: A CONSTRUÇÃO DE IAGO EM GIUSEPPE VERDI, UM PROCESSO DE DEMONOLOGIA!

pp.658-667

Oliveira, Miguel De Laquila

DOMENICO SCARLATTI E A GUITARRA BARROCA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA A INTERPRETAÇÃO DAS SONATAS NA GUITARRA MODERNA

pp.668-678

Páez Granados, Octavio

EL VILLANCICO DE NEGRO Y ALGUNAS DE SUS PARTICULARIDADES LINGÜÍSTICAS, RETÓRICAS Y LITERARIAS

pp.679-689

Pédico, André Leme

APONTAMENTOS SOBRE A FISCALIDADE NAS SONATAS DE SCARLATTI E SUAS IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS

pp.690-699

Pérez García, Lucía

PERVIVENCIAS DEL WESTERN EN LA MÚSICA DE BROKEBACK MOUNTAIN (ANG LEE, 2005)

pp.700-711

Pérez Sánchez, Alfonso

ESTUDIO DEL TEMPO MUSICAL EN EL PUERTO DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ A PARTIR DE LAS VERSIONES SONORAS DE CINCO DESTACADOS PIANISTAS QUE TAMBIÉN HAN REALIZADO UNA EDICIÓN DE LA PARTITURA

pp.712-723

Pina, Isabel

CRÍTICA E CRÓNICA MUSICAL DE LUÍS DE FREITAS BRANCO NA IMPRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA DOS ANOS 1920

pp.724-734

Roldán Fidalgo, Cristina

LA CANCIÓN ESPAÑOLA “EL SERENÍ” DENTRO Y FUERA DEL TEATRO (SS. XVIII-XIX)

pp.735-745

Rubiales, Gorka

DE MUSICA SINENSIS: LA VISIÓN OCCIDENTAL DE LA MÚSICA EN CHINA A FINALES DEL SIGLO XVIII

pp.746-759

Ruibérriz de Torres Fernández, Ana

EL HALLAZGO DE VARIAS OBRAS RELIGIOSAS DE JOAQUÍN TURINA DAN LUGAR AL ESTUDIO DE FOTOGRAFÍAS, OBJETOS, ESCRITOS Y COMPOSICIONES QUE HABLAN DE SU RELIGIOSIDAD

pp.760-769

Ruiz Utrera, Estrella

ALMA Y DUENDE: LA EXPRESIVIDAD EN EL FLAMENCO

pp.770-777

San Llorente Pardo, Inés

MÚSICA, PROPAGANDA Y DICTADURA: EL I FESTIVAL DE ÓPERA DE MADRID (1964)

pp.778-788

Santos Conde, Héctor Eulogio

RECEPCIÓN Y ADAPTACIÓN DE MÚSICA INSTRUMENTAL FORÁNEA EN LA CATEDRAL DE LEÓN: LA ACTIVIDAD DEL VIOLINISTA TOMÁS MEDRANO (1783-1807)

pp.789-800

Solís Marquínez, Ana Toya

PERVIVENCIA DEL CANTO MIXTO EN LA MISA DE GAITA DE ASTURIAS: EL CASO DEL CREDO CORRIDO

pp.801-810

Torres Román, Maribel

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS CORTES ANGELICALES DE LA PINTURA ANDALUZA DEL SIGLO XVII

pp.811-822

Touriñán Morandeira, Laura

PRONTUARIO DE LA “BIBLIOTECA MUSICAL” DEL “FONDO ADALID”: PUESTA EN VALOR DE LA REALIZACIÓN DE UN PRONTUARIO DE CRITERIO MUSICOLÓGICO DESDE LA APLICACIÓN DE TECNOLOGÍA

pp.823-832

Urones Sánchez, Vicente

LA MÚSICA EN LOS PÓRTICOS MEDIEVALES DE LA PROVINCIA DE ZAMORA. CONSIDERACIONES GENERALES

pp.833-842

Vázquez Pongiluppi, Pau

MUSICOLOGÍA SOCIO-EDUCATIVA (MUSE) – UNA PROPUESTA SENCILLA PARA UN CONTEXTO DIFÍCIL

pp.843-852

Zanetta, Camila Costa

IMPROVISAÇÃO “EM JOGO”: PRÁTICAS DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL COM CRIANÇAS

pp.853-864

Créditos

Organização

Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Grupo Musicologia Criativa

Coordenação Espanha

Pedro Luengo Gutiérrez

Coordenação Portugal

Rosana Marreco Brescia

Coordenação Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Rodrigo Teodoro de Paula

Comissão Científica

Ricardo Bernardes CESEM - (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Marco Brescia - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Cristina Fernandes – INET-MD (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Miguel López Fernández – Conservatorio Superior de Música de Sevilla | España

Vera Futer – Universidad de Oviedo | España

Pedro Luengo Gutiérrez – Universidad de Sevilla | España

António Jorge Marques – CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Rosana Marreco Brescia - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Maria João Neves - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Mayra Pereira – Universidade Federal de Juiz de Fora | Brasil

Ruth Piquer – Universidad Complutense de Madrid | España

Luzia Rocha - CESEM (Universidade NOVA de Lisboa) | Portugal

Comissão Organizadora

Grupo Musicologia Criativa

Elisa Pulla Escobar

Gorka Rubiales

Llorián García Flórez

Luis Carlos Martín Rodríguez

Marco Brescia

Maribel Torres Román

Pedro Luengo Gutiérrez

Raquel Rojo Carillo

Ricardo Bernardes

Rodrigo Teodoro de Paula

Rosana Marreco Brescia

Rui Araújo

Rui Magno Pinto

Tiago Manuel Hora

Vera Futer

Apresentação

Dando continuidade às primeiras edições do evento – Lisboa (2012) e Porto (2014) –, o *III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* decorreu em Sevilha entre os dias 10 e 11 de Março de 2016. Realizado pelo Grupo Musicologia Criativa em parceria com a Tagus-Atlanticus Associação Cultural, com o apoio do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Universidade NOVA de Lisboa, Jove Associació de Musicologia de Catalunya, Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, Universidad de Sevilla, entre outros, contou com a participação dos Professores Dinko Fabris, Rogério Budasz, Silvia Martínez e Manuel Pedro Ferreira, que, na qualidade de keynote speakers, partilharam com os mais jovens os seus conhecimentos e a sua experiência adquirida ao longo de vários anos de rigoroso trabalho.

O termo “jovem musicólogo” abrange desde estudantes de estudos superiores e licenciados em Música e/ou Ciências Musicais, estudantes de mestrado, mestres, doutorandos e pós-doutorandos a investigadores afiliados a centros de investigação ainda sem uma posição profissional consolidada e, inclusivamente, investigadores autónomos, independentemente da sua idade. O presente volume recolhe os contributos de jovens musicólogos provenientes dos Conservatórios Superiores de Música de Alicante, Canarias, Sevilha, Valencia e Vigo, Haute École de Musique de Genève, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Universidades Alberto Hurtado de Santiago de Chile, Autònoma de Barcelona, Autònoma de Bucaramanga, Autònoma de Madrid, Complutense de Madrid, de Alcalá, de Aveiro, de Cádiz, de Castilla-La Mancha, de Coimbra, de Córdoba, de Évora, de Granada, de Guanajuato, de La Laguna, de La Rioja, de Las Palmas de Gran Canaria, de Oviedo, de Salamanca, de Santiago de Compostela, de São Paulo, de Sevilha, de Vigo, degli Studi Guglielmo Marconi di Roma, do Estado de Santa Catarina, Estadual de Campinas, Federal de Goiás, Federal do Rio Grande do Norte, NOVA de Lisboa, Pablo de Olavide de Sevilla, Pontifícia de São Paulo, Tor Vergata di Roma, entre outras instituições as mais diversas – como a Orquestra Barroca de Sevilla ou a Consejería de Educación del Gobierno de Canarias –, demonstrando que as antigas e estanques barreiras entre a musicologia e a praxis musical já carecem de sentido no mundo contemporâneo e enfatizando, ademais, a transdisciplinaridade hoje indissociável do rico, dinâmico e cada vez mais acessível universo da Música.

Marco Brescia / Rosana Marreco Brescia

Presentación

Dando continuidad a las primeras ediciones del evento –Lisboa (2012) y Oporto (2014)–, el *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* tuvo lugar en Sevilla entre los días 10 y 11 de marzo de 2016. Realizado por el Grupo Musicología Criativa en asociación con la Tagus-Atlanticus Asociación Cultural, con el apoyo del Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical / Universidad NOVA de Lisboa, Jove Associació de Musicologia de Catalunya, Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, Universidad de Sevilla, entre otros, contó con la participación de los Profesores Dinko Fabris, Rogério Budasz, Silvia Martínez y Manuel Pedro Ferreira quienes, en calidad de keynote speakers, compartieron con los más jóvenes sus conocimientos y experiencia granjeada a lo largo de años de riguroso trabajo.

El término “joven musicólogo” abarca desde estudiantes de estudios superiores y licenciados en Música y/o Ciencias Musicales, estudiantes de máster, másters, doctorandos y pós-doctorandos a investigadores afiliados a centros de investigación todavía sin una posición laboral consolidada o incluso investigadores autónomos, independiente de su edad. El presente volumen recoge contribuciones de jóvenes musicólogos provenientes de los Conservatorios Superiores de Música de Alicante, Canarias, Sevilla, Valencia y Vigo, Haute École de Musique de Genève, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Universidades Alberto Hurtado de Santiago de Chile, Autònoma de Barcelona, Autònoma de Bucaramanga, Autònoma de Madrid, Complutense de Madrid, de Alcalá, de Aveiro, de Cádiz, de Castilla-La Mancha, de Coímbra, de Córdoba, de Évora, de Granada, de Guanajuato, de La Laguna, de La Rioja, de Las Palmas de Gran Canaria, de Oviedo, de Salamanca, de Santiago de Compostela, de São Paulo, de Sevilla, de Vigo, degli Studi Guglielmo Marconi di Roma, do Estado de Santa Catarina, Estadual de Campinas, Federal de Goiás, Federal do Rio Grande do Norte, NOVA de Lisboa, Pablo de Olavide de Sevilla, Pontifícia de São Paulo, Tor Vergata di Roma, entre otras instituciones las más diversas –como la Orquesta Barroca de Sevilla o la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias–, demostrando que las antiguas y estanques barreras entre musicología y praxis musical ya carecen de sentido en el mundo contemporáneo y poniendo, además, el acento en la transdisciplinaridad hoy indisociable del rico, dinámico y cada vez más cercano universo de la Música.

Marco Brescia / Rosana Marreco Brescia

NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE LUÍS MARÍA FERNÁNDEZ ESPINOSA: TRÍPTICO GALLEGO, ESTAMPAS DE GALICIA

Tamar Adán García
(Universidad de Vigo)

Luís María Fernández Espinosa fue un compositor vinculado de manera muy directa a la ciudad de Pontevedra, comprometido con la vida cultural y musical de la urbe, estudió vehementemente el folclore gallego hasta que éste fragua en sus propias composiciones. La mayoría de sus obras se construyen en base a fragmentos melódicos de los cantos de Galicia. A pesar de que existen catálogos que organizan las composiciones del padre Fernández en ninguna de ellas podemos contemplar la obra *Tríptico Gallego: Estampas de Galicia*, depositado en el fondo de la Sociedad Filarmónica de Vigo. La ausencia de esta obra dentro de los inventarios nos impulsa a señalarla como una nueva incorporación, si bien es cierto, algunas de las composiciones contenidas en el sí se reflejan en los catálogos, compuestas para otros géneros, no es así con otras de ellas.

Palabras clave: Luís María Fernández Espinosa, Folclore gallego, Cantos populares, Tríptico Gallego, Pontevedra.

En el fondo de partituras de la Sociedad Filarmónica de Vigo se encuentra depositado, entre otras obras, *Tríptico Gallego: Estampas de Galicia* de Luís María Fernández Espinosa, ya que fue un personaje vinculado de manera indirecta a la entidad viguesa resulta inquietante la presencia de este material, manuscrito por el propio compositor, en dicho fondo. Estas partituras no se encuentran catalogadas en el último registro de obras del maestro Fernández, realizado por Xoan Manuel Carreira para el Diccionario de Música Española e Iberoamericana de 1999, cuya procedencia documental desconocemos, razón por la que cobran mayor valor. Por ser el inventario más moderno y abundante, en cuanto a obras clasificadas, será nuestro punto de referencia para respaldar *Tríptico Gallego* como una nueva contribución al catálogo del fraile.

Para poder comprender mejor la obra de Luís María Fernández conviene apuntar unos breves datos sobre su persona. El fraile franciscano, hijo adoptivo de Pontevedra, nació en Madrid en 1876 donde comenzó sus estudios musicales en la Orden de las Escuelas Pías. A los 16 años perfeccionó sus formación al ingresar en la Hermandad Franciscana desde donde fue trasladado a Pontevedra cuando cumplió los 33. En la ciudad del Lérez formó parte activa de la vida cultural y musical, colaborando en la

fundación de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra en 1925, dirigiendo la Orquesta de Cámara a partir de 1939 e impulsando la creación del Conservatorio de la ciudad en 1955¹.

La obra del maestro franciscano fue apreciada en su tiempo recibiendo varios premios como el del Círculo Católico Obrero de Pontevedra, y otros galardones como el obtenido en Madrid en 1926 por su *Colección de Cantos Religiosos*². También fue colaborador habitual del diario *El Eco Franciscano* donde publicó algunas de sus composiciones³. Su relación con personalidades relevantes del panorama musical del país le permitían estar al tanto de corrientes de pensamiento y nuevos elementos tanto en la producción como interpretación de obras, como el caso de las grabaciones de sus composiciones corales ya desde 1929⁴.

Su faceta como teórico también era reconocida, primero con la publicación de *Año Seráfico* premiada en el Certamen histórico literario de Madrid en 1918⁵ y posteriormente con *Cantos Populares Gallegos*⁶, obra en la que se materializa su interés hacia la música gallega. El aliciente del fraile hacia el folclore gallego también se plasma en la armonización de obras de Martín Códax, y en la colaboración en el *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro⁷. Asimismo fue corresponsal de Guridi y Vives en la aportación de material melódico para sus zarzuelas de ambiente gallego *A Meiga* y *Maruxa*⁸. El estudio pormenorizado del folclore finalmente fragua en sus propias producciones formando parte del elenco de obras en las que la estilización de la música tradicional es una parte trascendental del proceso compositivo.

Un momento relevante en la vida del franciscano para su posterior desarrollo como teórico fue el 3 de junio de 1919, cuando ofreció una conferencia en la Sociedad Coral *La Oliva* de Vigo donde hizo una introducción al canto popular gallego. Dicha ponencia fue

¹ Xoán Manuel Carreira Antelo: “Fernández Espinosa, Luís María”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.

² Alberto Vilanova Rodríguez: “Fernández Espinosa, Luís María”. *Gran Enciclopedia Gallega*, Lugo, El Progreso-Diario de Pontevedra, 2003.

³ *Faro de Vigo*, 09/IV/1960. Hemeroteca digital.

⁴ X.M. Carreira Antelo, *Fernández Espinosa...*, p. 67.

⁵ X.M. Carreira Antelo, *Fernández Espinosa...*, p. 67.

⁶ Luís María Fernández Espinosa: *Canto Popular Gallego*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1922.

⁷ Su contribución a la recolección de cantos para Casto Sampedro se constata en fichas datadas en 1911. Su contribución al material de Sampedro también debió de ser reducida: “Luis M^a Fdez Espinosa: 1 tema: CMG N^o 58”. Carlos Villanueva Abelairas: “Claves para la interpretación del cancionero de Sampedro”. *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007, pp 101-122.

⁸ X.M. Carreira Antelo, *Fernández Espinosa...*, p. 67.

publicada en 1922 en Santiago de Compostela por *El Eco Franciscano* bajo el título *Canto Popular Gallego*⁹. Ésta, poco difiere de su obra publicada en Madrid en 1940 *Canto Popular Gallego. Colección de temas musicales y coplas gallegas*, con un perfil tradicionalistas, basa la creación de un carácter popular sobre la historia y tradición cristiana como elemento clave.

En opinión de Luís María Fernández existía un vacío en la divulgación de antologías de temas gallegos, razón por la que publicó su conferencia en *La Oliva* y su posterior revisión en 1940 incluyendo en ésta un prólogo dedicatoria¹⁰, en el que deja claro el carácter divulgativo de su obra con el fin de que: “cuplés chabacanos, tangos exóticos y coplas antiestéticas e inmorales que con pena y vergüenza grande se oyen cantar casi exclusivamente en fábricas, talleres, fiestas y romerías”¹¹.

Comienza el texto tratando el esclarecimiento del término *música popular* ofreciendo multitud de similitudes con la tierra y las costumbres. Para explicar sus teorías sobre el término hace un balance histórico remontándose al Génesis. No obstante, los primeros datos concretos los ubica con la llegada de la historia eclesiástica cristiana, con una sólida estructura de cantos y organización de los tiempos para la interpretación de los mismos que adoctrinaba a los fieles: “los cristianos se diseminaban, llevando grabado en su espíritu el recuerdo de aquellas melodías que aprendían de viva voz [...] En sus quehaceres domésticos, en sus labores del campo, y, sobre todo, en sus juntas religiosas, cantaban y cantaban”¹². Además de la influencia del canto cristiano el padre Fernández alega el influjo celta en el canto gallego:

Los druidas de vuestros bosques innacesibles, los augures y sacerdotes de las falsas divinidades en todo el mundo, han tenido como parte integrante de sus ritos el canto, y los celtas y vascones iban a la lucha entonando himnos guerreros. Todo esto [...] pudo contribuir también [...], a la formación de la música del pueblo, [...] en pequeña proporción con la grandísima y principal influencia de la educación cristiana¹³.

⁹ Recurso en línea: <http://quod.lib.umich.edu/s/scores/5265271.0001.001?view=toc> (Consultado el 22/03/16).

¹⁰ L. M. Fernández Espinosa: *Canto Popular Gallego: colección de temas musicales y coplas gallegas*, Madrid, Góngora, 1940 (Prólogo dedicado a los señores Gaspar y José M^º Massó) .

¹¹ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 5.

¹² L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 9.

¹³ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 10.

Con una retrospectiva tan amplia el franciscano pretende poner en mayor valor el canto popular, ya que las profundas raíces de la música, crean desde un enfoque historicista un discurso más sólido. Sin embargo el franciscano, además de ensalzar abundantemente la tradición musical gallega, menosprecia culturas como la china o árabe con comentarios peyorativos. En general la ponencia adolece de un enfoque etnocéntrico infravalorando otras tradiciones:

Los moros no solo no conocen la armonía, sino que en sus charangas oficiales [...], compuestas en su mayor parte de ruido, todos los instrumentos aptos tocan al unísono y siempre el mismo monótono canto”¹⁴; “nuestros misioneros nos refieren que [en China] en sus padogas no cantan, y sólo en el campo emiten sonidos guturales y gangosos”¹⁵.

Tras realizar un recorrido histórico de los cantos populares y la evolución general del canto litúrgico se centra en la tradición gallega aportando ejemplos que presentan la transmisión de ideas musicales de uno a otro género. Destaca la especial importancia que otorga el padre Fernández a los cantos de peregrinos flamencos hacia el sepulcro del apostol Santiago, por su vigor, misticismo y antigüedad. Asimismo la complejidad rítmica de las tonadas son tenidas en cuenta como una especie de superioridad musical, aludiendo los cantos de pandero y su organización de tiempos débiles y fuertes, como ejemplo para la resolución de la controversia planteada en la ejecución de compases complejos.

A lo largo de su ponencia Luís María añade ejemplos musicales del canto de peregrinos, alalá de Ulla, armonización de melodías de Martín Códax, canto de arrieiro, canto de pandeiro, *Romance de Cercedo* y una cantiga de Alfonso X El Sabio. Sin embargo se propone añadir más música con un apéndice de cantos, con el fin de que puedan ser interpretados además de ejemplificar sus teorías¹⁶. En ese último punto el franciscano expone su trabajo en la recopilación de cantares, que únicamente se publican en la edición de 1940. Dicho apéndice incluye: muñeira cantada, Romance religioso de Navidad, trece alalás, siete cantos de pandeiro, cuatro cantos de cuna, cuatro cantos de arrieiros, siete cantos de labores de campo, diez romances, cinco de Navidad, dos de

¹⁴ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 10.

¹⁵ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 10.

¹⁶ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 27.

pasión y religiosos, uno del mayo, tres regueifas, trece cantigas, seis muiñeiras, dos foliadas, cuatro danzas de espadas, dos marchas y pasodobles y un himno.

Musicólogos como Luis Costa¹⁷ y Carlos Villanueva¹⁸ sostienen la teoría de que el material aportado en *Cantos Populares Gallegos* formaba parte del archivo documental de Casto Sampedro para el Cancionero Musical de Galicia. Los musicólogos apuntan que la colaboración del franciscano en la organización del archivo para la posterior publicación del Cancionero resultó mucho más fructífera para éste que para el trabajo final.

El interés por el folclore gallego fraguará en las obras de Luis María Fernández, en la última catalogación, realizada por Xoa Manuel Carreira en el Diccionario de Musica Española e Hispanoamericana en su edición de 1999¹⁹, podemos observar como a grandes rasgos sus composiciones se centran en obras de inspiración folclórica²⁰. No obstante en dicho inventario no encontramos la obra *Tríptico Gallego: Estampas de Galicia*²¹, aunque algunas de las que están contenidas en él sí están reflejadas en el catálogo. En muchos casos éstas aparecen en un género que no es en el que está la partitura, lo que nos indica la posibilidad de que el padre Fernández realizase una orquestación posterior de los cantos. De este modo presentamos la siguiente tabla que esperamos que haga más sencilla la lectura de pertenencia anterior al catálogo o cambio de género:

¹⁷ Luís Costa Vázquez-Mariño: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999 (Tesis doctoral), p. 411.

¹⁸ C. Villanueva Abelairas, *Claves para la interpretación...*, p. 125.

¹⁹ X. M. Carreira Antelo, *Fernández Espinosa...*, p. 67.

²⁰ Orquestales: *Cantiga de Furelos*, 1938; *Canto del ciego*, 1938. Coro: *Camiña Don Sancho*, 1926; *Este é o tempo*, 1926; *¿Porque choras, miña prenda?* 1926; *Durme meu meniño*, 1927; *Mes de maio*, 1928; *Romance de Dona Alda*, 1928; *A Esmarcelada*, 1929; *Alalá de Cambados*, 1932; *Tres cantigas de Pontevedra*, 1932; *Era unha noite de lúa*, 1934; *Polo mar abaixo vai*, 1934; *Canción de seitura*; *Prende, salgueiriño, prende*; *Romance de Cercedo*. Conjunto instrumental: *Cuarteto de cuerdas*, 1902. Canciones: *Adios miña terra*; *Cantos gallegos para voces solas*. Música religiosa: *Colección musical de obras religiosas*.

²¹ Vigo, Archivo Sociedad Filarmónica de Vigo (ASFV), Fondo de partituras, carpeta 31.

Tabla 1: *Tríptico Gallego* relación de obras

Obra	En catálogo anterior	Mismo género	Completa/incompleta
Meiguiña	No		Completa
El Mayo	No		Completa
Foliada	No		Completa
Romance de ciego	Sí	Orquestal	Completa
Cantiga de Furelos	Sí	De orquestal a quinteto de cuerda	Completa
Romance de Cercedo	Sí	Coro	Incompleta
A Esmarcelada	Sí	Coro	Incompleta

Del cuadro anterior se entiende que tanto *Meiguiña* como *El Mayo* y *Foliada* no se recogían en la última catalogación, sin embargo *Romance de Ciego* y *Cantiga de Furelos* aparecían en su inventario de obras, pero no en los géneros que se conservan en el fondo de partituras que aquí nos referimos²². A pesar de no conservarse completas las obras de *Romance de Cercedo* y *A esmarcelada*, sí podemos entrever que las partichelas que se archivan en este fondo, no son las que aparecen registradas, ya que de *A esmarcelada* se conserva la partichela para violín, viola y violonchelo datadas el 24 de febrero de 1939 mientras la obra para coro que se cataloga en 1999 se fecha en 1929, por lo que deducimos que fue una orquestación posterior.

Romance de Cercedo sigue la misma suerte, a pesar de no aparecer en la portada inicial de *Tríptico Gallego: Estampas de Galicia* se conserva la partichela de violín sin fecha, mientras que la que apunta Xóan Manuel Carreira es coral y tampoco añade el momento en que fue escrita. Es posible que ésta última partitura no fuese donada con el mismo lote de composiciones, ya que conserva el sello de la Casa Fontoria de Pontevedra²³. Por tanto la ausencia de material necesario induce a que centremos nuestra labor en las obras que se conservan completas.

Foliada, concluida en el 24 de junio de 1940 es una composición relativamente breve para quinteto de cuerda en Do Mayor. La obra está escrita en compás ternario y se divide en dos partes claramente diferenciadas tanto por sus motivos rítmicos como

²² Vigo, ASFV, Fondo de partituras, carpeta 31.

²³ Celestino Fontoira Peón médico de la ciudad del Lérez que participaba activamente en la vida musical de la ciudad como intérprete de violonchelo en las veladas musicales de la Casa Mendoza y María y Concepción. No obstante no tenemos datos de que tuviese a su cargo almacén de partituras que se dedicase a la difusión de obras. *La Voz de Galicia*, 10/1/2009. Hemeroteca digital.

armónicos, pudiendo organizar los compases del siguiente modo: del compás 1 al 25 Do Mayor, del compás 26 al 71 en La Mayor y vuelta a la tonalidad principal del compás 72 hasta el final.

Durante los pasajes que transcurren en Do Mayor la obra tiene un fuerte carácter rítmico acentuado por los puntillos, la interpretación a unísono de dos o más timbres del conjunto es recurrente a lo largo de estos compases. Con la modulación los elementos rítmicos no cambian drásticamente pero la presentación de los motivos alterna el uso de diversos timbres y tras una cadencia perfecta en el compás 34 se incorpora el tema de *Foliada* que Luis María Fernandez expone en *Canto Popular Gallego*, presentándolo en el violín mientras el resto de las cuerdas acompañan con notas pedal, variando más adelante con la incorporación de octavas en la melodía y mayor dinamismo en el acompañamiento. El padre Fernández extrae el material melódico para esta obra de su anexo de *Cantos Populares Gallegos*²⁴ a pesar de que varía la tonalidad el perfil melódico es básicamente el mismo:

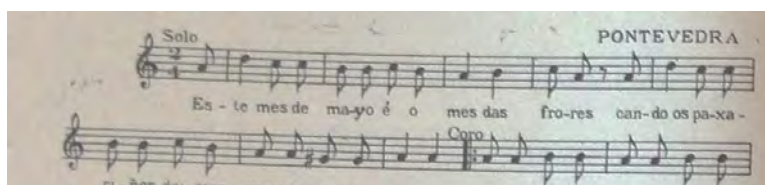


Fig. 1 - Foliada de Canto Popular Gallego.



Fig. 2 - fragmento de Foliada de Tríptico Gallego.

²⁴ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 11, apéndice de cantos.

El mayo, es una breve obra para sexteto de cuerda, basada en el canto popular *El mayo de Pontevedra*. Luís María Fernández presenta una composición con pequeñas modificaciones rítmicas con respecto al editado en su manual *Canto Popular Gallego*, asimismo ésta ofrece algunas diferencias con respecto a la del Cancionero de Casto Sampedro editado por Filguiera Valverde en las figuras a contratiempo. No obstante, el canto es fácilmente reconocible, tal y como se aprecia en la comparación de los fragmentos extraídos de *Canto Popular Gallego* y *El mayo* de padre Fernández²⁵.

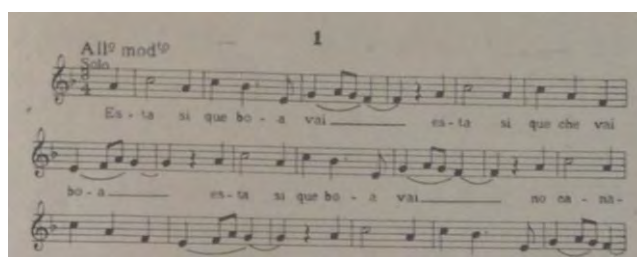


Fig. 3 - *El Mayo de Pontevedra* de *Canto Popular Gallego*.

Fig. 4 - fragmento de *El Mayo de Tríptico Gallego*.

Compuesta en La menor no presenta ninguna modulación a lo largo obra, sin embargo parece realizar pequeñas variaciones con el motivo que en el canto tradicional realiza el coro, con cambios dinámicos y expresivos así como la interpretación en diferentes timbres. La obra sufre un cambio sustancial hacia el final alterando la dinámica con un suave pianísimo y una línea melódica muy ondulada en el violín que se acompaña por largas notas pedal en el resto de la cuerda, concluye tras la presentación,

²⁵ L. M. Fernández Espinosa, *Canto Popular Gallego...*, p. 9, apéndice de cantos.

nuevamente, del motivo coral y mientras la voz del violín continúa con un divertimento, el tema se repite al unísono en el violín segundo, tercero y viola.

Otra de las obras contenidas en Tríptico Gallego es *¿Qué di a meiguíña? Muñeira para orfeón*, sorprende la incorporación de ésta dentro del elenco de composiciones, ya que las fechas de creación difieren mucho en el tiempo si las comparamos con las anteriores, ya que ésta se concluyó en julio de 1914²⁶. Además también contrasta con resto de obras en que ésta está escrita para un cuarteto de voces, con letra del poema de Rosalía de Castro *Que ten o mozo* dentro de la antología de *Cantares Gallegos*. Es de carácter alegre con un ritmo de muñeira muy similar al ejemplo presentado en *Canto Popular* de la tonada de Carballedo.

La obra de Luís María Fernández está escrita en Fa Mayor, sí presenta pasajes de modulación armónica variando a La bemol Mayor en el 47, tras un puente armónico que pasa por Mi bemol Mayor hacia el compás 34. Este pasaje en La mantiene las células rítmicas características de la muñeira incluyendo tiempos más breves con secuencias de semicorcheas y acompañamientos sencillos en el resto de las voces. En el compás 73 vuelve a la tonalidad principal para presentar el tema de la obra, sin olvidar las semicorcheas y acompañamientos del motivo anterior para concluir la pieza.

Romance de ciego, concluida el 23 de enero de 1938²⁷ es una obra para quinteto de cuerda de extensión breve. De carácter alegre y sencillo está en Re Mayor con un tema contrastante mucho más lírico que contiene pasajes que modulan a Fa Mayor en el compás 99, incluyendo cambios rítmicos mediante la modificación del compás de ternario a binario. En el compás 130 recupera el motivo principal para duplicarlo con octavas repitiéndolo en la viola concluyendo con un fortísimo en cadencia perfecta.

Cantiga de Furelos, firmada el 15 de noviembre de 1940²⁸ es la última de las obras completas contenida en *Tríptico Gallego*, es la más extensa de todas y también está compuesta para quinteto de cuerda. Tiene un carácter más magestuoso que el resto de otras obras de ésta recopilación del padre Fernández. El tema principal se presenta en La menor en la línea del violín, alterando su presentación, a lo largo de la obra, en diversos

²⁶ Vigo, ASFV, Fondo de partituras, carpeta 31.

²⁷ Vigo, ASFV, Fondo de partituras, carpeta 31.

²⁸ Vigo, ASFV, Fondo de partituras, carpeta 31.

timbres como el violín segundo, viola o violonchelo. Como contrapunto hay un tema con carácter de divertimento que incluye pasajes más dinámicos en toda la cuerda.

Esta obra, *Cantiga de Furelos*, junto a *Romance de Cercedo* fueron interpretadas por la Orquesta de Cámara de Vigo²⁹, razón que podría explicar la ubicación de las partituras en el fondo de la Sociedad Filarmónica de Vigo³⁰. La interpretación se llevó a cabo en el homenaje, en abril de 1959, que se organizó en Pontevedra para conmemorar los cincuenta años en la ciudad del padre Fernández y agasajarle con el título de hijo adoptivo de la urbe³¹. Es posible que *Tríptico Gallego* hubiese sido enviada por el propio franciscano con el fin de que el conjunto vigués las interpretase en dicha celebración. Entre los muchos actos que se llevaron a cabo se realizó un concierto en el Teatro Principal en el que Francisco Mantecón, el entonces presidente de la Sociedad Filarmónica de Vigo, leyó un elocuente discurso sobre la labor musical del padre Fernández. Tras las afectuosas palabras comenzó el recital a cargo de la Orquesta de Cámara de Vigo, que en aquel momento contaba con quince componentes y era dirigida por Daniel Quintas Calvo³².

No resulta extraño que el padre Fernández recurriese a la Orquesta de Cámara de Vigo, ya que era el conjunto de cuerda más cercano, ya que la de Pontevedra era dirigida por el fraile³³, y la colaboración entre ambas agrupaciones era habitual desde hacía años, cuando la anterior formación filarmónica reforzaba las cuerdas del conjunto pontevedrés³⁴.

²⁹ *El Pueblo Gallego*, 26/IV/1959. Hemeroteca digital.

³⁰ Ambas entidades tenían miembros en común y la orquesta utilizaba la sede de la Sociedad Filarmónica para sus ensayos, su fondo de partituras estaba ubicado dentro de las dependencias de la entidad viguesa.

³¹ *Faro de Vigo*, 26/IV/1959. Hemeroteca digital.

³² *El Pueblo Gallego*, 26/IV/1959. Hemeroteca digital.

³³ *Faro de Vigo*, 23/V/1943. Hemeroteca digital.

³⁴ *Faro de Vigo*, 10/I/1939. Hemeroteca digital.

PRIMERAS APARICIONES DEL OBOE EN LA CATEDRAL DE JAÉN: JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros
(Investigadora independiente)

El proceso de renovación instrumental que se dio en el ámbito de las capillas eclesiásticas a lo largo del siglo XVIII provocó que ciertos instrumentos cayeran en desuso, y otros fueran introducidos en las mismas. Empezamos a tener noticias de la utilización del oboe en el contexto catedralicio español en las dos primeras décadas de dicho siglo, coexistiendo con las chirimías durante mucho tiempo. En la catedral de Jaén, esta introducción del oboe coincidió con el magisterio de capilla de Juan Manuel de la Puente, quien ocupó dicho puesto desde 1711 hasta 1753. De este compositor conservamos hoy día diecinueve obras con oboe, de las cuales diecisiete son cantatas y dos, villancicos. En el presente artículo se analiza el tratamiento que hace De la Puente de este instrumento en las mismas, teniendo en cuenta la estructura, la armonía, la melodía y la instrumentación de todas ellas.

Palabras clave: Oboe, siglo XVIII, Juan Manuel de la Puente, Música en Jaén.

Ya desde finales del siglo XVII y a lo largo de todo el XVIII, se produjo en el contexto de la música española un proceso de renovación instrumental, tanto en el ámbito profano como en las capillas eclesiásticas. Instrumentos tradicionales como el clarín, la chirimía, la corneta o el sacabuche fueron sustituidos progresivamente por oboes, trompas y flautas, a la vez que la música instrumental cobraba importancia frente a la vocal¹. Comenzamos el presente artículo centrándonos en el oboe y en su incidencia en el contexto musical español de la época.

Se denomina oboe al *hautbois* francés, instrumento de doble caña y de dos a tres llaves, afinado en Do, que estuvo en uso desde la mitad del siglo XVII hasta principios del XIX². Se considera a Lully como el primer compositor en utilizar este instrumento en sus

¹ José López-Calo: *La música en las catedrales españolas, Parte IV. El siglo XVIII*, Madrid, ICCMU, 2012, pp. 463-567.

² Geoffrey Burges: "Oboe". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan, 2001, pp. 257-287.

óperas-ballets desde 1657³, y partiendo de Francia, el oboe empezó a extenderse al resto de Europa.

En España, tanto Geoffrey Burges⁴ como Marcelle Benoît⁵, proponen 1679 como el momento de introducción del oboe, año en el que Carlos II se casó con María Luisa de Orleans, en cuyo séquito vino un grupo de músicos, incluidos cuatro oboístas⁶. La utilización de este instrumento se dio tanto en ambientes militares y cortesanos como dentro del teatro y la iglesia. En concreto, la primera noticia acerca de la inclusión del oboe en una capilla eclesiástica es de 1706, año en el que José de Legarra fue admitido en la capilla musical de la Catedral de Bilbao como ministril, bajón y oboe⁷.

Durante los primeros veinte años del siglo XVIII, el oboe fue introduciéndose en las capillas de las principales iglesias españolas: en 1708 en la Real Capilla⁸, en 1712 en Salamanca, 1718 en Daroca y Palencia, o 1720 en Toledo⁹. En Andalucía, la llegada del oboe a las catedrales se produjo un poco más tarde que en el resto de España. Por ejemplo, en la Catedral de Cádiz hay constancia de la admisión en 1721 de Fernando Colomo, originario de Jaén, como bajonista, pero violinista y oboísta a su vez¹⁰; o en Sevilla, donde la primera referencia al oboe en las actas capitulares es de 1729¹¹.

El aprendizaje del oboe se llevaba a cabo en las propias capillas cuando éstas contaban con algún ejemplar, ya que era muy común que los niños que se encontraban como seises en ellas, al cambiar la voz, comenzaran la enseñanza de los diferentes instrumentos que allí se utilizaban para poder mantenerse en la institución, asegurando así una cantera para futuros ministriles. En otras ocasiones, si no se contaba con oboísta en la capilla, se veían obligados a buscar profesores ajenos a la Catedral que les

³ Bruce Haynes: "Lully and the Rise of the Oboe as Seen in Works of Art", *Early Music*, 16, 3, 1988, pp. 324-338.

⁴ G. Burges, *Oboe...*, p. 262.

⁵ Marcelle Benoît: "Musiciens français en Espagne", *La Revue Musicale*, 226, 1953-54, pp. 48-60, citada en Beryl Kenyon de Pascual: "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza", *Revista de Musicología*, 7, 2, 1984, pp. 1-4.

⁶ B. Kenyon de Pascual, *El primer oboe español...*

⁷ Joseba-Endika Berrocal Cebrián: "'Y que toque el abue'. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII", *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 293-312.

⁸ B. Kenyon de Pascual, *El primer oboe español...*

⁹ J. E. Berrocal Cebrián, *Y que toque el abue...*, p. 295.

¹⁰ Marcelino Díez Martínez: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, v. 3, p. 16.

¹¹ Rosa Isusi Fagoaga: *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII. La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2003 (tesis doctoral), p. 105.

enseñaran la técnica del instrumento, o a perfeccionarla¹². Estos profesores a los que se acudía formaban parte de las bandas militares ligadas a los regimientos borbónicos. También era muy común la colaboración esporádica de dichos oboístas con las capillas catedralicias en las ocasiones que requerían de un mayor número de instrumentistas¹³.

Otro aspecto interesante es el hecho de que la mayoría de oboístas eran a su vez bajonistas, con lo que ocupaban plaza en las capillas como intérpretes de ambos instrumentos. Esta multiplicidad de instrumentos en un mismo ministril era muy común en las capillas musicales de los siglos XVII y XVIII, lo que ocasionaba diferentes posibilidades tímbricas en ellas.

El oboe coexistió con la chirimía en las capillas a lo largo del siglo XVIII. Aunque es cierto que a las chirimías se les asigna un repertorio más procesional y los oboes se identificaban con el estilo concertado, se daban momentos en los que ambos trabajaban en común e incluso podían intercambiar sus papeles¹⁴.

En Jaén, la primera referencia al oboe la encontramos en la documentación musical de la Catedral en 1723 a modo del ofrecimiento del colegial Eufrasio Díaz Zambrana para ingresar en la capilla de música como violinista y oboísta, instrumento “que se había esmerado en aprender”¹⁵. Un año más tarde, en 1724, encontramos una nueva referencia al mismo Eufrasio permitiéndole ir a Sevilla para perfeccionar su técnica con dicho instrumento¹⁶.

Estas primeras menciones a la utilización del oboe dentro de la capilla musical de la Catedral giennense corresponden al magisterio de Juan Manuel de la Puente, quien ocupó el puesto de maestro de capilla desde 1711 hasta 1753. De la Puente, nacido el 8 de agosto de 1692 en la villa guadalajareña de Tomelloso¹⁷, fue seise en la Catedral de Toledo desde 1703 hasta 1711¹⁸, año en el que se presentó a las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Jaén. Tras unos exámenes exigentes y muy disputados, el

¹² J. E. Berrocal Cebrián, *Y que toque el abue...*, p. 296.

¹³ J. E. Berrocal Cebrián, *Y que toque el abue...*, p. 300.

¹⁴ J. E. Berrocal Cebrián, *Y que toque el abue...*, p. 307.

¹⁵ Pedro Jiménez Cavallé: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, p. 221.

¹⁶ P. Jiménez Cavallé: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, p. 234.

¹⁷ Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Sala II, leg. 29-B, 1716, *Expediente de limpieza de sangre de Juan Manuel García de la Puente*.

¹⁸ Carlos Martínez Gil: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

tribunal determinó que la plaza debía ser para De la Puente, pese a su corta edad¹⁹, ocupando el puesto de maestro de capilla hasta su renuncia a causa de un cáncer en 1751, enfermedad que provocó su muerte en 1753.

De este compositor conocemos 286 obras, la mayoría en castellano, conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Dichas obras están recogidas en tres libros de partituras, que son los únicos que han llegado a nosotros de una colección de nueve²⁰. Parece ser que De la Puente recopiló toda su obra, o al menos gran parte de ella, con una intención clara de que perdurara, dado que el formato es el de partitura. Una colección a papeles hubiera indicado un pensamiento más práctico. En esta tarea le ayudó como copista el maestro de capilla de Alcaudete, pueblo giennense, entregando al cabildo de la catedral los nueve volúmenes siete años después de la muerte de De la Puente²¹.

Los citados tres volúmenes contienen 112 villancicos, 109 cantatas religiosas, dieciséis tonadas, catorce cantatas profanas, ocho trovas, ocho villancicos de Kalenda, cuatro villancicos de seises, tres villancicos de oposición, tres motetes, tres responsorios, un salmo, una Lamentación, una misa, un Miserere a dieciocho voces, un oratorio y una zarzuela. Setenta y siete de estas obras no están fechadas, y el resto se fechan entre 1709 y 1735. Presentan diferentes advocaciones, siendo el Santísimo Sacramento, con noventa y nueve composiciones, la mayoritaria. Muestran diferentes tipos de instrumentación y número de voces.

Además de las obras conservadas en Jaén, se han encontrado cinco más en Palencia²², El Escorial²³, Granada²⁴ y Guipúzcoa²⁵.

De todas estas composiciones, diecinueve presentan parte escrita para oboe. Diecisiete son cantatas y dos, villancicos. Diecisiete están fechadas entre 1722 y 1748, y las otras dos no lo están.

¹⁹ P. Jiménez Cavallé, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, p. 573.

²⁰ Jaén, AHDJ, *Libros IV, VII y XI de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*.

²¹ P. Jiménez Cavallé, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, p. 261.

²² J. López-Calo: *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, Instituto Tello Meneses, 1980, v. 1, p. 162.

²³ Samuel Rubio Calzón, José Sierra Pérez: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial, 1982, p. 434.

²⁴ J. López-Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, v. 1, p. 349.

²⁵ Jon Bagüés Erriondo: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 162.

Es interesante resaltar algunas peculiaridades de este repertorio. La primera está relacionada con la fecha de composición de la obra más antigua conservada, 1722. Como ya se ha citado anteriormente, la primera referencia al oboe en las actas capitulares era de 1723 con la admisión del colegial Eufasio Díaz Zambrana como ministril, pero sabemos que el oboe debía conocerse en Jaén desde antes, y que incluso podría haber uno en la catedral, ya que cuando hace la petición de admisión llevaba nueve años como seise y uno como colegial y decía haberse “esmerado en aprender con continuación y cuidado el instrumento de Abue”²⁶. Es fácil, por tanto, pensar que De la Puente hiciera uso de los conocimientos del colegial antes de ser admitido como ministril, o incluso que se llamara a algún oboísta de fuera de la capilla para interpretar esta cantata.

La segunda peculiaridad tiene relación con las tres únicas obras en las que De la Puente utiliza dos oboes, fechadas en 1730 y 1731. Las referencias a un segundo ministril oboísta en la capilla son de 1732, en las que se recoge que Baltasar Ibáñez Colomo, ministril violinista, había estado en Cádiz aprendiendo a tocar el oboe²⁷. Esto hace pensar de nuevo en que se llamara a un oboísta de fuera de la catedral contratado para interpretar dichas obras. Otra opción podría ser que algún otro ministril supiera tocar el oboe además de su instrumento principal, pero de esto no he encontrado constancia alguna.

Pasaremos a continuación al estudio detallado de las diecinueve composiciones con oboe. En primer lugar se hará referencia a las características de las diecisiete cantatas y, posteriormente, a los dos villancicos²⁸.

La cantata o cantada es un género musical que nació en España entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, derivado de la cantata italiana. Frente al villancico y la tonada, géneros tradicionales españoles, la cantata implantó una serie de características musicales italianizantes. La mayor parte de las cantatas españolas se compusieron en el

²⁶ P. Jiménez Cavallé, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, p. 32.

²⁷ P. Jiménez Cavallé, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, p. 43.

²⁸ El trabajo completo que incluye el análisis de las obras y la transcripción de dos de las mismas puede consultarse en María de las Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros: *El tratamiento del oboe en la obra de Juan Manuel de la Puente*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2015. URI: <http://hdl.handle.net/10334/3505> (Consultado el 27/03/16).

ámbito religioso, aunque los compositores escribían también cantatas con temática profana, conocidas como cantatas humanas²⁹.

La cantata italiana estaba compuesta a base de una sucesión de recitativos y arias. Esta estructura fue adoptada también en España, siendo muy comunes las cantatas con dos arias y dos recitados. Sin embargo, no pasó mucho tiempo sin que dicha estructura importada se mezclara con la de los géneros nacionales, tomando así secciones como las coplas o el grave final, de tempo lento, que servía de conclusión a la cantata³⁰.

Las cantatas españolas conservan el carácter solista de las italianas, siendo la cantata para voz y acompañamiento de continuo la más extendida, si bien encontramos numerosos ejemplos con violines, oboes o bajón. Suele darse un diálogo entre las partes instrumentales y vocales, con un importante virtuosismo en la voz. Por su parte, las arias mantienen la estructura típica del aria *da capo* napolitana, ABA (ABA'), en la que la sección B comienza en otro tono y cadencia sobre la tonalidad de la dominante o del relativo, donde B es más breve que A³¹.

Las cantatas con oboe de De la Puente presentan la estructura base que alterna arias y recitados a la que se añaden secciones como Introducción, Coplas o Graves, generando un tipo de género abierto alejado de cualquier estereotipo formal. Casi todas empiezan con una Introducción, y once comparten la estructura inicial de Introducción-Recitado-Aria-Recitado. Tres cantatas presentan Grave final, tres tienen Coplas, tres contienen una sección llamada Canción, dos incluyen Minué y en una se ha cambiado el Aria por una Arieta.

La Introducción permite al compositor plantear el tema de la cantata, haciendo avanzar la acción. Se diferencia de los recitados en la riqueza melódica que presenta, y de las arias en que en estas últimas la acción se detiene prevaleciendo la melodía sobre el texto.

Las secciones más largas y elaboradas son las Arias, en las que puede apreciarse cierta influencia italiana, desplegando un mayor virtuosismo, tanto en la voz como en los instrumentos. De las veintiuna arias que encontramos en estas cantatas con oboe, la mayoría son arias *da capo* divididas en dos secciones en las que la primera siempre es

²⁹ Paulino Capdepón Verdú: "Cantata". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, SGAE, 1999, v.3, p. 72.

³⁰ P. Capdepón Verdú, *Cantata...*, p. 72.

³¹ P. Capdepón Verdú, *Cantata...*, p. 72.

más larga que la segunda. De la Puente compone sus arias siguiendo el mismo método compositivo: empieza con una primera frase melódica presentada por las voces acompañantes, cadenciando de forma perfecta en tónica. Después vuelve a introducir la misma melodía, expuesta esta vez por la voz o voces, que concluye por lo general en dominante. A continuación una nueva frase, que utiliza elementos de las anteriores, realiza una expansión pasando por otros grados y tonalidades para volver a tónica al final de ella, preparando así el final del Aria. Esta tercera frase suele ser de mayor longitud que las anteriores, siendo las dos primeras de duración similar. En la segunda parte utiliza el mismo procedimiento, aunque de forma más concentrada y con más riqueza armónica, ya que es en esta segunda parte donde realiza más modulaciones, en contraste con la primera sección, más estable.

La otra sección de origen italiano que forma parte de las cantatas es el Recitado. Hay un total de veintinueve recitados en las cantatas con oboe y todos son secciones breves en estilo de recitativo seco, escritas para voz y acompañamiento, desapareciendo los demás instrumentos en ellos. Rítmicamente, la voz o voces se mueven en valores breves y el acompañamiento, con blancas y redondas. Son secciones armónicamente más inestables ya que sirven de paso entre secciones más amplias.

Encontramos, como ya se ha dicho, tres secciones con el nombre de Grave en el total de las cantatas. Las tres están escritas en compás ternario antiguo, transcritas en 6/4. En dos de las cantatas funciona como sección final, conclusiva, en la tonalidad principal, y en la tercera, cadencia sobre la dominante de la tonalidad principal, indicando una vuelta a la Introducción, sección que funciona como principio y cierre.

La aparición de secciones denominadas Minué en la cantata española era bastante común en la época, reflejo de la influencia extranjera en la música del momento. Aunque el Minué era una danza de carácter instrumental, en la música vocal se recoge su estructura, utilizándola para la aplicación de frases textuales breves. Un recurso más del compositor para hacer avanzar la acción. En los Minués incluidos por De la Puente en sus cantatas se utilizan varios textos y se repite la pieza entera dependiendo del número de textos que contenga. Ambos se dividen en dos partes atendiendo a la instrumentación: la primera mitad es instrumental y en la segunda entra la voz o voces. En las dos cantatas que los contienen, el Minué es la última sección y sirve de colofón a la obra.

Las tres secciones denominadas Canción son las que presentan más texto. Las melodías son sencillas y divididas en frases de igual longitud. El texto es abundante, colocado de manera silábica, y esto hace que la acción avance. Están compuestas en la tonalidad principal de la cantata y sirven como sección de cierre.

Que encontremos secciones con el nombre de Coplas hace referencia a la influencia del villancico español en la cantata. Son secciones que presentan dos textos y se repiten enteras. No son tan virtuosísticas ni extensas como un Aria, y la acción avanza mucho más en ellas por la colocación silábica del texto respecto a la melodía.

Finalmente, encontramos una sección con el nombre de Arieta. Este tipo de aria de corta extensión no cumple en este caso la estructura de aria da capo, sino que se repite entera. Comienza con una frase introductoria del oboe que luego recogerá el tiple, desarrollándose y ampliándose. La melodía principal está formada por valores breves y el texto está colocado silábicamente.

Armónicamente, las cantatas estudiadas están compuestas con un pensamiento tonal, predominando la tonalidad de Do Mayor por ser muy cómoda para el oboe. Los acordes utilizados por el compositor son en su mayoría tríadas, con la aparición de alguna séptima, generalmente como nota de adorno. Aparecen en estado fundamental y primera inversión sobre todo, dejando la segunda inversión para las cadencias. Hay una gran importancia de las dominantes secundarias, y el compositor las utiliza para enfatizar grados, modular o como elementos para dar color armónico. También se utilizan acordes de menor para dar color sin modular, sobre todo en los recitados.

De la Puente utiliza el oboe de diferente manera en sus cantatas dependiendo fundamentalmente de la instrumentación. Podemos dividir las diecisiete cantatas en dos bloques principales en función a la plantilla utilizada. Por un lado estarían las cantatas compuestas para oboe, tiple y acompañamiento; y por otro, las escritas para violines, oboe, voz (o voces) y acompañamiento.

En el primer grupo, el de cantatas para oboe, tiple y acompañamiento, el oboe presenta una gran unión con la voz, y adquiere un papel en el discurso musical equiparable a la voz, con lo que encontramos un continuo diálogo entre ambas partes. De esta manera, en todas las arias, el oboe expone el tema principal entrando desde el principio con el acompañamiento. Cuando concluye la frase, en cadencia perfecta, hace su aparición la voz, que la repite íntegramente y la aumenta y desarrolla. El oboe pasa en

este momento a un plano ligeramente inferior, pero sigue manteniendo un diálogo constante con el tiple. Con frecuencia dobla a la voz con la misma melodía, rellenando los silencios de ésta con fragmentos melódicos extraídos del tema, o realiza un contramotivo a éste.

De la Puente utiliza con frecuencia el recurso de las entradas canónicas entre el oboe y el tiple, lo que potencia el efecto dialogante entre ambas voces. En algunas ocasiones, el oboe adopta una escritura que se relacionaría más con un violín, mucho más virtuosística.

En el segundo grupo, formado por las cantatas escritas para oboe, violines, voz o voces y acompañamiento, el papel del oboe es mucho más independiente de la voz que en el primer grupo, y se muestra mucho más relacionado con los violines, cumpliendo una función de acompañamiento muy clara. En la mayoría de los casos, el oboe y el violín II están escritos prácticamente igual, tanto rítmica como melódicamente, y realiza una función de relleno armónico y de acompañamiento a voz y violín I, que sobresale con una escritura muy idiomática, con recursos propios tales como dobles cuerdas, arpegiados o figuraciones cortas y virtuosísticas. En algunas secciones, los dos violines y el oboe están escrito homofónicamente, incluso encontramos momentos en los que De la Puente escribe solamente la línea del violín I e indica *Unísono* en violín II y oboe. A veces, se desliga un poco de los violines, desarrollando una melodía propia, siempre en un segundo plano respecto a la voz.

Además de las cantatas englobadas en estos dos grupos, se han estudiado la cantata a dúo con oboe y bajón *Ay cisne divino*, en la que el oboe y el bajón muestran una estrecha relación manteniendo un punto medio entre el diálogo con las voces y el contrapunto a éstas. Y la cantata a cuatro con oboes y violines *Soberano apóstol*, en la que oboes y violines están escritos dos a dos y cumplen una función de acompañamiento a las voces.

Finalmente, pasaremos a hablar de los dos villancicos compuestos por De la Puente que contienen parte de oboe. Son los titulados *Mortales hijos de Adán* y *Para aplaudir el misterio*, y ambos están compuestos para dos coros, uno formado por tiple I, tiple II, alto y tenor; y otro, por tiple, alto, tenor y bajo, dos oboes, bajón y acompañamiento.

Los dos villancicos están formados por tres secciones: Introducción, Estribillo y Coplas. La Introducción es una sección breve compuesta para el primer coro y acompañamiento, sin oboes ni bajón. Está escrita en la tonalidad principal y cadencia de forma perfecta en tónica. Las voces están escritas en un estilo homofónico en los primeros compases, independizándose un poco dos a dos, separándose las agudas de las graves.

El Estribillo es la sección más larga del villancico y está escrita con un carácter más alegre y expresivo. Se divide en dos grandes mitades de igual extensión, ambas en la tonalidad principal del villancico y ambas cadenciando de forma perfecta sobre tónica. Solamente presentan un texto, por lo que no se repite ninguna de ellas.

En las Coplas vuelve a reducirse el número de voces, ya que solamente tiene parte escrita el primer coro. Al contener varios textos se repite la sección completa tantas veces como sea necesario. Tradicionalmente se interpretaba después de cada copla de nuevo el estribillo. De la Puente no indica nada que haga pensar en esto en *Para aplaudir el misterio*, pero sí en *Mortales hijos de Adán*.

La sección en la que tiene más participación el oboe en los villancicos estudiados es en el Estribillo. Los dos oboes mantienen una estrecha relación rítmico-melódica entre ambos, y con el bajón. Se da un diálogo claro entre ambos instrumentos, con entradas imitativas durante la introducción instrumental del Estribillo. Después se toma un motivo rítmico a partir del cual se desarrolla la sección, apareciendo en los dos oboes a lo largo de todo el Estribillo. En las Coplas, De la Puente reutiliza el motivo rítmico del Estribillo, y con él rellena los silencios en las voces.

Para concluir, decir que en general, la escritura del oboe en las obras de De la Puente oscila entre la puramente melódica cuando cumple un papel de igual protagonismo con la voz, y otra más armónica cuando hace las veces de acompañamiento. En las composiciones con violines suele marchar muy en relación con el violín II, dejando el virtuosismo para el violín I; no obstante, hay momentos en los que el oboe es tratado como un violín más y presenta características melódicas propias de este otro instrumento.

Este trabajo finaliza con la intención de colaborar en el redescubrimiento de la obra de un compositor muy interesante, que se mantuvo a la vanguardia de su época pese a no tener una relación aparente con los círculos más avanzados del momento,

que contó con el reconocimiento de sus contemporáneos, y que aportó mucha buena música tanto a Jaén, como al resto de España.

Anexo: Localización de las obras con oboe de Juan Manuel de la Puente

Estas composiciones se encuentran todas en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, sito en la Catedral de dicha ciudad, y están encuadradas en los tres libros de obras de Juan Manuel de la Puente que se conservan allí, a excepción de la última, *Dulcísima María*, cuyo original se encuentra en el Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial:

- . *Decidme brillantes luces*. Cantata a dúo con violines y oboe al Santísimo Sacramento: *Libro IV de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 67.
- . *Qué amorosa va la fuente*. Cantata al Santísimo Sacramento con oboe: *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 25.
- . *¿Qué hacéis, del prado flores?* Cantata con violines y oboe a la Purísima Concepción: *Libro VIII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 36v.
- . *En la apacible margen*. Cantata con violines y oboe al Santísimo Sacramento: *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 39.
- . *Florecente lirio del celeste valle*. Cantata con violines y oboe al Santísimo Sacramento: *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 41v.
- . *Montes de Belén*. Cantata con violines y oboe al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo: *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 43v.
- . *Sonoro clarín del viento*. Cantata con oboe a la Asunción de Nuestra Señora: *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 109.
- . *Ay cisne divino*. Cantata a dúo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo con bajón y oboe. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 123.
- . *¡Oh príncipe soberano!* Cantata con violines y oboe al Señor San Pedro. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 136.
- . *En océano de luces*. Cantata con oboe a la Purísima Concepción. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 144.
- . *Ave pura que teniendo su nido*. Cantata con oboe a la Purísima Concepción. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 145v.
- . *Sagrado monte de luces*. Cantata con oboe al Santísimo sacramento. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 146v.
- . *Para aplaudir el misterio*. Villancico al Santísimo Sacramento con oboes y bajón a 8. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*, Fol. 164.

. *Dichoso pesebre, feliz portal*. Cantata con violines y oboe al Nacimiento. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 210.

Mortales hijos de Adán. Villancico a 8 con oboes y bajón a la Natividad de Nuestra Señora. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 231v.

. *Del Olimpo de la gracia*. Cantata con oboe al Santísimo Sacramento. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 39v.

. *Soberano apóstol*. Cantata a 4 con violines y oboes al Señor San Pedro. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 138v.

. *Bello esplendor del Padre*. Cantata con oboe al Señor San Pedro. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 144v.

. *Dulcísima María*. Cantata al Nacimiento a dúo, con violines y oboe. Monasterio de El Escorial, 76-8. Fotocopia en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, carpeta 17/5.

CELEBRATIONS OF THE PEACE OF THE PYRENEES IN BAROQUE ROME: TWO CANTATAS OF GIOVANNI PIETRO MONESIO AND GIOVANNI LOTTI

Nadia Amendola

(Università di Roma “Tor Vergata”)

The Franco-Spanish War (1635-1659) was the result of the French involvement in the Thirty Years War. All the European powers got dragged into the warfare, including Italy. When peace was signed through the Treaty of the Pyrenees in 1659, great celebrations were organized by Cardinal Antonio Barberini in Rome. Music and poetry played an important role both in sacred and in secular moments of the Roman festive event, for example through musical genre of the Italian chamber cantata.

Key-words: Peace, Poetry, Baroque Cantata, Rome, Barberini.

Introduction

On 7th November 1659 France and Spain signed the Treaty of the Pyrenees after decades of conflict¹. The Franco-Spanish War had started in 1635 during the so called Thirty Years War², in which all European powers were involved. France had declared war against Spain after the capture of the Elector of Trier, who was under French protection, and it was allied with the Dutch to conquer strategic Spanish possessions in the

*This essay presents some preliminary results of a more extended research in preparation for my PhD dissertation: *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella produzione musicale del XVII secolo* (Università di Roma “Tor Vergata”). I thank Luigi Cacciaglia, Teresa M. Gialdroni and Giacomo Sciommeri for their suggestions.

¹ Several ancient publications concern the Treaty of the Pyrenees, such as: *Trattato di pace tra questa corona, e quella di Francia [...]*, Firenze, Stamperia di S.A.S., 1660; *Trattato di pace tra le due corone [...]*, Genova, Pietro Giovanni Calenzani, 1660; *Trattato della pace fra le corone di Spagna, e Francia [...]*, Bologna, Giacomo Monti, 1660; *Trattato di pace tra le corone di Francia, e Spagna [...]*, Torino, Carlo Giannelli, 1660; Galeazzo Gualdo Priorato: *Il trattato della pace conclusa fra le due corone [...]*, Bremen, Nicolaes Kork, 1663; Galeazzo Gualdo Priorato: *Histoire du traité de la paix conclüe sur la frontiere d’Espagne et de France entre les deux couronnes [...]*, Cologne, Pierre de La Place, 1665; *Trattato di pace tra la Francia e la Spagna*, Roma, Jacomo Fei d’Andr. Figl., 1668.

² A general description of the political and historical events is in: Josef V. Polišenský: *The Thirty Years War*, Oakland, University of California Press, 1971; Peter H. Wilson: *The Thirty Years War. A sourcebook*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

Netherlands, Italy and Iberia. Philip IV of Spain had received a promise of support from the Holy Roman Empire, but it had only been illusory. In a short while, Spain was involved in hostilities against England, that was allied to the French crown. Cardinal Jules Mazarin was the effective ruler of France until his death in 1661 as Louis XIV was still a child. His aim had been to destroy the main enemy of French monarchy.

During the Franco-Spanish War both powers were damaged by domestic conflicts, insufficient provisions and weariness caused by many years of previous warfare. Military losses, financial weakness and diplomatic defeats encouraged France and Spain to interrupt the hostilities. The Treaty of the Pyrenees declared the end of Spanish predominance in favor of French supremacy in Europe. According to the treaty, France gained Alsace and Lorraine and two important strongholds: Artois and Roussillon. French conquests in Catalonia were restored to Spain. Finally, peace was sealed by a political marriage between Louis XIV and the Spanish Infanta Maria Theresa, who renounced the Spanish crown and any inheritance in return for the payment of a dowry. The marriage took place in June 1660, but the promised dowry was never paid: that caused the successive claim of Louis XIV to the Spanish throne.

In the context of international diplomatic relationships, Pope Alexander VII and the Italian cardinals of both Spanish and French sides were officially informed of the pact. After the ratification of the treaty, diplomatic and political rituals took place in Rome. They were combined with sacred and frivolous celebrations to commemorate the end of a war that had troubled Europe for a quarter of a century, including Italian territory³. Cardinal Antonio Barberini was a main figure both in diplomatic procedures and in organization of the Roman celebrations: music and poetry had an important role in this circumstance. Through an ancient edition about the celebrations of the restored peace it is possible to retrace information of historical and musicological interest.

³ Cf. Basilio Cialdea: *Gli Stati italiani e la Pace dei Pirenei: saggio sulla diplomazia seicentesca*, Milano, Giuffrè, 1961.

Music for the Peace in Baroque Rome

A useful reference point is a XVII century publication, whose title is *Vera relatione delle feste fatte in Roma, per la pubblicazione della pace stabilita tra le due corone*⁴. It is a report of the Roman celebrations of the treaty between France and Spain, that was published by Francesco Moneta (Rome, 1660) at the request of Antonio Barberini. The author is not clearly specified, but the initials “F.M.S.” at the end of the print could suggest that Moneta was both publisher and writer of the work⁵. The whole title of the *relatione* announces that three Roman churches were involved in the public celebrations: San Luigi dei Francesi, San Giacomo degli Spagnoli and Santa Maria della Pace. France, Spain and the idea of peace were symbolically represented by the choice of these sacred places.

On 22nd November 1659 Cardinal Mazarin wrote to Cardinal Barberini about the signature of the treaty and to ask for a meeting with Pope Alexander VII, the Spanish ambassador (his name is never clarified in the report)⁶, the cardinals of the French side – Barberini himself, Francesco Maidalchini, Virginio Orsini and Rinaldo d’Este – and the cardinals of the Spanish side – Girolamo I Colonna, Pietro Sforza Pallavicino, Juan de Lugo and Camillo Astalli. *Vera relazione* describes the following arrival of the Spanish ambassador in Rome and the sumptuous welcome by cardinals and aristocrats on 8th December 1659, the official papal encounter on 17th December and the celebrations of Masses to thank God on January and February 1660. Afterward, the report indicates some circumstances in which music and poetry were employed to celebrate peace.

On 18th December 1659, the day after the papal hearing of the Spanish ambassador, Alexander VII celebrated a Mass in Santa Maria della Pace in presence of

⁴ *Vera relatione delle feste fatte in Roma, per la pubblicazione della pace stabilita tra le due corone, con le cerimonie fatte, & esatta descrizione del sontuoso apparato della chiesa di S. Maria della Pace. Con un racconto delle funzioni delle due chiese nazionali*, Roma, Francesco Moneta, 1660.

⁵ Antonio Barberini gave 6 scudi and 30 baiocchi to Abbot Giovanni Braccesi, who paid the anonymous author of the report: “Adì 25 detto [March 1660] s 6:30 m.^{ta} al s.^{re} Abb.^e Braccesi in sei piastre per donarle d’ordine di S. Em.^{za} à chi fece la relatione per l’allegrezze fatte in Roma per la Pace di Francia e Spagna”. Cf. Rome, Vatican Library (I-Rvat), Archivio Barberini, Computisteria 228, Giornale F, p. 324.

⁶ The Spanish ambassador was Luis de Guzmán Ponce de León. He took part to the celebration as confirmed in the historical essay of David García Cueto: “Fiesta y ceremonial en la embajada romana de don Luis de Guzmán Ponce de León (1659-1662)”. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón (eds.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga y Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 185-204.

delegates. After the sacred ritual, Cardinal Barberini organized a sumptuous banquet in his palace⁷, to which the cardinals of both sides⁸, the cardinal nephew⁹ and the Spanish ambassador took part. The banquet lasted well into the night among splendid decorations, lavish courses, joyful toasts and a conclusive concerto of voices and instruments.

Furthermore, music was present during the Masses in the three churches, symbols of France, Spain and peace. On 31st January 1660 a French royal secretary delivered the missives regarding the peace and the agreed marriage¹⁰. This news was officially communicated to the consistory on 16th February and the Pope ordered street lighting and fireworks in his palace, in cardinals' residences and in the Quirinale starting from 24th February. In the two successive days, three Masses with music and processions accompanied by instruments celebrated the joyful event. The first rite took place in Santa Maria della Pace, the celebrant was Cardinal Flavio Chigi: verses, orations and a *Te Deum* were played and solemnized by the firing of artillery in Castel S. Angelo. On 26th February a procession of aristocrats and prelates was accompanied to San Giacomo degli Spagnoli by drums and trumpets¹¹. The Mass was celebrated by Archbishop Francesco Baldeschi Colonna, “squisitissime Musiche”¹² and a *Te Deum* were played before of a long explosion of firecrackers. A similar ceremony was organized and celebrated by Bishop Lorenzo Gavotti in San Luigi dei Francesi.

Musicological studies of Jean Lionnet regarding music and musicians in San Giacomo degli Spagnoli and San Luigi dei Francesi are useful to complete ideas about

⁷ All the expenses for the banquet and other celebrations of peace are noted in the Barberinian payment registers: I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228 and Computisteria 244, *passim*.

⁸ Cardinal Juan de Lugo did not take part to the banquet. Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 244, p. 140: “Adi 18 Decem.^{re} [1659] duicenti m.^{ta} dati alli Palafrenieri, e Cocchieri de S.^{ri} Card.^{li} Colonna, Sforza, Astalli, Chigi, Orsini, Este, Maldachini, Em.^{mo} Prone, e sig.^{re} Ambasciatore di Spagna, e Card.^l de Lugo benche non intervenisse al pasto, in occasione del banchetto fatto da S. Em.^{za} per allegrezza della pace”.

⁹ Alexander VII elected two cardinal nephews, Flavio Chigi (1657) and Antonio Bichi (1659), but the report does not specify who took part to the banquet. Cf. Girolamo Gigli: *Diario sanese [...]*, Lucca, Leonardo Venturini, 1723, II, p. 737.

¹⁰ Probably in this circumstance four players of trumpet were employed. Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 244, p. 151: “adi 3 detto [February 1660] 6 m.^{ta} à quattro Trombetti, che sonarono in occas.^{ne} che S. Em.^{za} diede parte à N.^{ro} Sig.^{re} dello Stabilim.^{to} della Pace, e dell'istanza della dispensa di Matrim.^o della Corona di Francia”. The same payment is noted in I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228, p. 324 on 3rd January 1660.

¹¹ I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228, p. 324: “Adi 5 Marzo [1660] s 30 m.^{ta} alli Trombetti che sonarono in occasione della sud.^{ta} allegrezza”.

¹² Cf. *Vera relatione*, s.n.p.

these events¹³. In 1660 the chapel-master of San Giacomo was the organist Gaspare Astraldi. Papal chapel singers, lutists, players of spinet and strings were usually employed for extraordinary circumstances, but players of wind instruments were not used. In his work, Lionnet describes a condition that probably occurred in the celebrations of the Peace of the Pyrenees. In 1660 the chapel-master of San Luigi dei Francesi was Antonio Maria Abbatini, a member of Antonio Barberini's entourage¹⁴. Lionnet notices that Abbatini organized the performance of a *Te Deum* and required three organists on 26th February 1660. Among the musicians, there were four members of the Fede family: two castratos, Giuseppe and Francesco Maria, their brother Antonio and their uncle Giovanbattista, who was organist and alto.

Cantatas for the Peace of Monesio and Lotti

As mentioned, on 18th January 1659 Cardinal Antonio Barberini organized a magnificent banquet: at the end of it, Moneta points out a concerto of instruments and famous singers with various compositions dedicated to peace¹⁵. Through the payment registers of Cardinal Barberini it is possible to retrace musicological information about this event. Several documents confirm the presence of the singer and composer Marc'Antonio Pasqualini in the Cardinal's entourage¹⁶ in that period: in all probability he took part to the

¹³ Cf. Jean Lionnet: "La musique à San Giacomo degli Spagnoli au xvième siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Roma". *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, Atti del Convegno internazionale Roma 4-7 giugno 1992*, Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo (eds.), Lucca, LIM, 1994, pp. 480-505: 486-487; J. Lionnet: "La musique à Saint-Louis des Français de Roma au xvii siècle". *Note d'Archivio per la storia musicale*, 1985 (nuova serie, III; première partie), pp. 108-109.

¹⁴ Cf. Anne Karin Andrae: *Ein römische Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600-1679). Studien zu Leben und Werk*, Nordhausen, Traugott Bautz, 1985; Galliano Ciliberti: "Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679): Documenti per una ricostruzione bio-bibliografica", *Quaderni della Regione dell'Umbria: Serie Studi Musicali*, 1, 1986. Abbatini took care of the musical education of two castrati: one of them, Antonio Fede, sang in the Mass in San Luigi. Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228, p. 602: "Adì 27 maggio [1662] s 925 m.^{ta} pagati al S.^r Ant.^o Maria Abbatini per alimenti e spese di Giuliano Maggioni, et Antonio Fidi eunuchi, che tiene ad educatione di ordine di S. Em.^{za}, e questi per mesi trentuno da nov. 1659 a tutto d.^o mese di Maggio come per ricevuta e conto approvato dall'Em.^{za} Sua". Other payments for Abbatini are at p. 641 and p. 644. Cardinal Barberini subsidized the French travel of Maggioni and Fede: see pp. 644 and 646.

¹⁵ Cf. *Vera relatione*, s.n.p.: "[...] un concerto poi di Musica d'Istromenti, e de voci più celebri con varie compositioni in lode della Pace, e di chi gli haveva cooperato".

¹⁶ For payments of this period, Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228 and 244, *passim*. Cf. also Alberto Cametti: "Musicisti celebri del Seicento in Roma. M.A.P.", *Musica d'oggi*, 3-4, 1921, pp. 69-71, 97-99; Margaret Murata: "Further remarks on Pasqualini", *Analecta musicologica*, 19, 1979, pp. 125-145; Frederick Hammond, "More on music in Casa Barberini", *Studi musicali*, XIV, 1985, pp. 235-261.

concerto, but unfortunately we have no proofs. Furthermore, in the list of expenses it is noted that the composer, violinist and organist Carlo Caproli received 40 *scudi* for the music of the banquet¹⁷. With this amount, he paid nine violinists – probably including himself – and a lutist, but their names are not specified. Finally, the registers notice of some payments to players of trumpets, timpani and drums, who were employed during the banquet¹⁸.

The musical context of the Barberinian celebrations can be further increased through the poetic collections written by Giovanni Pietro Monesio and Giovanni Lotti. Few biographical information of Monesio is in literary works of XVIII century, such as the *Commentarj* of Giovanni Mario Crescimbeni (1730) and *Storia e ragione di ogni poesia* of Francesco Saverio Quadrio (1741)¹⁹. Through an archival research it results that the poet was born on 19th April 1633 and he died on 10th December 1684 in Rome²⁰. His parents were Caterina Alessandrelli and Roberto Monesio, a copyist of legal documents who worked for Antonio Barberini²¹. Giovanni Pietro Monesio was a secretary of Cardinal Francesco Maidalchini and a member of Academies of Umoreisti and Infecondi. In 1674 he published a collection of poems for music in two parts, *La Musa seria*, dedicated to Emperor Leopold I, and *La Musa familiare*, dedicated to widowed Empress Eleonora Gonzaga-Nevers. In the first part of this work there is a poem with *incipit*: *Olà*

¹⁷ I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228, p. 237: “Adi 24 detto [December 1659] s 40 m.^{ta} al s.^{re} Carlo Caproli detto del Violino per distribuirli à n.9 violini, et un leuto che furono à sonare in occasione del sudetto Banchetto fatto da S. Em.^{za} al s.^{re} Ambasc.^{re} di Spagna et altri Cardinali per la sud.^a allegrezza”. Cf. also I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 244, p. 141 and Tiziana Affortunato: *Carlo Caproli compositore di cantate* (Roma, 1614-1668), Università di Roma “Tor Vergata”, 2011/12 (PhD dissertation); T. Affortunato: “Nuove fonti documentarie su Carlo Caproli del Violino (Roma, 1614-1668)”, *Fonti Musicali Italiane*, 13, 2008, pp. 7-17. Another note refers to Giuseppe Meloni – probably the famous castrato – and to rehearsals for more than a month, but without other specifications: “adi 25 fbro [February 1660] s 22:50 mt al s.^r Gios.^e Meloni musico per prov.^e d'un mese e mezzo a tutto li 25 d.^o”.

¹⁸ Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228, p. 229: “28 Dicembre [1659] 3:10 m.^{ta} donati d'ordine di S. Em.^{za}; che 1:50 alli Trombetti e Timpani del S.^r Co: Gaddi; s 1:20 alli Tamburini del s.^r Co: Vidman e s 60 alli Tamburini de Corsi”; p. 237: “Adi 20 d.^o [December 1659] s 6:20 mt alli Tamburini, che sonarono nella sud.^a occasione [banquet]”; “Adi detto [20th December 1659] s 9:30 mt alli Trombetti, che sonarono nella medema occasione”.

¹⁹ Giovanni Mario Crescimbeni: *Commentarj* [...], Roma, Lorenzo Basegio, 1730, vol. IV, libro III, p. 168, n. 60; Francesco Saverio Quadrio: *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1741, II, p. 329.

²⁰ The documents of Monesio's baptism and death are in Rome, Archivio Diocesano (I-Rvic), *Liber baptesimorum*, Chiesa di SS. Celso e Giuliano, 23th April 1633; *Liber defunctorum*, Chiesa di S. Andrea delle Fratte, 10th December 1684. Other documents are in: I-Rvic, *Stati d'anime*, Chiesa di SS. Celso e Giuliano, 1636; I-Rvic, *Stati d'anime*, Chiesa di S. Andrea delle Fratte, 1680-1683. Cf. also A. Morelli: “La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei”. *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio...*, p. 130.

²¹ Cf. I-Rvat, Arch. Barb., Computisteria 228 and 235, *passim*.

*turbe guerriere*²² and its title specifies that the verses were written for the toasts of the Barberinian banquet. Unfortunately, the music has been lost and the composer is unknown. The poetic structure resembles a chamber cantata: it is composed of eleven stanzas with verses of various meters and types of rhymes.

The absence of a musical source makes it difficult to rebuild the structure of the composition, but it is possible to form an hypothesis. The first and the seventh stanzas (“Olà turbe guerriere” and “E mentre in simil forma”) refer to the end of the war between France and Spain, to cheerfulness for the peace and to the future fame of Louis XIV and Philip IV. These stanzas are respectively composed by eleven and seven lines of *settenari* and *endecasillabi*: they are probably two *recitativi* of the cantata. From the third to the sixth stanzas the text is composed of groups of four *senari* with ABBA rhyme scheme and they refer to the toasts at the Cardinal’s banquet. From the eighth to the last stanza the text presents groups of four *decasillabi* with ABAB rhyme scheme: they refer to the peace and the wish of the Dolphin’s birth after the marriage of Louis and Maria Theresa. For these parts of the poem it is more difficult to define what type of musical structure could have been used, but for the regularity of lines and rhymes we can imagine the presence of strophic sections, with return of melodic, rhythmic and harmonic elements. The second stanza “La stridula voce” is the more problematic for musical suppositions. It is between the *settenari* and *endecasillabi* of the first stanza and the *senari* of the third one. It is composed of two sections of five *senari* with ABABC rhyme scheme: this structure suggests a two-part musical section, probably a strophic structure. Finally, its distinctive trait is the presence of several words related to music: voice, timpanis, trumpets, sound, plectrums and strings (“La stridula voce / Di timpani e trombe / Con eco feroce / Non sia che rimbombe / Per l’Etra mai più; / Ma al suono concorde / D’armonici plettri, / Di musiche corde, / Dolcissimi elettri / Si bevan su, su”).

In this research, another important Baroque poetry collection is *Poesie Latine, e Toscane* of Giovanni Lotti²³. It was published after the death of Lotti, thanks to his

²² Giampietro Monesio: *La Musa seria*, Roma, Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, 1674: *I brindesi nell’occasione del lautissimo banchetto fatto in Roma dall’Eminentissimo Sig. Card. Antonio Barberino à i Ministri del Rè Cattolico, per la pace stabilitasi tra le due corone, di Francia e di Spagna*, I, pp. 10-12. The whole poetry collection is catalogued in *Clori. Archivio della cantata italiana* (www.cantataitaliana.it), Nadia Amendola (ed.), record n. 6508 and *Olà turbe guerriere*, record n. 6525.

²³ Giovanni Lotti: *Poesie Latine, e Toscane* [...], Roma, Gio: Giacomo Komarek Bohemo, 1688. In *Clori. Archivio della cantata italiana*, N. Amendola (ed.), record n. 7305 (in preparation).

nephew Ambrogio Lancellotti, and it is divided into three parts: the first part contains Italian poems and it is dedicated to Carlo Barberini; the second one contains Latin *epigrammi* and it is dedicated to Francesco Nerli; the last one contains Italian poems and it is dedicated to Lorenzo Colonna. Several texts of Lotti are clearly defined poems for music; other ones do not have this definition but they have been used in musical works²⁴; finally, other texts are just encomiastic.

Biographical information about Lotti is written by his nephew Ambrogio in the introduction to the poetry collection²⁵. In the dedication to Carlo Barberini and in *Vita dell'autore*, the reader learns that Lotti was born in Pomarance, near Pisa in Tuscany, he was at the service of Cardinal Antonio Barberini for thirty-five years²⁶, he was a member of the Academy of Umoristi and of other literary circles. Lastly, Lotti was an educator of the sons of Contestabile Colonna and he died when he was eighty-three years old.

In the third part of *Poesie Latine, e Toscane*, there is a poem for music with *incipit* “Mortali o voi ch’in atra Notte avvolti” and its title indicates that it was written for the peace between Spain and France²⁷. Given that the poet was a member of Cardinal Antonio’s entourage, we can suppose that “Mortali o voi” was the text of one of the compositions for the Barberinian banquet.

Whereas no music for Monesio’s poem has been found, the musical composition on Lotti’s verses survives in a manuscript in Vatican Library²⁸. It is a *Cantata à 6*, a cantata for six voices: three Sopranos, Tenor, two Basses and continuo. The composer is not mentioned in the musical source, but some musicological studies confirm that it is Marco Marazzoli²⁹. The Vatican manuscript is very particular: it is probably a copy for practice, because the poetic text is not completely written for all the voices and the continuo is sometimes only sketched. In this musical source and in the poetic edition

²⁴ Musical sources that use poems of Lotti are mostly preserved in Vatican Library in Rome.

²⁵ Ambrogio Lancellotti: *Vita dell'autore*. Giovanni Lotti, *Poesie Latine, e Toscane*, s.n.p.

²⁶ Giovanni Lotti was a member of the Cardinal’s family as a poet: he received 7 *scudi* and 50 *baiocchi* for commission every month and 15 *scudi* for rent of home each six months. Cf. I-Rvat, Arch.Barb., Giustificazioni I 239, Giustificazioni I 251 and Computisteria 228, *passim*.

²⁷ Giovanni Lotti: *Poesie Latine, e Toscane*, III, *Per la pace tra Spagna, e Francia dell'anno 1660. Per musica*, pp. 72-73.

²⁸ I-Rvat, Chigi Q VIII 181, ff. 87v-92v. This manuscript contains eleven cantatas mainly on the themes of war and peace. A part of these cantatas, if not all, could have been performed in the circumstance of the celebrations of the Treaty of the Pyrenees.

²⁹ It is an autograph source of Marco Marazzoli, Cf. Wolfgang Witzenmann: “Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana”, *Acta Musicologica*, 7, 1968, pp. 36-86; Wolfgang Witzenmann: “Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana”, *Acta Musicologica*, 9, 1970, pp. 203-294.

the verses of Lotti present only two terminological variations³⁰. The music gives solemnity to the poem through the use of a choral and responsorial style: the verses are always presented by one or more soloist, then they are performed by all the voices.

Furthermore, for a musical analysis of this composition, it is important to remember that recitative and aria are not clearly defined sections, but their stylistic features are present anyway in the XVII century Italian cantata. The first section of the cantata uses nine lines: the initial four lines are *endecasillabi* and *settenari*, then three *senari* and a *settenario*, lastly a conclusive *endecasillabo*. The metric result is an imaginary division into three parts, for which the composer respects the poetic idea through metrical changes. This initial section is presented as a *recitativo-arioso* by Tenor solo and continuo and the three sections correspond to different poetic subject and musical meters: 1. darkness and war pains; 2. hope and happiness for freedom; 3. peace in Occident. The initial recitative has a syllabic style of eight notes, but the rhythm is more agitated on the final *endecasillabo* in *arioso* style. Some key words of the text referring to freedom of Europe from war (“*libertà ridente*” / “*Occidente*”), present melismas respectively of ascending and descending sixteenth notes, while long sounds of half-notes and quarter notes on “*pace*” seem to represent the quiet and the rest of peace after many years of warfare.

In the second section of the cantata all the voices sing. The musical result is a two-part aria, in which the text of the two sections is respectively the text of second and third parts of the recitative. “*Sù lieti e festanti*” starts with a simple triple meter ($\frac{3}{8}$), all the voices move on eight notes, then there are repetitions of poetic lines about hope and freedom (“*Chiamate la spene / A libertà ridente*”) and the vocal style becomes more melismatic and rhythmic. The second section of the aria is in simple quadruple meter (C) and the text of the last *endecasillabo* about peace is introduced by Bass, then by Tenor and Soprano.

The successive aria of the cantata “*Alba, che cinta il crin di quei bei fiori*” is a poetic section of *endecasillabi* about two naturalistic and metaphorical images: the personification of sunrise with its head surrounded by the Seine flowers, as a metaphor of a new start; the end of the winter and the start of the spring, as a metaphor of the end of the war and the advent of the peace. The aria is introduced by a Soprano who

³⁰ G. Lotti, *Poesie Latine, e Toscane...*, p. 72, seventh line “*Svegliate la spene*” becomes “*Chiamate la spene*”; nineteenth line “*Ch’in riva al Beti impera*” becomes “*Ch’in riva all’Hebro impera*”.

presents the poetic section and sings a particular melisma of ascending and descending eighteenth notes on the word “serena”. Some repetitions of the last two verses about winter and spring are proposed by all the voices who sing similar melismatic figure.

The fourth section of the cantata uses *ottonari* and presents the metaphor of absence of light to find a safe port during a storm, rain clouds and terror of the war. Two Sopranos and Tenor sing an *arietta* in simple triple meter (3/2) in which the composer pays particular attention to the verse “un balen mai non vedeste” through repetitions and melismas, respectively of ascending and descending quarter notes on words “balen” and “vedeste”. Frightful and dark images, such as the absence of a lightning flash in the storm, are underlined by the change of key to D minor.

The successive *settenari* and *endecasillabi* present the metaphor of a stronghold on the Spanish river Ebro that offers serenity and lightning flashes of peace: the Bass solo gives a strong emphasis to the word “lampi” through very complex melismas of ascending and descending sixteenth notes. Now the poetical content is more positive than the previous stanza and the contrast is underlined through differences of style (*arioso/recitativo-arioso*), meter (3/2 and C) and vocal timbre (Sopranos-Tenor/Bass), but not through its key that is D minor for both sections.

The last part of the cantata refers to peace through some heraldic symbols, such as the Eagle, emblem of Philip IV, and the Fleur-de-lys, heraldic emblem of French crown. The musical choice for this conclusive section in D major is the use of all six voices, with a polyphonic style and repetition of verses for a solemn closure of the work.

The following scheme summarize the musical structure of the cantata:

Section/Style	Incipit of section/Subject	Poetic Meter	Musical Meter	Organic
Recitativo-Arioso	<i>Mortali ò voi, ch'in atra note avvolti</i> Darkness and efforts of war	7-11	C	T, bc
	<i>Sù lieti, e festanti</i> End of war pains, hope and happiness for liberty	6	3/4	
	<i>Spunta l'alba di pace in Occidente</i> Peace in Occident	11	C	
Aria	<i>Sù lieti, e festanti</i>	6	3/8	3S, T, 2B, [bc?]
Arioso	<i>Spunta l'alba di pace in Occidente</i>	11	C	S, T, B, [bc?]
Arioso	<i>Alba, che cinta il crin di quei bei fiori</i>	11	C	3S, T, 2B, [bc?]

	End of winter (war), start of spring (peace)			
Arietta	<i>Voi tra nimbi, e trà gl'horrori</i> Absence of light in storm (war)	8	3/2	2S, T, bc
Recitativo- Arioso	<i>Mirate hor là quell'adorata Rocca</i> A stronghold offers refuge and flashes of peace	7-11	C	B, bc
Aria	<i>Quel Leon, che nacque à i Regni</i> Reference to peace through heraldic symbols	8	C	3S, T, 2B, [bc?]
Arioso	<i>E l'Aquila immortal, in dolce artiglio</i> Heraldic symbols of France and Spain	11		

While the Monesio's cantata is clearly linked to the occasion of the Barberinian banquet, the cantata of Lotti, that was probably performed in the same circumstances, results a more generic celebration of peace. Lotti employs typical Baroque rhetorical expedients to represent war: it is initially expressed in a direct way, then through metaphorical images, such as the storm and the seasons, lastly, through heraldic emblems that rejoin the musical and poetic dimensions to an event that was primarily diplomatic and politic, an expression of powers and balances with concrete effects on Europe.

The end of the war was so important for the new European order that the Roman celebrations of the Treaty of the Pyrenees lasted for the following months and were renewed with the royal marriage and the birth of the French Dolphin. As briefly underlined, music and poetry had an important role in celebrations in accordance with Baroque political and social conception; several aspects of this research could offer some other new perspectives of analysis. Finally, in this case we can underline how Italian chamber cantata assumed a double role, as well as in more complex musical genres: an entertainment in a cheerful circumstance, such as a banquet, and a solemn element for celebrations of an historical events.

Appendix

Giovanni Pietro Monesio: *I brindisi nell'occasione del lautissimo banchetto fatto in Roma dall'Eminentissimo Sig. Card. Antonio Barberino ai Ministri del Re Cattolico, per la pace stabilitasi tra le due corone, di Francia e di Spagna*

Olà turbe guerriere
Il furor sospendete,
E voi trombe di Marte atre foriere
Tacete, omai tacete;
Non sia chi tenti più pugna severa;
La Discordia spari, la Pace impera;
E voi bronzi tonanti
Con strepito funesto
Non vomitate più globi fumanti
Da l'infocate gole;
Più marziali eccidi il Ciel non vuole.

La stridula voce
Di timpani, e trombe
Con eco feroce
Non sia, che rimbombe
Per l'Etra mai più;
Mà al suono concorde
D'armonici plettri,
Di musiche corde,
Dolcissimi elettri
Si bevan sù, sù.

Le tazze più cupe
Rosseggian del vino,
Che manda à Quirino
L'Etrusca dirupe,

Il nappo sia colmo
De l'oro, che brilla,
E in Creta distilla
La sposa de l'olmo.

Con dolci tributi
Di Bromio spumante
Il Gallo festante
L'Ibero saluti.

Coll'ambra, che inonda
In gelida neve
Al Gallo, che beve
L'Ibero risponda.

E mentre in simil forma
Alternate tra voi brindisi amici
De ber sien legge, e norma
O lieti Calli, ò giubilanti Iberi
Di FILIPPO, e LUIGI i nomi alteri;
E presagisca ognuno à i Regi illustri
Con cor divoto eternità di lustri.

Cinto il crine di pallida uliva
Lieti eventi la pace n'accenna;
Quindi annuncia con voce festiva
Gioie eterne al Tago, e à la Senna.

Più non rugge il Belgo Leone
Agitato da febre guerriera;
Più non teme sanguigna tenzone
Ne' suoi campi l'Insubria altera.

La Reina del Popol volante
Più non ama del Sol gli splendori,
Mà del Giglio già fattasi amante
Sol'adora il Monarca de' fiori.

Or che al suolo la Pace è discesa
Goda pure l'invitto Parigi,
Che fecondo il sen di TERESA
Vedrà tosto un novello LUIGI.

Giovanni Lotti: *Per la pace tra Spagna, e Francia dell'anno 1660. Per musica*

Mortali ò voi, ch'in atra Notte avvolti
Di turbini guerrieri
Condannaste ad ogn'or gl'egri pensieri
A i più torbidi affanni, e gli occhi à i pianti,
Sù lieti e festanti
Bandite le pene,
Svegliate la spene
A libertà ridente
Spunta l'alba di pace in Occidente.

Alba, che cinta il crin di quei bei fiori,
Che son di Senna i più superbi honori,
Già dileguato il bellicoso Verno
Ne riporta serena un Maggio eterno.

Voi tra nembi, e trà gl'horrori
De le belliche tempeste,
Un balen mai non vedeste,
Ch'additasse il parto à i cori.

Mirate hor là quell'adorata Rocca,
Ch'in riva al Beti impera,
Rocca nido, e retaggio
D'Austriaci Semidei,
Da cui pendono ognor mille trofei,
Quella per dare altrui fido riparo
In sì fosche procelle,
Fatta Torre del Faro
Erge in tranquilla face
Su le cime Real lampi di pace.

Quel Leon, che nacque ai regni,
Che spaventa in un rugito
De la Terra il doppio lito,
Cangia in vezzi i Regij sdegni.
E l'Aquila immortal, in dolce artiglio
De li fulmini invece, impugna un Giglio.

“ÚNANSE AL BAILE DE LOS QUE SOBRAN”: ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DEL DISCO PATEANDO PIEDRAS DE LOS PRISIONEROS

Nayive Ananías

(Universidad Alberto Hurtado)

En septiembre de 2016 se conmemorarán tres décadas de Pateando Piedras, disco trascendental en la trayectoria de la banda chilena Los Prisioneros. “El baile de los que sobran” —tercer track de Pateando Piedras y de donde proviene su título— puede ser catalogada de “canción emblemática” y, actualmente, se asocia a las marchas estudiantiles que reivindican demandas sociales. Por otra parte, esta placa marca un tránsito en la construcción que la prensa hace del conjunto. Si con La voz de los '80 (1984) algunos diarios situaron a Los Prisioneros como portavoces de una generación, con esta producción se convirtieron en representantes del resentimiento y violencia de un segmento de la sociedad. Para ilustrar esa tensión en los medios de comunicación se analizarán algunas noticias de periódicos cercanos al gobierno fáctico y de otros con mayor libertad editorial.

Palabras clave: Los Prisioneros, Pateando Piedras, El baile de los que sobran, canción emblemática, análisis de prensa

Los Prisioneros —integrado por Jorge González (1964; voz, bajo), Claudio Narea (1965; guitarra) y Miguel Tapia (1964; batería)— debutaron como trío, tocando “Paramar” y “¿Quién mató a Marilyn?”, el 1 de julio de 1983 en un festival organizado en el Liceo Miguel León Prado de San Miguel, comuna de donde provenían¹.

Los Prisioneros podrían situarse en lo que García² describe como canción social, pero con grandes diferencias del Canto Nuevo, en cuanto a sonoridad y propuesta estética. El Canto Nuevo precedente —heredero de la Nueva Canción Chilena— “se articuló en torno a una generación joven de cantores y conjuntos, muchos de ellos surgidos en facultades universitarias, que se iniciaron en peñas, parroquias y actos solidarios desde 1974 en adelante”³. En cambio, a comienzos de los '80, el Nuevo Pop Chileno (NPCh) se inspiró en el *new wave* de la escena musical británica^{4 5}.

¹ Julio Osses: *Exijo ser un héroe. La historia (real) de Los Prisioneros*, Santiago de Chile, Aguilar, 2002.

² Marisol García: *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2013.

³ Disponible en: <http://www.musicapopular.cl/generos/canto-nuevo/page/2/> (Consultado el 27/03/16).

⁴ Freddy Stock: *Corazones Rojos. Biografía no autorizada de Los Prisioneros*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1999.

Si bien esta banda chilena exploró esa tendencia, sin distinguirse musicalmente de otros grupos locales, sí sobresalió por sus letras transgresoras, que interpelaron a una sociedad bajo dictadura. Es por esto que el trío sanmiguelino no sólo es objeto de estudio por su propuesta estética, sino que también por cómo sus temas repercutieron en lo emocional, generando identificación y empatía. De este modo, Los Prisioneros alcanzaron el pedestal canónico de lo que García⁶ llama “canción comprometida”. Siguiendo la ruta de Violeta Parra y Víctor Jara, esta banda, al decir de Vilches⁷, “continúa un diálogo abierto con los chilenos, al referirse a la contingencia socio-política actual que concierne no sólo a un país, sino que también a toda Latinoamérica”.

Los temas de Los Prisioneros reflejaron las contradicciones, limitaciones y paradojas del Chile de los '80. Aquello condicionó la recepción de su trabajo: mientras para algunos Los Prisioneros fueron la voz de una generación coartada, para otros, una expresión del resentimiento social.

Una de sus canciones icónicas, que resuena hasta hoy en el imaginario colectivo chileno, es el “El baile de los que sobran”, en la que profundizaré en cuanto a su producción, sonoridad, textualidad y recepción en la prensa y en el público.

Este tema pertenece al segundo casete de Los Prisioneros: *Pateando Piedras*, que exploró la sonoridad del *synthpop* y que fue editado el 15 de septiembre de 1986. Aunque Los Prisioneros siempre quisieron sonar de esa manera, el primer disco (*La voz de los '80*, 1984) fue rockero por la falta de presupuesto para contar con instrumentos más modernos. Para *Pateando Piedras*, tras la firma del contrato con el sello EMI, trabajaron con sintetizadores Casio CZ 101 (1984), CZ 1000 y CZ 5000 (los dos últimos de 1985), con samplers Emu Emulator I (1981) y II (1984), y con baterías electrónicas Simmons SDS-9, Linn-Drum 1, Yamaha DX-11 y Casio RZ-1.

Las canciones fueron escritas por Jorge González en trayectos de carretera, mientras la banda cumplía con sus shows en regiones. “Estar solo”, “Exijo ser un héroe”, “Una mujer que no llame la atención” y “Quieren dinero” fueron compuestas sobre la marcha. “El baile de los que sobran” pertenecía a una selección “de relleno”.

⁵ Óscar Contardo, Macarena García: *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2005.

⁶ M. García, *Canción Valiente...*

⁷ Patricia Vilches: “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida”, *Revista de Música Latinoamericana*, 25, 2, 2004, p. 197.

Para esbozar un análisis multitextual de la canción, he recurrido a los estudios de Griffiths⁸, Benveniste⁹, Barthes¹⁰ y Tatit y Lopes¹¹. Griffiths¹² nos interpela a “pensar sistemáticamente sobre cómo funcionan las palabras, e históricamente sobre cómo su posición en la canción pop se ha desarrollado, lo que podría denominarse ‘conciencia de las palabras’”. Benveniste¹³ realiza un exhaustivo análisis sobre la naturaleza de los pronombres personales. Por ejemplo, la construcción de “nosotros”, que Los Prisioneros emplean bastante en sus temas. Otro elemento relevante de considerar al momento de analizar una canción es la distinción propuesta por Barthes¹⁴ sobre el signo a nivel simbólico, paradigmático y sintagmático.

Además de detenernos en lo textual, nos abriremos a una revisión de lo melódico, considerando la investigación de Tatis y Lopes¹⁵. Su modelo de análisis trabaja categorías como los acentos y los recortes silábicos; la aceleración y la desaceleración de la melodía; saltos y trasposiciones de texturas sonoras, entre otras.

En cuanto a la sonoridad y el texto de “El baile de los que sobran”, ésta comienza con unos ladridos (en sintetizador), lo que nos sitúa en una población o en una calle con perros callejeros. La primera estrofa nos podría evocar a una fogata, con guitarra acústica y voz tenue. Al inicio encontramos la figura retórica de anáfora (repetición):

Es otra noche más de caminar

Es otro fin de mes sin novedad

Aquello remite a la rutina de la vida. El segundo verso no sólo habla de un ciclo reiterativo, sino que también se refiere a cómo la clase media baja llega a fin de mes; esa frase funciona para un cierto grupo socioeconómico. Cuando culmina esta estrofa, el tempo es más rápido. La entrada de la percusión electrónica resalta el ritmo.

⁸ Allan Moore (ed.): *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁹ Émile Benveniste: *Problemas de lingüística general*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1997.

¹⁰ Roland Barthes: *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

¹¹ Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes: *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

¹² A. Moore, *Analyzing Popular Music...*, pp. 42-43.

¹³ É. Benveniste, *Problemas de lingüística general...*

¹⁴ R. Barthes, *Ensayos críticos...*

¹⁵ L. Tatit, *Elos de melodia e letra...*

En la siguiente estrofa hay una interpelación:

Mis amigos se quedaron **igual que tú**
Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos

Los doce juegos aluden a los años cursados en la enseñanza básica y media. Jorge González sabe que el público que se sentirá identificado con esta canción pertenece a la clase media baja. Después, viene el estribillo:

Únanse al baile de los que sobran
Nadie nos va echar de más
Nadie nos quiso ayudar de verdad

En *Únanse al baile de los que sobran*, el verbo está en imperativo. Ese “únanse” convoca, pero la oración, a su vez, contiene un oxímoron (una contradicción): unir versus sobrar. Es decir, que se agrupen los excluidos. El sujeto de la enunciación se involucra, pues señala: Nadie nos va echar de más. Esto se puede traducir en una resistencia; permanecer y tolerar a pesar de la incertidumbre del fin de mes y de ladesesperanza. Por otro lado, es una forma sarcástica de decir: Nadie nos va a echar de menos.

En *Únanse al baile* hay un cambio en el uso de la voz: se canta con más volumen, pero también con más energía, menos apáticamente que en los primeros versos de este tema. Aunque se podría apreciar un rasgo festivo, la letra está envuelta de tristeza y melancolía. Este “baile” denota una ironía. El baile, en general, es para entretenerse, enajenarse. Pero es paradójico que la lírica sea tan apesadumbrada. En el estribillo —entonado con voz iracunda— se percibe un bombo de batería procesado electrónicamente, que intensifica ese apartado. Al finalizar, hay una cadencia de acordes de teclados que marca el fin del coro y el regreso de las estrofas con la melodía inicial.

Las siguientes estrofas se refieren a que el destino de este “nosotros” no es llegar a la universidad, mientras “otros” son aquellos privilegiados (la clase media alta) que tuvieron acceso a una buena educación y que, más adelante, triunfaron. *Y dejaron a mis amigos pateando piedras* implica resignación y desocupación. Acá no se tiran piedras,

no se lucha. Este último verso se yuxtapone con el inicio del estribillo *únanse al baile*. Así, se logra escuchar una oración con vocativo: “Amigos, únanse al baile”. También se fusiona *pateando piedras con el baile de los que sobran*. En este recorrido va alternándose la primera persona singular (*dejaron a mis amigos pateando piedras*) y la primera persona plural (*nadie nos va echar de más*).

En cuanto a su recepción en los medios de comunicación¹⁶, esta canción marca un tránsito en la construcción que la prensa escrita hace del grupo. A través de estrategias discursivas la prensa creó un imaginario crítico sobre Los Prisioneros: si con “La voz de los ’80”, algunos diarios los ubicaron como portavoces de una generación, la crítica social, plasmada en “El baile de los que sobran”, los convirtió en resentidos y agresivos. De esta manera, desde 1986 —año que marca el auge del NPCh— la mayoría de las crónicas publicadas en *La Segunda*, *El Mercurio* y *La Tercera* destacaban numerosos incidentes en los recitales de Los Prisioneros, incluyendo, en algunos casos, fotografías de admiradores colgando de graderías o titulando con palabras de fuerte contenido simbólico, como “arrasar”, “heridos”, “lesionados” y “desmanes”.

En 1986 es notorio cómo incrementó el interés por Los Prisioneros gracias al lanzamiento de *Pateando Piedras*: *La Segunda* divulgó 6 artículos sobre la banda; *El Mercurio*, 12; *La Tercera*, 29; y *La Nación*, 7.

La Segunda editó 1 entrevista y 5 crónicas, que notifican la participación del trío sanmiguelino en el programa *Éxito* de Canal 13¹⁷, los desmanes producidos en el Estadio de Concepción¹⁸, el matrimonio de Jorge González¹⁹, un nuevo Disco de Platino por *Pateando Piedras*²⁰ y el clamor popular que exigía el debut del conjunto en el Festival de Viña del Mar de 1987²¹. Cabe destacar que este diario no incluyó ninguna reseña de las dos actuaciones del 1 de noviembre de 1986, en el Estadio Chile.

¹⁶ Para delimitar este estudio opté por considerar periódicos de ese tiempo, para identificar diferencias de cobertura entre los medios oficialistas (*La Nación*), aquellos ligados ideológicamente al régimen (*La Segunda*, *El Mercurio*) y los que gozaban de mayor “libertad editorial” (*La Tercera*, *La Época*). Este trabajo analizó las secciones de Espectáculos y los suplementos asociados a este ámbito de cinco diarios durante enero 1984-diciembre 1990. Se consultaron 10.774 ejemplares en la sección Periódicos y Microformatos de la Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁷ “Los Prisioneros’ van al 13”, *La Segunda*, 27/X/1986: 24.

¹⁸ “Los Prisioneros’ aclaran su responsabilidad por desmanes en estadio de Concepción”, *La Segunda*, 11/XI/1986: 24.

¹⁹ “El domingo ‘esposan’ a líder de Los Prisioneros”, *La Segunda*, 05/XII/1986: 45.

²⁰ “Los Prisioneros logran nuevo Disco de Platino”, *La Segunda*, 10/XII/1986: 24.

²¹ “Soda Stereo y Los Prisioneros deben ir al Festival”, *La Segunda*, 29/XII/1986: 35.

La única entrevista se titula *Los Prisioneros: “Nos quedan sólo 3 años de vida”*²². El artículo, mediante subtítulos, resalta dos aspectos que insinúan marginalidad: “No se cambian de San Miguel” y “Las drogas: una moda”. De esta forma, el reportero enfatiza que el grupo pertenece a un estrato medio-bajo, no pretendiendo ascender tras la inminente fama, y que, al parecer, también consume drogas, pues “son una moda”.

El Mercurio publicó 9 crónicas, 2 entrevistas y 1 reseña de disco sobre Los Prisioneros. En cuanto a las entrevistas, los periodistas consultan por aspectos musicales²³, aunque también profundizan en lo extramusical, que se traduce en interrogantes concernidas al “carácter” del trío (“Cuando se dice ‘Prisioneros’ se relaciona con jóvenes agresivos y en ustedes no se ve nada de eso. ¿De dónde salió esa fama?”, “Los otros grupos se quejan de que ustedes son unos resentidos. ¿Cómo les afecta? ¿Es bueno o es malo?”²⁴).

Por su parte, *La Tercera* editó 25 crónicas, 2 entrevistas y 2 reseñas de conciertos. Los artículos, habitualmente, consignaban recitales en la capital²⁵ y en regiones. Las entrevistas poseen focos disímiles. En la primera²⁶ el periodista reconstruye la biografía de Los Prisioneros, aunque advierte desde el epígrafe que “lo critican todo”: desde el Canto Nuevo (“Su contenido era socialmente interesante, pero era barroco, donde les interesaba quedar como virtuosos o que los aplaudieran”) hasta la industria discográfica chilena (“En una casa discográfica normal no nos hubiesen grabado. Hay estereotipos: o eres un Quilapayún o eres un Miguelo”). El reportero también utiliza subtítulos para resaltar ciertas ideas, como en el caso de “resentidos”. En ese apartado afirma que existe tal “calificación”, sin atribuir fuentes. La segunda entrevista²⁷, realizada a menos de una semana de los shows en el Estadio Chile, se centra en elementos performativos, en la puesta en escena del grupo: “Muy pocas veces ‘Los Prisioneros’ sonríen sobre un escenario, pero en su último recital en el Estadio Chile sus labios dejaron bosquejar más de una vez este signo de alegría”. De esta manera, se

²² “Los Prisioneros: ‘Nos quedan sólo 3 años de vida’”, *La Segunda*, 14/X/1986: 25.

²³ “Los Prisioneros: ‘No Somos Prisioneros de Nada, pero Tampoco Estamos Libres de Todo’”, *Wikén*, 18/VII/1986: 6.

²⁴ “Los Prisioneros: ‘¡Somos Resentidos y Qué!’”, *Wikén*, 17/II/1986: 7.

²⁵ “Violadores y Prisioneros se toman el Teatro Cariola”, *La Tercera*, 04/III/1986: 28; “Prisioneros y Aparato Raro se mezclan en Gente”, *La Tercera*, 17/II/1986: 39.

²⁶ “‘Los Prisioneros’ abrieron las rejas de su vida y se confiesan”, *La Tercera*, 26/V/1986: 42.

²⁷ “Los Prisioneros: ‘Rescatamos sobriedad y amor a los padres’”, *La Tercera*, 06/XI/1986: 32.

insiste en la supuesta amargura que proyectan. De hecho, la nota indica que sus rostros suelen ser “hoscós” y que “acompañan sus canciones de sarcasmo y crítica”.

En cuanto a *La Nación*, en 1986 se publicaron 4 crónicas, 2 reseñas de conciertos y 1 entrevista. Ambas reseñas²⁸ ratifican la popularidad de Los Prisioneros en el Estadio Chile y ahondan en elementos musicales, deteniéndose en las canciones (“Las canciones de ‘Pateando Piedras’ han dejado un poco de lado el reggae para acercarse más a la música disco”), en los instrumentos (“El trío demostró que ha evolucionado y que ahora tiene un sonido diferente, debido a la incorporación de teclados, batería electrónica y batería programable”), en la recepción del público (“Los fanáticos saltaron, bailaron y cantaron tanto con los viejos éxitos como ‘La voz de los ‘80’ y ‘¿Quién mató a Marilyn?’, como con ‘Muevan las industrias’ y ‘¿Por qué no se van?’”) y en la performance (“Jóvenes que no recurren a vestuarios estrafalarios ni a peinados new wave son capaces de contagiar entusiasmo [...] Claudio se desdoblaba para tocar su guitarra y sintetizador y en la mesa de sonido se movían perillas para reverberar la voz”).

Durante 1987, la cobertura a Los Prisioneros aumentó sutilmente.

La Segunda editó 8 crónicas y 2 entrevistas. Las notas consignaron las primeras presentaciones de Los Prisioneros en Argentina. Hay una que, desde el título, manifiesta la supuesta agresividad del grupo: “Con garabatos²⁹ respondieron ‘Los Prisioneros’ a consulta de ‘La Segunda’ sobre incidentes protagonizados en Perú”³⁰. Según un cable de la agencia ANSA, la banda fue apedreada en pleno concierto. En tanto, las entrevistas gozaron de más espacio, como en el caso de “*Los Prisioneros: sobrios, sencillos y resentidos ¡y qué!*”³¹. Aquí, la periodista Rosario Guzmán (hermana de Jaime Guzmán, fundador del partido de ultraderecha chileno UDI, asesor de Augusto Pinochet y gestor de la Constitución Política de 1980) intenta desaprobar a Los Prisioneros, resaltando aquella imagen negativa que ha construido la prensa desde 1986: que son resentidos y que atacan a través de sus declaraciones. Ya en la bajada, la reportera utiliza verbos de una intensa carga simbólica y conjunciones disyuntivas (“o”) para extremar las posiciones respecto a la banda, obligando al lector a elegir entre dos alternativas:

²⁸ “Los Prisioneros reafirmaron su popularidad en el Estadio Chile”, *La Nación*, 02/XI/1986: 39; “Confirmado: ‘Los Prisioneros’ son los número uno en Chile”, *La Nación*, 04/XI/1986: 31.

²⁹ En Chile, esta palabra significa “insultos” o “groserías”.

³⁰ *La Segunda*, 22/IX/1987: 28.

³¹ *La Segunda*, 02/II/1987: 6-7.

Lo único que no podría afirmarse, respecto de ‘Los Prisioneros’, es que ‘no pasa na’ con ellos’ (en jerga actual). Porque la verdad es que pasa de todo: se los aplaude a rabiar o se los critica sin concesiones, se los idolatra o se los abomina, se los identifica con la defensa de los mejores valores de nuestro pueblo o se los tilda de ser la quintaesencia del resentimiento y la amargura social.

Luego, entre paréntesis, ella revela que realizó una encuesta callejera para comprobar, de forma fehaciente, la popularidad del grupo. El supuesto sondeo arrojó que “el éxito de ‘Los Prisioneros’ provenía fundamentalmente de los sectores más modestos, en tanto en aquellos de niveles socioeconómicos más altos se los tildaba de ‘rascas’³²”. ¿Quiénes fueron interrogados y dónde? En ningún caso se transparentan datos estadísticos. La intención de ese párrafo parece denostar al trío sanmiguelino en cuanto a sus orígenes y, de paso, insinuar que sus seguidores son “vulgares” y tan resentidos e ingratos como Los Prisioneros. Guzmán, después, se sincera y ahonda en la “violencia” de la banda: “Les aseguro que hacía tiempo que no advertía una carga de agresividad tan grande y tan gratuita... No es fácil, con ustedes, llevarse un buen recuerdo”.

El Mercurio publicó 17 crónicas y 2 entrevistas. Las notas anunciaron las actuaciones de Los Prisioneros en Argentina³³, Perú y Ecuador³⁴, y ratificaron la preparación de un próximo disco³⁵ y de un videoclip³⁶. Otras, en cambio, se centraron en los desmanes en algunos recitales en regiones³⁷. Cabe mencionar que los artículos de esa índole se ubicaban en la sección Nacional y no en Espectáculos, como *7 Heridos en Actuación de Conjunto “Los Prisioneros”*³⁸ y *Autorizan Actuación De “Los Prisioneros”*³⁹ (un comandante militar había prohibido un concierto en Victoria, pero la medida fue revocada por no ajustarse a normas legales).

³² En Chile, “rasca” es una manera muy despectiva de referirse a personas de un estrato socioeconómico bajo.

³³ “Los Prisioneros al Festival Chateau Rock”, *El Mercurio*, 26/III/1987: C11.

³⁴ “Los Prisioneros Viajan Por Perú y Ecuador”, *El Mercurio*, 11/IX/1987: C19; “Los Prisioneros Agredidos en Perú”, *El Mercurio*, 22/IX/1987: C12, “La Gira por Perú Fue un Éxito”, *El Mercurio*, 23/IX/1987: C15.

³⁵ “Nuevo Disco de Los Prisioneros”, *El Mercurio*, 21/VIII/1987: C16.

³⁶ “Nuevo Video Clip De Los Prisioneros”, *El Mercurio*, 01/VII/1987: C10.

³⁷ “Desmanes por Retraso de ‘Los Prisioneros’”, *El Mercurio*, 17/IV/1987: C9; “Rockeros Se Declaran Inocentes de Desmanes”, *El Mercurio*, 18/IV/1987: C11.

³⁸ “7 Heridos en Actuación de Conjunto ‘Los Prisioneros’”, *El Mercurio*, 20/I/1987: C1.

³⁹ “Autorizan Actuación De ‘Los Prisioneros’”, *El Mercurio*, 13/VI/1987: C5.

Por otro lado, las entrevistas se diferencian en el tratamiento al grupo. Mientras en la primera⁴⁰ se les consulta respecto a su exitosa gira en Argentina, en la segunda⁴¹ se les reprocha por la ironía contenida en las letras de *La cultura de la basura* y se refuerza aquella imagen de “amargados” (“¿Significa que han dejado un poco de lado la línea un poco amargada?”, “¿Les molesta que la gente los considere amargados?”).

En marzo de 1987 nació el diario de oposición *La Época*, que otorgó una amplia cobertura a Los Prisioneros, destacando sus logros. Durante ese año publicó 16 crónicas, 2 reseñas de conciertos y 1 entrevista. La mayoría de las notas anticipaba o ponderaba ciertos recitales por Chile⁴² y Sudamérica⁴³, como también se informaba sobre rankings⁴⁴ y premios⁴⁵.

Una reseña⁴⁶ se centró en la sarcástica performance del trío (“Jorge González desarrolló una ‘conversación’ con el público [...] Dicha canción [‘Sexo’] fue salpicada de alusiones a la ‘belleza’ de Charly Alberti, a los ojos y cabellera de Luis Miguel y a la ‘sensualidad’ de Julio Iglesias”) y en la entusiasta recepción del público: “Antes de la subida de Los Prisioneros al escenario, el público impaciente porque comenzara el show, comenzó con una serie de bromas coreadas entre las personas de galería y las de platea. Luego siguieron gritos en contra del gobierno y una muestra de pancartas que decían: ‘Aquí se torturó y fusiló’”.

En 1988, a raíz del plebiscito para derrocar a Pinochet, las entrevistas de *La Época* profundizaron en la veta más política de Los Prisioneros, relegando la música. Así, se consiguieron potentes declaraciones como “nosotros no somos parte de la inmensa cantidad de artistas que se quedan callados. Por eso mismo manifestamos nuestra

⁴⁰ “Los Prisioneros: ‘Demostramos que los Rockeros No Necesariamente Tienen que Ser Tontos’”, *Wikén*, 10/IV/1987: 6.

⁴¹ “Prisioneros: ‘No le Cantamos Al Amor ni a las Florcitas’”, *El Mercurio*, 04/XII/1987: C16.

⁴² “‘Los Prisioneros’ ofrecerán 20 recitales en 19 ciudades durante 24 días”, *La Época*, 22/IV/1987: 25; “Doce mil personas vieron a ‘Los Prisioneros’ en la Octava Región”, *La Época*, 29/VI/1987: 26.

⁴³ “Los Prisioneros viajan el 27 a Argentina”, *La Época*, 18/III/1987: 26; “Los Prisioneros ofrecerán un recital junto a dos bandas argentinas en Buenos Aires”, *La Época*, 01/IV/1987: 27; “‘Los Prisioneros’ iniciarán el jueves una gira de dos semanas a Perú y Ecuador”, *La Época*, 11/IX/1987: 25; “Doce mil limeños asistieron al concierto de ‘Los Prisioneros’”, *La Época*, 21/IX/1987: 27.

⁴⁴ “En el segundo lugar del ranking peruano están ‘Los Prisioneros’”, *La Época*, 11/V/1987: 37; “Los Prisioneros en el primer lugar en Perú”, *La Época*, 17/VIII/1987: 26; “Canción de ‘Los prisioneros’ postula al mejor tema del año”, *La Época*, 30/IX/1987: 25.

⁴⁵ “Cassette ‘La cultura de la basura’ ya es disco de platino”, *La Época*, 27/XII/1987: 35.

⁴⁶ “Multitudinaria actuación de ‘Los Prisioneros’”, *La Época*, 13/VII/1987: 26.

posición por el No frente al plebiscito”⁴⁷ y “hay que inscribirse, votar por el No y tirar para adelante”⁴⁸.

Mientras *La Época* cubrió la relevancia del grupo en Chile y en Latinoamérica, así como su posicionamiento político, los periódicos ligados ideológicamente al régimen militar construyeron un imaginario negativo sobre la banda, resaltando el concepto del resentimiento (“Trío de resentidos y músicos magníficos que hacen bailar a todos los lolos del país”⁴⁹). Las preguntas de las entrevistas, en general, reforzaban la idea de que Los Prisioneros eran irónicos (“Acompañan sus canciones de sarcasmo y crítica”⁵⁰), melindrosos (“Lo critican todo”⁵¹), amargados (“¿Les molesta que la gente los considere amargados?”⁵²), marginales (“No se cambian de San Miguel [...] Las drogas: una moda”⁵³), hoscós (“Muy pocas veces ‘Los Prisioneros’ sonríen sobre un escenario”⁵⁴) y violentos (“Cuando se dice ‘Prisioneros’ se relaciona con jóvenes agresivos y en ustedes no se ve nada de eso. ¿De dónde salió esa fama?”⁵⁵).

Para continuar, también resulta interesante comprender “El baile de los que sobran” desde su interacción con el público y su proceso durante las casi tres décadas de su historia. Esta canción puede ser catalogada de emblemática, tomando el concepto de Ayats⁵⁶, ya que “actúa con tal valor de signo o de emblema explícito de la identificación de un grupo de personas”. Estas canciones cobran un sentido especial, pues brindan un valor emblemático en un instante de expresión sonora de un conglomerado.

Para ilustrar esta idea, que nos permite aproximarnos a la recepción de esta canción y a su valor como canción performada, revisaremos tres momentos en que “El baile de los que sobran” reordena el entorno sonoro y el espacio social de un colectivo. Estos casos corresponden a eventos en el contexto de las movilizaciones estudiantiles

⁴⁷ “Los Prisioneros: ‘La gente joven debería preocuparse por la política’”, *La Época*, 04/IV/1988: 28.

⁴⁸ “Los Prisioneros: ‘Hay que inscribirse, votar por el No y tirar para adelante’”, *La Época*, 08/VI/1988: 10.

⁴⁹ “Los Prisioneros: ‘Igual vamos a ver el festival’”, *Diario Rock*, 09/II/1987: 4.

⁵⁰ “Los Prisioneros: ‘Rescatamos sobriedad y amor a los padres’”, *La Tercera*, 06/XI/1986: 32.

⁵¹ “Los Prisioneros: ‘abrieron las rejas de su vida y se confiesan’”, *La Tercera*, 26/V/1986: 42.

⁵² “Prisioneros: ‘No le Cantamos Al Amor ni a las Florcitas’”, *El Mercurio*, 04/XII/1987: C16.

⁵³ “Los Prisioneros: ‘Nos quedan sólo 3 años de vida’”, *La Segunda*, 14/X/1986: 25.

⁵⁴ “Los Prisioneros: ‘Rescatamos sobriedad y amor a los padres’”, *La Tercera*, 06/XI/1986: 32.

⁵⁵ “Los Prisioneros: ‘¡Somos Resentidos y Qué!’”, *Wikén*, 17/II/1986: 7.

⁵⁶ Orquesta del Caos (ed.): *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, Barcelona, Orquesta del Caos e Institut Català d’Antropologia, 2005, p. 92.

de los últimos años en Chile. En el primer ejemplo⁵⁷, de 2011, esta canción surge tras la intervención de un “suicidio simbólico por la educación” realizado por estudiantes de la Universidad de Talca en la Plaza Cienfuegos. Desde el suelo cantan el “Himno Nacional” y, luego, se levantan e interpretan “El baile de los que sobran” de manera espontánea. Un muchacho interpreta la introducción en melódica. La canción emblemática congrega y unifica a aquellos jóvenes que se representan con “los que sobran”.

En el segundo⁵⁸, “El baile de los que sobran” (versión original) musicaliza desde los parlantes de un departamento la Marcha por la Educación del 11 de abril de 2013. Entre las consignas, los aplausos y los ruidos ciudadanos, esta canción se incrusta en el paisaje sonoro, siendo coreada por los manifestantes y dando un particular sentido a ese momento.

En el tercero⁵⁹ vemos cómo esta canción es ejecutada intencionalmente por una orquesta juvenil (alumnos de la Universidad de Chile) como parte de una intervención en el Paseo Bulnes de Santiago, el 20 de julio de 2011. Esta pieza genera una respuesta en la audiencia, experiencia similar al uso de la música en un concierto: la gente corea, aplaude, se identifica.

A casi tres décadas del nacimiento de esa canción, los estudiantes de educación secundaria y superior se sienten interpelados por aquellas demandas promovidas en los '80. La exclusión representada en la canción funciona como factor identitario, intensificando la vivencia presente, que también es una experiencia atemporal: se pueden unir todos los marginados de distintas épocas.

⁵⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yPd2GUaIO98> (Consultado el 27/03/16).

⁵⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aAldCPv6Fyc> (Consultado el 27/03/16).

⁵⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yJGEHjPIV1Q> (Consultado el 27/03/16).

MÚSICA FICTA. EL CONFLICTO CON LA TEORÍA VOCAL: DE CANTO LLANO A CANTO DE ÓRGANO

Sergio Antón Melgarejo / Aitana García Wanègue / Patricia Martínez Gosálbez
(Conservatorio Superior de Música de Alicante Óscar Esplá)

Con la evolución de la polifonía desde sus inicios en el S.IX hasta finales de XV, la utilización del sistema hexacordal, nacido desde y para el canto llano como base teórica y práctica, resulta insuficiente y anómala por sus limitaciones prácticas. Haciendo necesario un replanteamiento de su lógica interna, surgiendo de esta problemática la denominación de *musica ficta*. Esta problemática teórico-práctica se encuentra recogida en diferentes tratados renacentistas y barrocos, que intentan dar luz, por medio de diversas teorías, a un hecho extremadamente complejo que implica un cambio de pensamiento, del monódico al vocal e instrumental polifónico. En la ponencia enmarcada bajo el título *Música Ficta...*, se presentan los textos del teórico Bartolomé Ramos de Pareja, asumiendo el origen y la práctica de la música “ficticia” con sus múltiples contradicciones, fruto de un pensamiento histórico complejo.

Palabras clave: *musica ficta*, polifonía, Ramos de Pareja, tratadística, semitonía.

Introducción

La aparición del sistema hexacordal de Guido d’Arezzo en el S.XI, más comúnmente conocido como Gamaut, surgió como respuesta a una necesidad pedagógica y memorística creada por la ampliación de los cantos llanos. Con la creación y posterior evolución de la polifonía, fueron surgiendo nuevas exigencias que hicieron patente las deficiencias de este antiguo método. Estamos hablando aquí de la llamada *musica ficta*, como contraposición a la *musica vera*, que es la comprendida en este sistema. Estas nuevas notas necesitaron de una nueva teoría que justificase su práctica, dando lugar a un sinfín de hipótesis que podemos encontrar en tratados musicales desde el S.XI hasta el S.XVI. Entre estos tratados, encontramos el de Bartolomé Ramos de Pareja, *De musica practica*, publicado en 1482.

Este trabajo está enfocado hacia una comprensión teórica y práctica del sistema musical del S.XV, y su posterior evolución hacia el nuevo pensamiento. Por esta razón,

creemos que este estudio es necesario para cualquier aproximación a la música de esta época. Para este análisis hemos recurrido al tratado de Bartolomé Ramos de Pareja, antes citado, centrándonos en ciertos aspectos que, a continuación, cada uno de nosotros expondrá. Pero antes de esto, haremos una pequeña contextualización.

***Musica ficta*: origen de la ampliación del sistema hexacordal, las conjuntas.**

En su origen, el sistema Gamaut sólo contaba con una alteración, el bemol para el Si₂ y para el Si₃, en el sistema acústico franco-belga. Esto hacía que sólo hubiese semitonos entre E-F, A-Bb y B-C, que se cantaban siempre con las sílabas de solmisación mi-fa. Sin embargo, desde la aparición de la polifonía, los compositores empezaron a usar cada vez más el bemol y el sostenido, debido a diversas causas, como la afinación y el contrapunto. Por tanto, se formaron más semitonos entre diferentes notas, que también había que solmizar. La solución más lógica fue la de usar para estos las sílabas ya existentes mi-fa. Por ejemplo, si al C le pusiésemos un sostenido pasaría a solmizarse mi, y el D se cantaría fa, dado que entre ellos ahora hay un intervalo de semitono.

Eso es lo que llamamos *musica ficta* y lo que Pareja denomina conjuntas, término que encontramos en casi todos los tratados españoles de la época y cuyo origen radica, según el propio Pareja, en el tetracordo *synemmenon* o conjunto del sistema griego. Éste estaba formado de distintos tipos de tetracordos, entre ellos el tetracordo *synemmenon* o conjunto, en el que entre la primera nota, *mese* (h), y la segunda, *trite synemmenon* (i), había un semitono de distancia:

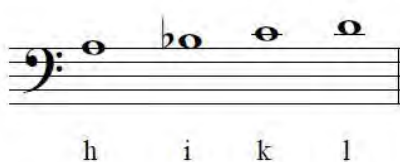


Fig. 1 – Tetracordo *synemmenon*.

Según Ramos de Pareja, “conjunta es hacer de un semitono un tono, y de un tono un semitono”¹. Es decir, mediante el uso de las alteraciones cambiamos el semitono de lugar, provocando, a su vez, una alteración en la solmisación de las notas. Esto nos lleva a su segunda definición: pasar de mi a fa o de fa a mi, refiriéndonos a las sílabas de solmisación.

Así pues, tenemos dos maneras de hacer *musica ficta*:

- Pasar de mi a fa, mediante el uso del bemol. Por ejemplo, entre B y C hay un semitono, por lo que se canta mi-fa, pero si al B le ponemos un bemol, el semitono pasa a estar entre A y Bb, por lo que ahora el A se cantará mi y el Bb se cantará fa.
- Pasar de fa a mi, mediante el uso del sostenido. Es el mismo principio que de la manera anterior, sólo que ahora se eleva un semitono la nota.

Si aplicamos esta teoría a todas las notas que se pueden cantar mi o fa obtenemos nuevos hexacordos. Es decir, como hemos cambiado las sílabas de solmisación de dos notas debido a que su intervalo ha pasado de ser un tono a ser un semitono, las notas anteriores y posteriores también deberán cambiar su solmisación. Cojamos el ejemplo anterior:

- 1º) Tenemos que la nota C se puede solmizar fa y ut, es decir, tiene fa, que se puede cambiar a mi alterándola ascendentemente. Por tanto, ahora tenemos un C# que se solmiza mi y el D que se solmiza fa.

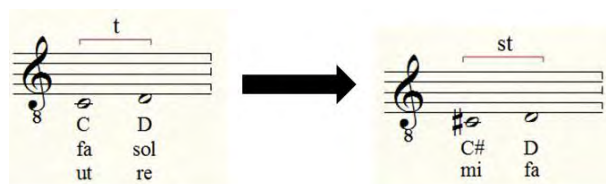


Figura 2 – Cambio de solmisación pasando de tono a semitono.

¹ Bartolomé Ramos de Pareja: *De musica practica*, Madrid, Alpuerto, 1990 (traducción de José Luis Moralejo), pp. 45-46.

- 2º) Como un hexacordo completo va de ut a la, las sílabas anteriores al C# deberán cambiar su sílaba, al igual que las posteriores a D, quedando un hexacordo que se solmiza de esta manera:



Fig. 3 – hexacordo A-re.

Esto se aplica al resto de notas del Gamaut, como ya hemos dicho, siendo los nuevos hexacordos los siguientes:



* Pareja afirma que una de las conjuntas empieza por B-mi (B₂), sin embargo, esto da como resultado alteraciones que ellos no conocían, por lo que se debe referir a B-fa.

** En este caso pasa lo mismo, pues Pareja habla de Ab y no de G₂, aunque en la práctica utilicen este último.

Fig. 4 – Hexacordos por conjunta del Gamaut.

Si los unimos, obtenemos un nuevo sistema, que Pareja llamó la “mano perfecta”, en contraposición al Gamaut de Guido d’Arezzo, que sería la “mano imperfecta”. Otra forma que utiliza Ramos de Pareja para justificar su sistema es mediante la unión de tres *gamaut*: dos accidentales y uno natural. Éste último es el *gamaut* de Guido d’Arezzo, sin ninguna modificación, y los dos accidentales son el transporte un tono ascendente y un tono descendente de éste, para los que utiliza sostenidos y bemoles, respectivamente.

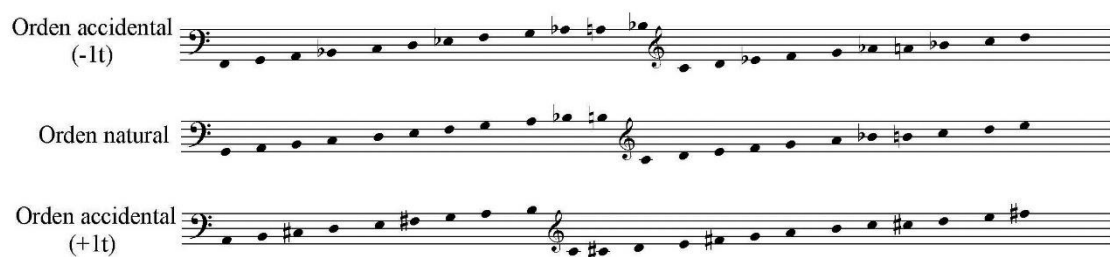


Fig. 5 – Unión de los tres Gamaut.

El sistema de nuestro tratadista tiene 22 sonidos, y es una “mano perfecta” porque, según él, está dividido enteramente en semitonos y porque contiene tres diapasones, que es el número perfecto, el de la Santísima Trinidad. Sin embargo, más adelante, Pareja admite que es un error decir que su sistema es perfecto, pues en realidad no tiene tres octavas, ya que la última nota es un F# y no un F natural, como debería haber sido para tener verdaderamente tres octavas.

(en negrita las sílabas que se alteran)

Hexacordos de Guido

Conjuntas

Fig. 6 – Mano perfecta de Bartolomé Ramos de Pareja.

En conclusión, el uso del sostenido y el bemol en diferentes notas hizo necesario una actualización del sistema de solmisación de Guido d’Arezzo. Hemos visto como Ramos de Pareja da una solución, que otros tratadistas también darán, aunque de diferente manera. Lo que todos tienen en común es la reutilización de las sílabas de solmisación para sus nuevos sistemas, que no serán sino una ampliación del anterior, con la formación de nuevas escalas o gamas.

Aplicación y acercamiento práctico del nuevo sistema teórico: mutaciones.

El nuevo sistema de conjuntas propuesto por Ramos de Pareja explicado en el punto anterior fue una clara intención de unir la práctica musical con la teoría, por lo que pretende alejarse de toda especulación teórica. Sin embargo, este nuevo método estaba basado en la tradición hexacordal y la justificación en el número pitagórica. En su tratado, Pareja plantea un nuevo concepto con el que intenta resolver la problemática teórico-práctica surgida con la evolución y el desarrollo de la polifonía. Esto da lugar a un hecho verdaderamente complejo que implica un cambio de pensamiento: del monódico al vocal e instrumental polifónico.

A este nuevo planteamiento práctico, que intenta esclarecer los problemas del hábito de lectura musical, lo llama mutación o permutación (Pareja utiliza los dos términos indistintamente), que se basa en el sistema de mutación guidoniano pero ampliado dentro del método de las conjuntas. Este procedimiento de mutaciones dentro de las conjuntas viene dado por el intento de teorización de la práctica, es decir, se necesitaba un planteamiento teórico para asumir las nuevas tendencias musicales que se ponían en uso.

El sistema que propone Ramos de Pareja consiste en el cambio de dos sílabas que se encuentran a la misma altura, en un mismo signo y sonido, pero están en distintos tipos de hexacordos dentro del sistema de conjuntas. Esto está desarrollado desde una concepción musical diferente a la que se tiene hoy en día, ya que una idea fundamental era que una misma nota variaba su altura según al hexacordo al que pertenecieran. Con esto, Pareja expone que en un mismo signo hay varios nombres porque cada uno se diferencia del otro según el hexacordo, ya que si fueran el mismo sonido no haría falta repetirlos. Explica que los nombres se ponen en esa disposición para hacer un semitono mayor o menor según lo que se necesite. Estas diferencias entre las sílabas de un mismo signo serían menores al semitono, por lo que Pareja rechaza totalmente plasmarlos en las notas de la pieza.

A partir de esta premisa, Pareja expone su nuevo planteamiento teórico-práctico. El tratadista argumenta su idea diferenciando dos tipos de sílabas, siendo las ascendentes ut, re, mi y las descendentes fa, sol, la, utilizando las sílabas ascendentes cuando el canto

sube y las descendentes cuando este baja. Por esta razón, cuando la nota cantada tenga ambos tipos de sílaba, se deberá elegir la que más convenga. Por ejemplo, en A-lamire, si se canta la nota la pero el canto sube, se debería abandonar el la y seguir con el mi o el re, ya que son las sílabas ascendentes.



Fig. 7 – Ejemplo de mutación.

La permutación para Pareja se puede deber a dos razones. La primera es que el movimiento melódico del canto sea ascendente o descendente, centrándose en el tipo de sílabas que tenga cada signo. En este caso, podría ser de tres maneras. La primera de ellas sería si las sílabas suben, como el caso de g-solreut, donde se encuentra ut-re y re-ut. La segunda manera sería si las sílabas van en sentido descendente, por ejemplo en c-solfaut se halla sol-fa y fa-sol. Por último, estarían los signos que tienen sílabas que dan un salto de 4ª o 5ª, como ocurre en a-lamire, donde está la-mi y mi-la. El segundo motivo de permutación sería por la correcta colocación del semitono mi-fa según el transcurso del canto.



Fig. 8 – Razones de permutación.

Con todo esto, mediante el sistema tradicional formado por los hexacordos de Guido no se podía hacer mutación en las sílabas que sólo tuvieran un signo, como son Γ-

ut, A-re, B-mi y E-la, ni en las que no fueran el mismo sonido, siendo b-fa b-mi. Sin embargo, en el sistema ampliado de conjuntas de Pareja, en un mismo signo pueden aparecer los tres tipos de sílaba explicados anteriormente, es decir, ascendentes, descendentes y por salto de 4ª o 5ª. Por esta razón, un signo que tenga las seis sílabas, podría tener 18 posibles mutaciones. Estos signos únicamente podrían ser D-solre, G- solreut y sus octavas, ya que sus seis sílabas no se alteran en ningún caso, por lo que siempre están a la misma altura.

Todo este enrevesado planteamiento teórico se puede resumir en que mediante las seis notas del hexacordo y la correcta colocación del semitono mi-fa se podían entonar todos los cantos. En esta época los cantores no especificaban una altura definida de los sonidos, sino que, a la hora de cantar, se basaban en los intervalos formados. Por esta razón, el método de Pareja es una manera mnemotécnica para la práctica del lenguaje musical.

A partir de todo esto, se puede confirmar que, a través de este nuevo sistema de conjuntas, Ramos de Pareja inició el camino de una concepción diferente de la música. La evolución de la polifonía y la teorización de la música *ficta* fueron la razón de este cambio de pensamiento, ya que era necesario un nuevo planteamiento teórico que se acercara a la práctica. Esto dio lugar a una propuesta compleja debido a la difícil relación que mantenían la práctica de la época con una teoría que no se ajustaba a ella. El método de mutación dentro de las conjuntas abrió el camino hacia un alejamiento de la tradición hexacordal guidoniana en dirección a un nuevo pensamiento musical ampliado.

Problemática emergente del nuevo sistema teórico musical

En esta parte, redactaremos cómo Bartolomé Ramos de Pareja, en diversos capítulos de su tratado *De musica practica* señala cómo surgen los problemas que generan el conflicto entre las concepciones prácticas y teóricas de la música.

Como ya hemos señalado previamente, la *musica ficta* surge de la adición de nuevas alteraciones a la propuesta guidoniana del gamaut, las cuales pueden ser para “pasar de fa a mi o de mi a fa”. A partir de esto, Pareja propone un nuevo sistema con la adición de hexacordos para completar la mano imperfecta de Guido. A continuación, pasaremos a

señalar los problemas que suponen todas estas innovaciones que generan la discordia entre la práctica y la teoría musical, por las cuales nuestro autor propone un nuevo sistema.

Para empezar, uno de los aspectos más cercanos a nuestro tema principal, es la conocida como semitonía *subintellecta*, denominada armonía *subintellecta* por Ramos de Pareja. Este concepto surge de la práctica y se trata de aquellas alteraciones sobreentendidas que se realizaban en las cadencias y los giros melódicos. El autor define el concepto, pone varios ejemplos de cómo solmizarla mediante un método propio, al que denomina las *psalitas*, ejemplifica varios casos de giros o cadencias en que se pueda hacer (indicados en la imagen adjunta), y añade que, aunque antes era sobreentendida, ya debe ser marcada con las alteraciones pertinentes.



Fig. 9 – Ejemplos de semitonía *subintellecta*.

Justo a continuación, en el tratado encontramos una explicación de las especies. Ramos de Pareja define la especie como el tipo de intervalo. En este punto del tratado, habla sobre las especies dentro de los hexacordos, señalando en qué posición pueden hallarse el semitono, el semiditono, el *diatessaron* y el *diapente* (explicados de forma individual posteriormente).

Tras señalar esto, expone que todo lo dicho anteriormente, se podrá llevar a cabo siempre y cuando la música funcione en orden natural, pues en el caso de que apareciese de forma accidental todo se vería truncado, al romper las reglas regulares de la composición. De este modo ya nos dice que hay ciertas alteraciones que no pueden ser concebidas según las normas de la música, ya que se exceden del sistema, generándose, de este modo, el conflicto entre las concepciones teórica y práctica de la música del que ya hablábamos anteriormente.

En este momento, pasamos a determinar los diferentes tipos de especies sobre los que Ramos de Pareja trata en uno de los capítulos de su tratado, mediante el siguiente cuadro comparativo, en el que encontramos diferentes columnas que indican la nomenclatura de Pareja, la actual y su relación de tonos y semitonos, con el sistema de afinación temperada:

Tabla 1: Tipos de especie.

Nomenclatura Pareja	Nomenclatura actual	Tonos y semitonos
<i>Unísono</i>	Unísono	Notas iguales
Semitono	Semitono o segunda menor	Distancia mínima entre dos notas distintas
Tono	Tono o segunda mayor	Dos semitonos
Semitono	Tercera menor	Un tono y un semitono
Ditono	Tercera mayor	Dos tonos
<i>Diatessaron</i>	Cuarta justa	Dos tonos y un semitono
Tritono	Tritono o cuarta aumentada	Tres tonos
<i>Diapente</i>	Quinta justa	Tres tonos y un semitono
<i>Diapente</i> más semitono o <i>hexade</i> menor	Sexta menor	Tres tonos y dos semitonos
<i>Hexade</i> mayor	Sexta mayor	Cuatro tonos y un semitono
<i>Heptade</i> menor	Séptima menor	Cuatro tonos y dos semitonos
<i>Heptade</i> mayor	Séptima mayor	Cinco tonos y un semitono
<i>Diapason</i>	Octava justa	Cinco tonos y dos semitonos

A continuación, damos un salto hasta casi el final del tratado, pasando al capítulo de semitonos a cantar y a evitar.

Previamente ya decíamos que Pareja señalaba que las normas de composición se veían truncadas con la aparición de cada vez más alteraciones, debido a que, en las especies que conforman los hexacordos, pueden aparecer diversas alteraciones inconcebibles desde el punto de vista teórico. Del mismo modo, estas nuevas adiciones generan unos problemas con respecto a las especies en general, apareciendo unas que pueden ser cantadas y otras que no.

Para empezar, hay que saber que los dos semitonos que componen un tono no son idénticos. En la Antigua Grecia, el filósofo Platón ya señaló en la primera división imperfecta del monocordio que el intervalo *apotomé* no era posible en la práctica², pues

² Platón: *Timeo*, Madrid, ed. De Patricio de Azcárate, 1872, pp. 171-173.

no se puede ir de *b-moll* a *b-cuadro*, ni al contrario. Con la evolución del sistema, este problema aparece en numerosas ocasiones en la división perfecta del monocordio.

Con esto, Ramos de Pareja señala los semitonos que se pueden cantar y los que no, y las posibilidades e imposibilidades de cada especie:

- Semitono: el semitono cantable será aquel en el que los nombres de las notas sean diferentes (A natural – Bb, etc.); mientras que el semitono inadecuado será aquel que sólo cambie el apellido de la misma, manteniendo el mismo nombre (Bb – B natural).
- Tono: el tono solo será bueno en el caso de estar formado por un semitono mayor y otro menor; de modo que todo lo que se exceda de esta norma no podrá ser cantado sin entrar en conflicto con la teoría hexacordal-vocal.

Semiditono: siempre será cantable, a excepción de los casos en que esté entre dos notas que sean ambas accidentales (Bb – C#).

- Ditono: igualmente que en la anterior, siempre será correcto, salvo en los casos en que suponga una cuarta disminuida (B natural – Eb o C# – F natural).
- *Diapente*: en todos los casos será correcto, exceptuando cuando se dé entre C# y Ab, es decir, una sexta disminuida.
- *Hexade* menor y mayor: ambos funcionan del mismo modo, pero a la inversa, que el Semiditono y el Ditono, respectivamente.

Heptade menor y mayor: al igual que en el anterior, se corresponden inversamente al tono y al semitono, correspondientemente.

En conclusión, destacamos la idea de Ramos de Pareja sobre la problemática que las nuevas concepciones musicales, provenientes de la práctica, generan en el sistema teórico hexacordal-vocal. La aparición de nuevas alteraciones, produce un grave conflicto, que supone que, por la diferencia de unos intervalos a otros, haya determinadas especies que sean incompatibles en diferentes casos. Todo esto nos ayuda a dos cosas: uno, a entender toda la complejidad que podían tener los músicos de la época, envueltos en toda esta problemática; y dos, a confirmar la existencia de un conflicto entre la práctica y la

teoría musical, la cual ha de llevar a cabo un amplio replanteamiento para poder poner fin a todos estos problemas.

Como resultado general, con este estudio pretendemos conseguir un acercamiento al pensamiento teórico-práctico del siglo XV desde una perspectiva actual. Para esto, hemos partido desde una teorización de lo que se venía haciendo en la práctica compositiva instintivamente hasta los problemas que todo esto generó, pasando por el funcionamiento del complicado método vocal.

UN ESLABÓN PERDIDO EN LA PRODUCCIÓN TURINIANA: SONATA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN Y PIANO (1908)

Tatiana Aráez Santiago

(Universidad Complutense de Madrid)

Joaquín Turina, músico de la Generación de los Maestros, sería alumno de la Schola Cantorum durante un periodo de formación que abarcaría los años comprendidos entre 1905 y 1913. Ya desde sus primeras obras de esta etapa, la paleta de influencias que acabarían definiendo su lenguaje compositivo se deja entrever: la importancia de la forma y el carácter cíclico, algo patente desde su *Quinteto* op. 1; la mirada a España, fruto de la conversación decisiva con Isaac Albéniz y que proyecta en el “eslabón perdido” que supone su obra (inérita en vida) *Sonate espagnole pour piano et violon*, sin número de opus; y la influencia del arte de Debussy, reflejada en *Sevilla* (suite pintoresca) op. 2. Todas estas vertientes confluyen en su *Sonata romántica sobre un tema español* op. 3 y subrayan su capacidad de superar la oposición entre *scholistas* y *debussystas*, presentándole como un músico unificador de tendencias.

Palabras clave: *scholismo*, *impresionismo*, elemento español, confluencia, París.

Joaquín Turina llega a París en la búsqueda de formación tras los estudios iniciados en Sevilla¹ y continuados en Madrid². En la capital francesa efectúa su aprendizaje en la Schola Cantorum durante un periodo que abarcaría los años comprendidos entre 1905 y 1913. Con deseos de aprender, triunfar y regenerar la música abrazando nuevas corrientes europeas, esta etapa de formación entra en consonancia con el intercambio musical que entre España y Francia se vive, siendo París uno de los principales centros de formación.

El que estos años resulten decisivos para este músico sevillano queda patente en su determinación a la hora de desechar las obras compuestas hasta entonces para

¹ Donde tendría como maestros a Enrique Rodríguez, Elías García Espinosa y Evaristo García Torres. Este último le recomendaría proseguir sus estudios en Madrid.

² Bajo la tutela de José Tragó, profesor cuya trayectoria pasará también por la capital francesa como alumno de George Mathias (discípulo de Chopin) y condiscípulo de Isaac Albéniz.

comenzar, con su *Quinteto* op. 1 (1907), el inicio del que se convertiría en su catálogo definitivo de obras³. Su lenguaje comienza a fraguarse desde esta etapa parisina, absorbiendo no sólo los preceptos de la Schola Cantorum, sino también el lenguaje impresionista y el elemento hispano, algo que se refleja en el estudio de sus primeras obras catalogadas de este periodo: *Quinteto* op. 1, *Sevilla* (suite pintoresca) op. 2 y *Sonata romántica sobre un tema español*, op. 3. Estas creaciones muestran claramente las bases que confluirán en la configuración de un lenguaje compositivo que aunará *scholismo*, impresionismo y el elemento hispano; siendo éste último especialmente relevante en toda su composición, pues hunde sus raíces en las recomendaciones de Isaac Albéniz y en una obra inédita en vida del compositor: la *Sonata española para piano y violín* (sin número de opus). Con estas cuatro obras, Turina define los orígenes de su lenguaje compositivo al mismo tiempo que muestra la superación del enfrentamiento entre las dos tendencias principales que definían por estas fechas las prácticas musicales de la entonces considerada como “capital de la música”: el *scholismo* y el *debussismo*.

En la Schola Cantorum (1906-1913), Turina adquiere una profunda técnica compositiva basada, como bien afirma Yvan Nommick⁴, en el “culto a la tradición”, las “formas clásico-románticas” y los “procedimientos cíclicos franckianos”. Sin embargo, la puerta hacia las nuevas corrientes que triunfaban en París fue abierta por Isaac Albéniz. El compositor catalán sería determinante a la hora de modelar el lenguaje compositivo del sevillano.

Resulta significativo que Turina decidiera iniciar su catálogo con este *Quinteto* (“obra bastante seria”⁵ -afirma en 1907- aunque “francamente impersonal” -escribe en 1945-) excluyendo las más de cuarenta composiciones anteriores⁶. Asimismo, es preciso

³ Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, v. II.

⁴ Yvan Nommick: “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)”, *Scherzo: Revista de música*, 15, 140, 1999, pp. 139-143.

⁵ Madrid, Fundación Juan March (FJM), Legado de Joaquín Turina, Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón escrita desde París el día 25 de enero de 1907 (recurso en línea). Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

⁶ Según Alfredo Morán, la producción de Turina en sus años de Sevilla sobrepasa las 40 obras de corta duración (a excepción de su ópera *La Sulamita*). Cf. A. Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1982*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, v. I, p. 24.

mentonar que comienza a gestar esta pieza un año antes de llevarla a cabo⁷ (algo que demuestra la planificación en cada una de sus creaciones). Aunque en la época se llegó a cuestionar la composición de un género tan exigente como supone un *Quinteto* en el periodo de formación de un músico que todavía no había llegado a alcanzar una madurez musical, lo cierto es que no era la primera vez que se enfrentaba a esta agrupación. Si ya hemos dicho que el sevillano había llegado a París con un amplio corpus de composiciones a sus espaldas, ahora es preciso destacar que entre ellas figuraba otro *Quinteto* presentado al mejor cuarteto de París, al de Parent.

En relación al que se convertiría en *Quinteto* op. 1, compuesto entre enero y marzo de 1907 mientras estudia el primer cuaderno de la *Iberia* de Albéniz y recibe el encargo de Armand Parent para componer una *Sonata para violín y piano*, hay que decir que se trata de una obra creada entre París y Sevilla⁸. En ella se observa la huella *franckista* tanto de forma como de fondo, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta que la composición fue seguida y corregida por Sérieyx, con quien duplica las lecciones con objeto de avanzar más rápido. De esta obra, Turina afirmaría:

El *Quinteto* en sol menor es una obra de forma. Su construcción está basada en los modelos beethovenianos. Es además una obra *cíclica*, es decir, hecha sobre un tema único; este tema es el de la *fuga*.

La *fuga* es real pero completamente libre y en sus episodios aparecen sucesivamente todos los temas de la obra.

El *Allegro* está hecho en forma de Sonata. El *Andante-Scherzo* es la reunión de dos trozos en uno. Comienza el *Andante*, enseguida el *Scherzo* y por último marchan los dos a la vez.

El Final es un *Rondó* tal como lo reformó Beethoven, es decir, que participa de la forma de Rondó y de la forma de Sonata⁹.

⁷ Empieza a trazar el plan compositivo el 17 de enero de 1906.

⁸ El segundo tiempo, “Animé”, decide terminarlo en Sevilla (precisamente es en este movimiento donde el sello andaluz de su autor asoma claramente). La construcción del “Final” estará “basada en los modelos beethovenianos” (referencia en las notas al programa escritas por Joaquín Turina para el concierto sobre música española celebrado el 16 de octubre de 1908).

⁹ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Comentario para el concierto de la Sociedad Artístico-Musical de Sevilla celebrado el 16 de octubre de 1908 (recurso en línea). Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16). Como intérpretes encontramos a los señores Carretero, Infante, Romero, Damas y Turina.

Estrenada en la Salle Aeolian el lunes 6 de mayo de 1907¹⁰ por el compositor y el cuarteto Parent, fue acompañada de un programa que integraba “Evocación”, “El Puerto” y “El Corpus Christi en Sevilla” de Albéniz; *Prélude, Choral et Fugue* de Franck y el *Quinteto* de Schumann op. 44. La obra tuvo una excelente acogida entre la crítica y el público parisino, siendo premiada posteriormente en la sección especial de música del Salón de Otoño de París del año 1907¹¹. Aquí sería donde Isaac Albéniz y Joaquín Turina se conocerían, el día 3 de octubre de 1907 en el Grand Palais de la avenida D’Antin tras el concierto en el que se interpreta este *Quinteto* de Turina. Una época en la que el catalán estaba llevando a cabo la que sería su obra cumbre de la música española, su *Iberia*¹². Del histórico encuentro existen tres versiones que a lo largo de su vida Turina ofrecería y, de una de ellas, resalta un aspecto fundamental:

En una de mis últimas visitas me cogió del brazo [Albéniz] y me dijo lo siguiente, con gran extrañeza mía: ‘Este *Quinteto* franckiano se va a editar. Lo hago cuestión de gabinete. Pero usted me da su palabra de no escribir más música de esta clase. Tiene que fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz, puesto que usted es sevillano’. Palabras que fueron decisivas para mí; consejos que he tratado de seguir a lo largo de mi carrera y que ofrendé siempre a la memoria de aquel hombre genial y único¹³.

Esta conversación marcaría un giro en sus ideas artísticas, que caminarían de este primer estilo franckiano hacia un estilo más aperturista. El inicio de esta nueva senda sería además enriquecido por el mundo de las *soirées* propiciadas por Albéniz. En ellas conocería a una parte importante del panorama musical, como a Paul Dukas, Fauré, Ravel, Blanche Selva o Ángel Barrios, entre otros. Aunque en este entorno se ha afirmado que entabló

¹⁰ El 22 de septiembre de este mismo año se estrenaría en Sevilla en el marco de un concierto organizado por la Sociedad Artístico-Musical con los músicos Carretero, Castillo, Font y Ochoa y no se escucharía en Madrid hasta el 8 de febrero de 1915, en el concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música que tuvo lugar en la sala de conciertos del Hotel Ritz, con los intérpretes Corvino, Aranda, Alcoba, Talitabul y Turina.

¹¹ El tribunal contó con la presencia de Louis Albert Bourgault-Ducoudray, Ifred Bruneau, Gabriel Fauré, Vincent d’Indy, Albéric Magnard, Octave Maus, Armand Parent y Gabriel Pierné.

¹² Prueba de la amistad que entre ambos se fragua es la ayuda que Isaac Albéniz le ofrece ante los problemas con los que Joaquín Turina se encuentra en la edición de este *Quinteto*.

¹³ Madrid, FJM, legado de Joaquín Turina, “Recuerdos de Albéniz”. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

amistad con Debussy, no existen pruebas documentales de que esto ocurriera; otros escritos destacan que fue en el selecto Saint-Cloud, donde Joaquín Nin tenía su casa, el lugar en el que descubren y estudian *La Mer* de Debussy. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que Turina entraría en contacto directo con toda la revolución musical que supuso Debussy y su entorno dentro del panorama musical de la época.

Las palabras de Albéniz se reflejan ya en el título de su siguiente composición: *Sevilla* (suite pintoresca) op. 2 (1908). Interpretada el 16 de octubre 1908 en el Salón de la Sociedad Artístico-Musical de Sevilla y estrenada el 11 de mayo de 1909 en la sala de la Schola Cantorum de París por el sevillano, se trata de una “obra de transición” de la que el propio compositor afirmaría: “fue mi primera obra andaluza, aunque debo confesar que está aún algo influenciada por la escuela *franckista*, si bien esta influencia es más de forma que de fondo”¹⁴. El crítico Augusto Barrado, del que Turina destaca que es uno de los más cualificados para hablar de ella, escribiría lo siguiente:

Aunque la suite ‘Sevilla’ lleva el sello de la procedencia franckiana de Turina, sello común a todos los discípulos de la Schola Cantorum de d’Indy, muestra la predilección del compositor sevillano por el arte de Debussy y de Ravel, a cuya sugestión no puede sustraerse ningún músico moderno que viva en el ambiente artístico parisino y que tenga temperamento de poeta [...] Turina es ante todo y sobre todo músico de su país y de su raza¹⁵.

Ya los títulos de sus movimientos (“Bajo los naranjos”, “El Jueves Santo a medianoche”, “La Feria”) subrayan el carácter descriptivo, visual y pictórico. No en vano, Turina afirmaría que en ella “hay [...] un primer ensayo de descripción”¹⁶. Con la intención de fundamentar su arte en el canto popular español, introduce en el *El Jueves Santo a medianoche* una línea melódica que en realidad conecta con las *marianas* que se cantaban en Sevilla y que Turina escuchaba por el año 1906; cantos caracterizados por una línea

¹⁴ J. Turina: “Autocríticas musicales”, *Bética*, 2, 5 de diciembre de 1913, p.63, recogido por José M^a Gaona: *Burladero, revista taurina*, 2, 88, 20/X/1965, pp. 8-9.

¹⁵ Madrid, FJM, legado de Joaquín Turina, Augusto Barrado: Notas al programa del concierto celebrado en el teatro de la Comedia el 28 de noviembre de 1913. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

¹⁶ Madrid, FJM, legado de Joaquín Turina, J. Turina: *Cuaderno de notas*, 1945. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

melódica “tan suave y tan típica” que decidió emplearla como contraste a la *saeta*. “Al tocar esta pieza ahora, en Sevilla, nadie recuerda las *marianas*, creyendo que el tema popular es original mío”¹⁷.

Con un primer movimiento basado en *soleares*; un segundo que combina *seguidillas* y *zapateados*, con su *saeta* y en el marco de un cuadro descriptivo del desfile de una cofradía en la Semana Santa sevillana; y un tercero en el que se dibuja una bulliciosa Feria que introduce recuerdos sentimentales de *soleares*¹⁸; la obra se convierte en un juego de luces y sombras que no hacen más que comenzar a reflejar esa amalgama entre *impresión* y *descripción*.

Entre su *Quinteto* op. 1 (esencialmente franckista) y su *Sevilla* op. 2 (“primera’ obra andaluza” con rasgos impresionistas) encontramos una obra inédita en vida del compositor: la *Sonata española para violín y piano*¹⁹. Parece que en un principio tenía la intención de incluirla dentro de su catálogo como op. 2, pues la compone con tiempo suficiente y “a conciencia”²⁰; sin embargo, al finalizarla, el resultado no acabó satisfaciéndole, motivo por el que la rechazó (de hecho, sería encontrada años después de su muerte entre los papeles del fondo de un armario en un cuarto trastero, junto a otras obras de esta época).

La *Sonata española* sería creada estando inmerso en las enseñanzas de la Schola Cantorum (cuando llevaba tan sólo un año en esta institución) y tras el famoso encuentro con Albéniz. Turina decide comenzar con ella un nuevo rumbo, el inicio de un camino que desde su op. 2 hasta su op. 104 nunca dejaría de lado: las referencias a España, Sevilla y, por extensión, lo andaluz.

¹⁷ J. Turina: “El canto popular andaluz”, *El Debate*, 22/VIII/1926.

¹⁸ “I. *Bajo los naranjos*. Basado en *soleares*; II. *El Jueves Santo a medianoche*, es un cuadro descriptivo del desfile de una cofradía, con la *saeta*, bien sola o bien varias entrecruzadas; el paso que se acerca iluminado como un ascua de oro y que se aleja dejándolo todo en sombra, de la cual sobresale el ruido de las trompetas y tambores lejanos y el también lejano resonar de una *saeta*. III. *La Feria*. Es todo luz, animación y vida, y está basada en *seguidillas* y *zapateados*”. “El canto popular andaluz”, *El Debate*, Madrid, 22/VIII/1926.

¹⁹ Primera edición llevada a cabo por José Luis Turina, nieto del compositor, en 1993 (editorial Schott, Mainz).

²⁰ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón fechada el 25 de noviembre de 1907. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

La intención de hacerla andaluza es fundamental y de nuevo se percibe en la inclusión de *soleares* en el primero de los tiempos, una *guajira* tomada de un guitarrista para el segundo de los movimientos y, como Final, un *zapateado* con una segunda idea de *sevillana popular* (un plan, como vemos, parecido al de su siguiente creación, su op. 2). Sobre esta *sevillana* sabemos que mantiene una polémica con Manuel de Falla, quien la consideraba vulgar, motivo por el que Turina la modifica. Esta modificación, que no convencería a su maestro d'Indy, le llevaría a recuperar de nuevo su primitiva forma. En cualquier caso, de nuevo podemos “leer entre notas” aquellas palabras del catalán quien, según Turina²¹, sería el que traería consigo el principio de regeneración. Albéniz sería para él el más ilustre promotor de los compositores españoles modernos, el que inauguraría “la estética nacionalista española”²² entendiéndola como fusión de elementos andalucistas con rasgos técnicos de la música impresionista. Su *Iberia*, hecha en un momento interesante de la evolución musical en el que Debussy y Ravel se abrían difícilmente camino “queriendo implantar nuevas fórmulas armónicas y estableciendo todo un sistema de disonancias y de apoyaturas sin resolución”²³, recogería estas influencias fusionándolas con nuestra música y nuestros ritmos. Este camino iniciado por el catalán sería el que luego Turina continuaría.

El marco en el que fue interpretada por primera vez su *Sonata para violín y piano*, “obra puente” entre sus opus 1 y 2, no resulta baladí. Acompañada por los cuartetos de Debussy y Ravel, sería estrenada por Armand Parent el 19 de mayo de 1907. Sobre ella, Federico Sopena, su primer biógrafo, mencionaría que se trataba de “la mejor expresión de la incertidumbre”²⁴, lo cual adquiere sentido si tenemos en cuenta las palabras que el propio compositor escribiría a Albéniz: “Terminé la *Sonate Espagnole* para violín y piano. ¿Es española? ¿Vale algo? Esto es precisamente lo que ignoro”²⁵. Su descontento con la

²¹ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Notas al programa para el concierto de música española celebrado el 16 de octubre de 1908 escritas por Joaquín Turina. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

²² Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Notas al programa para el concierto de música española celebrado el 16 de octubre de 1908 escritas por Joaquín Turina. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

²³ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Notas al programa para el concierto de música española celebrado el 16 de octubre de 1908 escritas por Joaquín Turina. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

²⁴ Federico Sopena: *Joaquín Turina*, Madrid, Editorial Nacional, 1943, p. 41.

²⁵ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Carta dirigida a Isaac Albéniz sin datar, conservada en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

obra quedaría todavía más explícito al afirmar: “Dicha sonata resultaba una completa equivocación, pues llevando elementos populares y scholistas no era en realidad ni una cosa ni otra”²⁶.

En realidad, queriendo plasmar los consejos de Albéniz, la obra se quedó a medio camino entre lo *scholista* y lo *andaluz* (quizás por eso la rechazara). Lo cierto es que a pesar de entrar en contacto durante estos años con la *Iberia* de Albéniz, en la que ya se percibe un estilo maduro, su *Sonata española* no trasluce el elemento impresionista que, por ejemplo, los finales de “Evocación”, “El puerto” y “El corpus” (piezas que trabajaba) sí reflejan (aunque sí deja entrever rasgos de la armonía “moderna” de la época, armonías de finales del XIX).

Su correspondencia epistolar permite además saber el contexto y el momento de su composición: tras dos periodos de viaje²⁷ y después de una serie de encuentros en la casa del catalán en los que, con bastante probabilidad, le haría ver sus planes compositivos²⁸. Turina tendría en cuenta sus recomendaciones mientras comenzaba a saborear los primeros éxitos alcanzados dentro del panorama musical del momento.

Sin embargo, con tan sólo fijarnos en su primer movimiento, se percibe demasiado claro en ella lo que es Schola Cantorum (cromatismos, tratamiento cíclico y los juegos contrapuntísticos -principalmente del desarrollo-) y lo que es fundamentalmente *andaluz* o sigue la línea de Albéniz (uso de ritmos y melodías de tipo español –*soleares* en el primero, *guajira* en el segundo, *zapateado* y *sevillana popular* en el tercero- y uso de cadencias andaluzas). El resultado de este intento de hibridar ambos estilos se traduce también en la forma. En el caso del primer movimiento, una forma sonata ampliada con el uso de elementos cíclicos. En el caso del segundo movimiento la no menos clásica forma de “*lied*”, sólo que en cinco secciones. Y en el tercero, un rondó-sonata que recrea cíclicamente el segundo tema del primer movimiento. En cualquier caso, el trabajo en esta obra es arduo y el peso del catalán es tal, que el sevillano reconoce su figura y le rinde un homenaje dedicándole esta composición.

²⁶ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, Carta dirigida a Isaac Albéniz sin datar, conservada en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

²⁷ Del 22 de junio de 1907 al 27 de junio de 1907 y del 16 de octubre de 1907 al 2 de noviembre de 1907.

²⁸ Sabemos que para el 8 de diciembre de 1908 tendría concluido el primero de los movimientos.

No será hasta su *Sonata romántica sobre un tema español* op. 3 cuando, explícitamente, el compositor manifieste su intención de aunar la vertiente *scholista*, andaluza e *impresionista* (característica que definirá su lenguaje musical como amalgama de tendencias). Así, en la cita publicada en *Le Guide du Concert* (París) el 10 de mayo de 1910 expone: “Esta Sonata la defino como Romántica porque en ella he pretendido reunir la tendencia armónica vertical de la escuela *debussysta*, el contrapunto y la forma *d’indysta* y el sentimiento de la raza española”.

El elemento andaluz se escucha mediante el Vito, melodía eficaz por la simplicidad que manifiesta en su diseño, algo que es aprovechado por Turina a lo largo de la pieza mediante su transformación y su empleo como elemento cíclico, herencia de su maestro D’Indy.



Con un primer movimiento poco convencional, por tratarse de un *Tema con variaciones*, en él predomina el uso de procedimientos cíclicos heredados de la Schola Cantorum, entrelazados con sonoridades impresionistas claramente apreciables en las codas, que son precisamente utilizadas (hasta un total de 6 veces) como elemento estabilizador del movimiento. El uso de un tema popular que evoluciona a través de la variación y procedimientos contrapuntísticos hasta llegar a crear diseños melódicos nuevos en donde el espíritu de este baile popular sigue latente, no hace más que subrayar la importancia que Turina concede en este movimiento a la “ampliación temática” que predomina sobre la “variación decorativa”. El segundo movimiento consiste en un scherzo que presenta dos tríos y una breve introducción. En él, la música se ve enriquecida

mediante el empleo del cromatismo, el uso de séptimas mayores que aportan color y sonoridades que recuerdan a armonías del music hall. Podemos percibir elementos de técnicas *impresionistas* (acordes de octavas y quintas en el bajo) combinados con diseños que recuerdan a la melodía del Vito y, todo ello, envuelto en las técnicas modernas francesas del momento, como son el uso de armonías paralelas, la tendencia a la ambigüedad a través del uso de cadenas cromáticas de dominante y el empleo de notas sustitutorias. Por último, el tercero manifiesta un fuerte academicismo, algo que se trasluce en el intento de querer reunir en un pequeño espacio de tiempo, gran cantidad de elementos y técnicas que, al final, resultan ensamblados a modo de *collage* (el propio compositor afirmaría de esta obra estar hecha “con escritura recortada, a punta de tijera, y con armonías retorcidas”²⁹).

Como vemos, a la luz de este breve recorrido realizado, así como de los trabajos previos llevados a cabo sobre la obra del compositor, podemos extraer una serie de conclusiones que echan por tierra tópicos hasta ahora extendidos. El primero y fundamental es la asociación de la música de Joaquín Turina como *scholista*. Aunque es cierto que esta vertiente tiene peso en su producción, no es la única. Se ha podido comprobar la intención de conectar desde los inicios de su carrera compositiva con la llamada “música moderna francesa” y cómo su lenguaje parte de la fusión del *scholismo*, *debussismo* y el elemento hispano.

Por otro lado, su encuentro con Albéniz resulta decisivo, pues marca de alguna manera la totalidad de las obras creadas a partir de su *Quinteto* op. 1. Su influencia no abarca sólo su faceta compositiva. Pianísticamente, Turina incorpora en su programa concertístico desde su etapa de formación en París obras suyas, así como piezas propias y creaciones de compositores en boga del momento. Por todo ello, podemos afirmar que el sevillano no es mero espectador de esta “música moderna” española y francesa, sino que además es difusor de ella y no sólo en París, sino también en España. Urge pues, a día de hoy, no sólo enterrar tópicos en relación a su obra y figura, sino situarle en el lugar merecido que, durante mucho tiempo, la historiografía musical le ha negado.

²⁹ Madrid, FJM, Legado de Joaquín Turina, J. Turina: *Cuaderno de notas*, 1945. Cf. <http://www.march.es> (Consultado el 27/03/16).

LAS TRES CANTIGAS DEL REY DE JULIÁN ORBÓN: UNA OBRA DEDICADA A RAFAEL PUYANA

María Victoria Arjona González
(Universidad de Granada)

El reconocido intérprete de clave Rafael Puyana (Bogotá, 14/X/1931 - París, 01/III/2013), fue una fuente de inspiración para numerosos compositores coetáneos que, además de profesarle una gran admiración, le dedicaron obras. El presente artículo realiza, por un lado, un estudio analítico-musical, conceptual y contextual de la composición *Las tres Cantigas del Rey* que el compositor Julián Orbón dedicó a Puyana. Está compuesta para clavecín, cuarteto de cuerdas, percusión y soprano sobre el texto de tres Cantigas de Alfonso X “El Sabio”: *A Creer debemos que todo pecado* (Cantiga 65), *A Virgen en que e toda santidad* (Cantiga 134) y *Resurgir podeet fazel os seus Vivel* (Cantiga 133). Por otra parte, este artículo estudia la fascinación de ambos artistas por la música antigua y su inclusión en los repertorios contemporáneos.

Palabras clave: Rafael Puyana, Julián Orbón, Tres Cantigas del Rey, análisis musical.

1. Correspondencia Orbón-Puyana

En la correspondencia hallada hasta el momento en el Fondo Puyana, localizado en el Archivo Manuel de Falla, entre Julián Orbón y Rafael Puyana se han registrado un total de diez cartas del compositor cubano. A través de las mismas, se puede destacar [1] la profunda amistad y admiración que Orbón sentía por el intérprete colombiano, [2] la situación personal y profesional en la que se encontraba el compositor y su familia, [3] correcciones sobre la partitura [4] y las gestiones necesarias para la corrección de la partitura, estreno y grabación de la obra *Las Tres Cantigas del Rey*.

1.1 Amistad

El inicio de esta amistad tuvo su origen en 1960 en Nueva York, cuando Julián Orbón, [Avilés (Asturias) 07/VIII/1925; Miami (Estados Unidos), 21/V/1991] compositor

cubano y español de nacimiento¹, llega a la ciudad neoyorquina como un músico hispanoamericano consagrado por los diversos reconocimientos en torno a sus composiciones² y premios recibidos³. La ciudad le permitió el contacto con otros músicos y artistas con los que entabló relación, como es el caso del guitarrista Andrés Segovia, que por aquellos años gozaba de un gran prestigio internacional⁴ o del ya citado clavecinista Rafael Puyana, puesto que ambos se encontraban realizando sus giras de conciertos⁵.

Éste último ha tenido una gran influencia en la obra de Orbón. No solamente le unía una gran amistad que se fue forjando tras sus constantes visitas⁶, sino también, varios proyectos profesionales⁷. Muestra de su agradecimiento y unión musical, permanece evidenciado en las dedicatorias de dos obras de su producción musical. La primera, fue fruto del encargo propuesto por el Festival de Compostela en 1960, donde compuso las *Tres Cantigas del Rey*⁸, una obra escrita por y para él⁹; y la segunda, tres años más tarde, en 1963, la *Partita Nº 1* a instancias del propio clavecinista¹⁰.

¹ Ramón García Avello: "Orbón de Soto, Julián". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, v. 8, 2001, p. 129.

² Julio Estrada: *En la esencia de los estilos*, Madrid, Editorial Colibrí, 1999, p. 13.

³ R. García Avello, *Orbón de Soto, Julián...*, p. 129. Julián Orbón recibió dos Becas Guggenheim. La primera en 1958, para componer su *Concerto Grosso*, y la segunda, en 1969. Este tipo de becas promueven y apoyan económicamente, durante un año, las distintas iniciativas artísticas para que los beneficiarios se dediquen de manera exclusiva al proyecto que han presentado.

⁴ R. García Avello, *Orbón de Soto, Julián...*, p. 130.

⁵ Según informa Alberto López en *Andrés Segovia: vida y obra*; Andrés Segovia estuvo realizando su gira de conciertos entre América y Europa en la temporada de 1960. Según se ha podido constatar en los programas de conciertos ofrecidos en ese mismo año, Rafael Puyana también los ofreció en ambos continentes.

⁶ Granada, Archivo Manuel de Falla (AMF), Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 19/I/1961. Carta original manuscrita. "Hay momentos que tenemos Tanguí y yo una terrible nostalgia de nuestros días en 7 East 94st. de tus visitas constantes, que tanto bien me hacían para el trabajo, de nuestros almuerzos; Tanguí me dice que recuerda con melancolía hasta tus cigarrillos Winstons".

⁷ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 05/IV/1962. Carta original manuscrita. En ella se refleja el interés por involucrar a Puyana en la interpretación de un concierto para clavecín y un cuarteto que Espinosa le encarga para el Festival de Washington.

⁸ Eduardo Mata: "Himno al Canto del Gallo. Tres Cantigas del Rey: Julián Orbon", *Pauta*, 21, 1987, p. 36.

⁹ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 06/VIII/1960. Carta original manuscrita. "Me alegra enormemente que te sigan gustando las Cantigas; fueron escritas por y para ti, a ti te las debo".

¹⁰ J. Estrada, *En la esencia de los estilos...*, p. 3.



Fig. 1 – Rafael Puyana y Julián Orbón¹¹

1.2 Situación personal de Julián Orbón

Su estancia en la ciudad “que nunca duerme” fue momentánea. A su regreso a Cuba en 1960, Julián Orbón, que en un principio había sido partidario de la Revolución Cubana (1959) y defensor de este movimiento, cambió sus afinidades y mostró su desacuerdo con la política marxista leninista del régimen de Fidel Castro. Este hecho propició el exilio del compositor y de toda su familia, puesto que su nombre fue proscrito y sus academias clausuradas¹². Unos momentos que, como él mismo comentó a Rafael Puyana, le hicieron sentirse muy apenado por tener que dejar su patria¹³.

Por suerte, en ese mismo año, gracias a su amigo y también compositor Carlos Chávez¹⁴, quien le ofreció el cargo como profesor auxiliar en la Cátedra de composición del Conservatorio Nacional de México¹⁵, Orbón pudo trasladarse a este país¹⁶.

¹¹ Ramón García Avello: “Orbón de Soto, Julián”. Diccionario de la música española e hispanoamericana, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, v. 8, 2001, p. 129.

¹² Julián Orbón, Cf. http://www.ecured.cu/Juli%C3%A1n_Orb%C3%B3n (Consultado el 05/03/16).

¹³ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 19/II/1961. Carta original manuscrita. “Creo que nada te he dicho de nuestro éxodo de La Habana. No era posible participar por más tiempo de un régimen que repugna todo mi ser. El horror, la vulgaridad y la insensatez se ha “adueñado de mi pobre país”. No se lo que durará y bien puedo creer que el exilio es siempre triste. A veces creo que uno tiene la obligación de luchar, con las armas, por lo que cree. Tengo días de intensa crisis”.

¹⁴ Biografía Carlos Chávez, Cf. <http://craton.chez.com/musique/chavez/bioesp.htm> (Consultado el 21/01/16).

Allí realizó una experiencia piloto alejada de los métodos institucionalizados¹⁷. Fue concebida para la educación de futuros compositores¹⁸, tomando como modelo y única base de conocimiento, obras de Mozart, Beethoven o Brahms¹⁹, profundizando en la manera de componer de cada músico, de una forma muy dinámica y activa. Los resultados obtenidos fueron tan buenos que incluso el mismo Chávez quiso publicar este método de enseñanza²⁰. Sin duda alguna, los alumnos aprendieron y se sintieron satisfechos con la “dimensión artística y humana” que cobraron dichos cursos. De ellos salieron varios discípulos, como Julio Estrada o Eduardo Mata²¹.

La idea inicial de “cuatro o cinco meses”²² de duración que tendría este Taller de Composición con Orbón al frente, se fue dilatando hasta completar tres cursos académicos, es decir, hasta el año 1963²³.

A pesar de que tenía un buen trabajo, el compositor cubano tenía varios motivos para no sentirse cómodo en México. Por un lado, el sentimiento de soledad por vivir lejos de la familia, y por otro, la falta de disponibilidad de tiempo para dedicarse a su verdadera vocación, la composición²⁴. Todo esto unido a cuestiones económicas²⁵ y que

¹⁵ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 19/II/1961. Carta original manuscrita.

¹⁶ Tal y como relata en: Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 06/VIII/1960. Carta original manuscrita. “Planes inmediatos. No puedo aún dártelos con exactitud; Chavez me invitó a dar un curso en México a partir de Septiembre, Espinosa volvió a ofrecerme la Lección de la Unión Panamericana; creo que aceptaré las dos cosas, es decir estar en México desde Septiembre a Enero y llegar a New York para el estreno de las Cantigas”.

¹⁷ J. Estrada: “Tres perspectivas de Julián Orbón”, *Pauta*, 21, 1987, pp. 75-76.

¹⁸ J. Estrada, *Tres perspectivas de Julián Orbón...*, p. 75.

¹⁹ Ricardo de la Torre: “Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, 33, 2015, p. 51.

²⁰ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 03/VI/1961. Carta original manuscrita. “Se trata de un experimento de absoluta novedad en la enseñanza de la creación musical. Se estudia la forma, la armonía y el desarrollo motivico desde el interior; es decir, los alumnos, a los que se supone, desde luego, un conocimiento previo de los trabajos tradicionales de Armonía, Forma, Contrapunto etc, estudian por ejemplo a Beethoven, escribiendo un cuarteto siguiendo rigurosamente un modelo Lee Hoveniam. [...]. No se pueden [apartar?] ni medio compás de la armonía, la forma, y el trabajo motivico de Beethoven. Los resultados son increíbles. Y desde luego, al terminar los muchachos conocen realmente la forma de componer de Beethoven de una manera que ningún estudio teórico hace posible. Así con Mozart, Bach, la Polifonía el gregoriano, hasta Berg y Webern. Chávez va a publicar esta metodología”.

²¹ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, pp. 51, 55.

²² Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta de Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 15/IX/1960. Carta original manuscrita.

²³ J. Estrada, *Tres perspectivas de Julián Orbón...*, p. 14.

²⁴ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 05/IV/1962. Carta original manuscrita. “Tenemos decidido irnos de todas maneras en Sept; todas las condiciones aquí son negativas para nosotros; sobre todo estoy afectado en cuanto a que apenas puedo

Chávez no estaba muy conforme con los vínculos amistosos que generó con su alumnado, propició tanto en él como en su familia, el deseo de marcharse a Nueva York²⁶, traslado que finalmente tuvo lugar en 1963. Allí compartió edificio con su amigo Puyana y Andrés Segovia²⁷ y además, recibió el apoyo de Francisco García Lorca - hermano del poeta granadino Federico García Lorca- quien ocupaba una cátedra universitaria que Orbón frecuentaba para exponer sus ideas²⁸. Asimismo, el compositor cubano se dedicó a revisar sus obras y componer principalmente, e impartir clases en la Universidad y conferencias de forma esporádica²⁹. Tal vez, y en consonancia con lo que expone su discípulo Julio Estrada, el maestro cubano nunca “llegó a tener un puesto permanente” no solo por el estilo “íntimo” y “abierto al diálogo” que distaba de las lecciones formales dentro de la cátedra, sino también porque su verdadera vocación estaba en “escribir música”³⁰.

1.3 Escritura

Pero lejos de continuar por la trayectoria de este gran compositor, interesa retomar el origen de las *Tres Cantigas del Rey* (1960), que como previamente se ha comentado, fue un encargo del Festival de Compostela³¹. En este espacio, tenían lugar

trabajar en mi obra y esto es fatal para mí. Por otra parte Tangui tiene toda su familia en New York y aquí, la pobre se desespera de soledad”.

²⁵ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, p. 54. Las clases le ocupaban demasiado tiempo y apenas le quedaba tiempo para componer, que era su principal fuente de ingresos. Es por ello que pudo sobrevivir a su ida a Nueva York gracias a la Beca Guggenheim y los encargos esporádicos que le hacían.

²⁶ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 03/VI/1961. Carta original manuscrita. “Muchas razones hay para que unos decidamos ir a E.U. En primer lugar espirituales puesto que aquí, a pesar de la enorme belleza del país y la incomparable acogida que recibimos de Chávez, no podemos evitar el sentirnos solos pues todos los amigos e incluso la familia ya está en New York, o irán llegando. En segundo lugar, económicas pues aquí los sueldos de profesionales universitarios, ~~me~~ que es mi categoría oficial, son más bien escasos. Creo que con el nombre que ya voy alcanzando en los medios musicales norteamericanos, no me sería, como te dije antes difícil de obtener una posición sencilla y digna, que es lo único que me interesa, y tiempo para escribir. Me gustaría conocer tu opinión sobre esto”.

²⁷ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, p. 53.

²⁸ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, p. 53.

²⁹ R. García Avello, *Orbón de Soto, Julián...*, p. 130.

³⁰ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, p. 53.

³¹ J. Estrada, *En la esencia de los estilos...*, p. 13. Éste era todo un acontecimiento musical y social, donde se iba a “practicar” y “perfeccionar” la técnica del instrumento con el apoyo de profesionales de renombre. floreció gracias a Andrés Segovia –quien deseaba enseñar en su tierra- y José Miguel Ruiz Morales –que ansiaba crear alguna institución similar cuyo funcionamiento se asemejase al “de la Academia de Siena”. Si bien, fue a partir del segundo año cuando se contempló la enseñanza de música antigua y/o clave, con

los Cursos Universitarios e Internacionales titulados *Música en Compostela* que, por una parte, estaban destinados a realzar la música española fuera del ámbito de las salas de conciertos y los conservatorios³², y por otra, a fomentarla a través de los encargos que posteriormente se publicaban en los *Cuadernos de Música en Compostela*, y se estrenaban en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos, [la] auténtica sede de los Cursos³³.

Con ese fin, Julián Orbón compuso esta obra y además, se ocupó de integrar los elementos musicales que no solo la encumbrasen, sino también de convertirla en una verdadera embajadora de la música española, gallega y de Santiago. Por ello, no podría faltar los elementos que vinculasen la música con la ciudad e institución para la que fueron encomendadas. De esta manera, Julián Orbón no eligió aleatoriamente la melodía a utilizar, sino que [1] bebió de las melodías modales -testimonio del canto popular hispánico que inserta directamente la voz del pueblo³⁴ -de tres Cantigas de Alfonso X, utilizando la transcripción de Higinio Anglés y tratando la melodía de forma libre, para la creación de esta obra³⁵. [2] Asimismo, hizo uso de tres cantigas -una de las producciones monofónicas más completas que se tiene de la época medieval³⁶- en lenguaje galaico-portugués, cuyo texto tiene un carácter religioso³⁷, ya que fueron dedicadas a la Virgen María. [3] Por último, el empleo del clave como instrumento atemporal para emular a épocas pasadas dentro de una composición -donde prima la economía de medios- de género vocal con acompañamiento instrumental, compuesta

los profesores August Wenzinger y Franzpeter Goebels. Éste último continuó hasta el curso de 1960, ya que en los años sucesivos, debido a su enfermedad, fue sustituido por el clavecinista colombiano Rafael Puyana. A través de los dos volúmenes se ha podido constatar que estuvo vinculado en los años 1961-1965, 1983-2007.

³² Música en Compostela, Cf. <http://www.musicaencompostela.es/es/historia.htm> (Consultado el 02/03/16).

³³ Xerardo Estévez Fernández: *Música en Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, p. 7.

³⁴ Higinio Anglés: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1943, p. 391. “En el repertorio de las cantigas abundan melodías populares antiquísimas, que atestiguan el canto popular hispánico, viejo de más de mil años. Algunas pueden oírse aún hoy día cantadas por el pueblo en diferentes regiones de España. Muchas de esas melodías que hoy nos aparecen tan amables eran típicamente populares en el siglo XIII. En este repertorio encontramos un sustrato musical de las culturas pretéritas que pasaron por nuestro país”.

³⁵ Orbón inició este estudio a partir de 1946, tras separarse del Grupo de Renovación Musical que creó junto con algunos alumnos de José Ardévol [1911-1981].

³⁶ H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María*, p. 392.

³⁷ R. de la Torre, *Evocación de Julián Orbón...*, pp. 51-65. Tal y como argumenta Ricardo de la Torre, esa creencia y devoción fervorosa era compartida por Julián Orbón, un hombre de “profunda religiosidad y compromiso con su fe”.

para cuarteto de cuerda, clave y soprano -en las cantigas I y II- añadiendo a este pequeño grupo de cámara; la percusión para la tercera cantiga.

En definitiva, una suma de elementos musicales que elogian la institución para la que han sido compuestas.

Aunque no se tiene constancia de cuando Julián Orbón comenzó a escribir la obra, existe una cierta orientación del período en el que trabajó en ella, gracias a la correspondencia que se conserva. Verificando así, la composición de las mismas durante su primera estancia en Nueva York y retomándolas a su llegada a Cuba en 1960³⁸.

1.4 Gestiones realizadas en las *Tres Cantigas del Rey*

Dentro del intercambio epistolar integrado en la colección particular de Puyana, se debe resaltar los trámites llevados a cabo por el propio clavecinista para sacar a la luz las *Tres Cantigas del Rey*, tanto en su estreno, como en la grabación e incorporación en su repertorio.

El debut de esta obra se produjo el 02/IX/1960³⁹ y se repitió cuatro días más tarde, el 06/IX/1960⁴⁰ en el lugar más idóneo e inesperado que Julián Orbón pudo imaginar: los Cursos *Música en Compostela*, organizados bajo la dirección de Andrés Segovia y Gaspar Cassado⁴¹. Este estreno, formó parte del tercer concierto dentro del ciclo de los cinco celebrados, organizados por *Amigos de Música en Compostela* y patrocinados por el Ayuntamiento santiagués. En esta ocasión, el protagonista fue Rafael Puyana, que además de estrenar las *Tres Cantigas del Rey* junto con la colaboración de alumnos becarios del curso, ofreció un recital con obras de Frescobaldi,

38 Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 06/VIII/1960. Carta original manuscrita.

39 Antonio Iglesias: *Música en Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, p.81.

40 Cf. Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R.111 (3), Programa de concierto. Rafael Puyana (clave). III concierto patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Santiago, con la colaboración de “Amigos de Música en Compostela”. “Música en Compostela”. Música para clavicémbalo por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 06/IX/1960. 20h.

41 Cf. Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111 (3), Programa de Concierto. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violín), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas “Bogotá” y Rafael Puyana (clave). La sociedad de amigos de la música de cámara se complacen en presentar un concierto a cargo del clavicembalista Rafael Puyana. Teatro de Colón. 21/VIII/1961. 18h45.

Anónimo inglés del XVI, Bull, Champion de Chambonnières, Rameau, Bach, Picchi, D. Scarlatti, Freixanet y Mateo Albéniz⁴².

Lamentablemente, Orbón no pudo asistir al estreno de su obra, aunque no perdió detalle del acontecimiento, ya que su amigo Puyana le transmitió la buena acogida⁴³, las críticas recibidas⁴⁴ y algunos aspectos a modificar de la obra⁴⁵.

Este hecho propició una gran alegría al compositor cubano tras los duros momentos que estaba pasando. Felicidad que fue en auge cuando por una parte, en 1962, supo que su obra sería editada y publicada por Franco Colombo⁴⁶ de la discográfica Ricordi⁴⁷ y por otra, que su amigo incluyese esta pieza tanto en su repertorio clavecinístico solista⁴⁸, como en su extensa producción discográfica por la que ha recibido numerosos premios⁴⁹.

⁴² A. Iglesias, *Música en Compostela...*, p. 81.

⁴³ Granada, AMF Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta de Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 15/IX/1960. Carta original manuscrita.

⁴⁴ La obra tuvo muy buena acogida tanto por el público como por la prensa. Muestra de ello se evidencia en: Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta de Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 15/IX/1960. Carta original manuscrita. “En efecto, ni soñándolo puede concebirle sitio mejor para el estreno de las “Cantigas”. Créeme que lo que me cuentas de la acogida del público y la inteligente crítica recibida me halagó mucho”.

⁴⁵ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 06/II/1961. Carta original manuscrita.

⁴⁶ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 05/IV/1962. Carta original manuscrita. “Muy querido Rafael; te escribí hace ya algún tiempo dándote la noticia de la publicación de las Cantigas por Ricordi; el proceso de edición está en marcha y creo que las tendremos en circulación en unos 3 meses. No sé si te habrás visto con Colombo, (de la Ricordi) y tratado algo sobre la grabación”.

⁴⁷ Partitura. Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 90, 95, 96, 97, 98, 99 y 100, además se puede encontrar en: <http://www.worldcat.org/title/tres-cantigas-del-rey/oclc/10897301> (Consultado el 11/01/16). A pesar de que no se ha encontrado ninguna edición en ese período, sí se ha localizado la publicación de la partitura por la editorial “New York, F[ranc]o Colombo” en 1967 de la que no se conoce ninguna reedición, y ha servido para realizar el análisis musical.

⁴⁸ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R. 111, Carta, Julián Orbón a Rafael Puyana. México. 03/VI/1961. Carta original manuscrita. “Cr[é]eme que te agradezco tu gestión sobre la grabación de las Cantigas; sería una gran satisfacción para mí que ese disco pudiera verificarse, sobre todo en estos momentos en que unos bien estoy sumido en grandes depresiones de todo género. [...]. Créame que me conmueve honradamente que tu entrañable fidelidad a las Cantigas te lleva a incluir dentro de tu repertorio una pieza que no es de “sólo”; pero por otra parte sabes que nunca he tratado otro instrumento con más amor. Si verificas o no el proyecto sabes que tienes mi gran agradecimiento. Desde luego que si me acepta iría yo a New York para estar pendiente de la grabación. Espero me tengas al tanto del desarrollo del asunto”.

⁴⁹ María Victoria Arjona González: “Descubriendo al maestro Rafael Puyana a través de su legado al Archivo Manuel de Falla y testimonios de algunos de sus discípulos”. Cf. https://www.academia.edu/18639620/VIII_Jornadas_de_J%C3%B3venes_Music%C3%B3logos_-_Libro_de_Actas (Consultado el 07/03/16).

Muestra de ello queda patente en los programas de conciertos, recopilados hasta el momento, del fondo personal del clavecinista; donde se comprueba que el intérprete incluyó en su repertorio la obra de la que venimos hablando en: [1] su estreno en los cursos de *Música en Compostela* el 02/IX/1960⁵⁰ y el concierto ofrecido cuatro días más tarde, [2] el 06/IX/1960 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela⁵¹. [3] Un año más tarde, el 21/VIII/1961, en el Teatro Colón de Buenos Aires⁵² y por último, [4] en el XXII Festival Internacional Cervantino en el Teatro Juárez de Guanajuato (México) el 14/X/1994⁵³.

Queda evidenciado además, en el vinilo [1] titulado *De Falla-Rafael Puyana*, publicado por *Philips* en 1970 donde participaron el conjunto London Symphony String Quartet, la soprano Heather Harper, Rafael Puyana al clave, bajo la dirección de Antal Dorati⁵⁴.

La grabación, que tuvo lugar en octubre de 1994 en Sala Nezahualcoyotl en la Universidad Nacional Autónoma de México⁵⁵, dio lugar al [2] disco titulado *Manuel de Falla. Master Peter's Puppet Show. Psyché. Concerto for Harpsichord. Julián Orbón. Himnus and Galli Cantium. Tres Cantigas del Rey* publicado por *Dorian* el 19 de Septiembre 1995⁵⁶; [3] Y al disco *De Falla: Orchestral Works* por *Brilliant* en 2004⁵⁷; ambos contando con la

⁵⁰ A. Iglesias, *Música en Compostela...*, p. 81. Programa de concierto. Rafael Puyana (clave) y alumnos becarios del Curso Música en Compostela. Festival de Santiago. Palacio de Gelmírez. 02/IX/1960 (por la tarde).

⁵¹ Cf. Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R.111 (3), Programa de concierto. Rafael Puyana (clave). III concierto patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Santiago, con la colaboración de "Amigos de Música en Compostela". "Música en Compostela". Música para clavicémbalo por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 06/IX/1960. 20h.

⁵² Cf. Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 26, R.111 (3), Programas de concierto. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violín), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas "Bogotá" y Rafael Puyana (clave). La sociedad de amigos de la música de cámara se complacen en presentar un concierto a cargo del clavicembalista Rafael Puyana. Teatro de Colón. 21/VIII/1961. 18h45.

⁵³ Granada, AMF, Fondo Puyana, Caja Nº 118 a. Carpeta naranaja. Nota: Adjunto: PUYANA, Rafael. Notas al programa. "Los virginalistas ingleses". Programa de Concierto. Rafael Puyana (clave) Eduardo Mata (director). Julianne Baird (soprano). Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. XXII Festival Internacional Cervantino. Teatro Juárez. Guanajuato. 14/X/1994. 20h30.

⁵⁴ Cf. <https://www.discogs.com/es/De-Falla-Rafael-Puyana-Harpsichord-Concerto/release/3939806> (Consultado el 07/03/16).

⁵⁵ Cf. <http://www.allmusic.com/performance/cantigas-del-rey-3-for-soprano-harpsichord-string-quartet-mq0000787286> (Consultado el 07/03/16).

⁵⁶ Cf. <http://www.allmusic.com/album/release/manuel-de-falla-master-peters-puppet-show-psych%C3%A9-concerto-for-harpsichord-julian-orb%C3%B3n-himnus-ad-galli-cantum-mr0002722832> (Consultado el 07/03/16).

⁵⁷ Cf. <http://www.allmusic.com/album/de-falla-orchestral-works-mw0001569022/releases> (Consultado el 07/03/16).

colaboración del conjunto Solistas de México, la soprano Julianne Baird, bajo la dirección de Eduardo Mata.

Conclusiones

Este trabajo ha procurado señalar algunos de los aspectos que se reflejan en la correspondencia entre Julián Orbón y Rafael Puyana.

A este respecto, en primer lugar, conviene decir, que tras la fascinación que ambos músicos se profesaban, existía una gran amistad que traspasaba el círculo artístico-musical. En base a esa unión, nacida en 1960, Julián Orbón quiso homenajear a Rafael Puyana dedicándole dos obras de su producción musical escritas para clave -*Tres Cantigas del Rey* (1960) y *Partita Nº1* (1963)- encomendadas por el Festival de Compostela y por el propio clavecinista respectivamente.

En segundo lugar, cabe destacar las dificultades –soledad, exilio político, precariedad económica– a las que tuvo que hacer frente el compositor cubano; que le hicieron anhelar aún más su regreso a Nueva York, que finalmente tuvo lugar en 1963. Allí se encontraban algunos familiares y amistades, como las del propio Rafael Puyana y Andrés Segovia –con quienes compartió edificio en la ciudad neoyorkina– o Francisco García Lorca; quienes a su llegada, le brindaron apoyo.

En tercer lugar, sobresalen los elementos que integra la composición de las *Tres Cantigas del Rey*, puesto que vinculan la música con la ciudad e institución para la que fueron encomendadas, haciendo uso de las melodías modales, del texto de carácter religioso en lenguaje galaico-portugués, ejecutado sobre un mini-ensemble donde se distingue la presencia del clave como instrumento atemporal con sonoridad arcaica.

Finalmente, se señala la implicación del clavecinista para sacar a la luz esta obra - que enaltecía su amistad- tanto en su estreno, grabación e incorporación en su repertorio discográfico y como solista en conciertos.

LA AUTOETNOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN EN LA PERFORMANCE MUSICAL

Alfonso Benetti
(Universidade de Aveiro)

La aplicación de la autoetnografía como herramienta de investigación sobre la expresividad en la performance musical se llevó a cabo de forma sistemática por primera vez por Benetti¹ en el trabajo *Expresividad y Performance Pianística*. Este artículo consiste en una revisión sobre esta investigación, con apoyo en los siguientes objetivos: (1) discutir la aplicación de la autoetnografía como herramienta de investigación asociado a la performance; (2) ampliar el marco teórico presentado por Benetti²; (3) consolidar nuevas herramientas de investigación apropiadas a la práctica instrumental; y (4) afirmar la práctica musical como un mecanismo válido de investigación empírica. Metodológicamente, esta revisión comprendió las siguientes etapas: (1) revisión del modelo aplicado por Benetti³; (2) actualización de datos; y (3) análisis de procesos y resultados obtenidos. Este enfoque sugiere que autoetnografía es una herramienta adecuada para la interpretación musical por registrar de manera eficiente el proceso de práctica del performer.

Palabras-clave: autoetnografía, metodología de investigación, performance, expresividad musical.

Introducción

Desde finales del siglo XX el área de investigación musical ha contado con la presencia de una figura inusual hasta entonces: el performer/investigador científico. La presencia de estos individuos ha hecho posible lo que hasta ese momento era poco probable: contar con la disponibilidad y la participación de performers altamente calificados para llevar a cabo actividades de investigación. Desde el siglo XXI esta tendencia ha sido estudiada por autores que refuerzan la pertinencia de investigaciones en la que el intérprete actúa como un investigador de la propia práctica⁴.

¹ Alfonso Benetti: *Expressividade e performance pianística*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2013 (Tesis doctoral). Disponible en: <http://www.ria.ua.pt/handle/10773/12360> (Consultado el 28/07/15).

² Cf. nota 1.

³ Cf. nota 1.

⁴ Cf. Jane W Davidson.: *The music practitioner: Research for the music performer, teacher and listener*, Aldershot, Ashgate, 2004; Anna Pakes: "Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as

En este contexto, algunas categorías de investigación científica desarrolladas por los performers han sido recurrentes, tales como análisis musical⁵; preparación técnica y mecánica ⁶ ; estrategias de estudio ⁷ , reflexividad y creatividad ⁸ , performance históricamente informada⁹, gestos y movimientos físicos¹⁰, proceso de memorización¹¹, y colaboración entre compositor y intérprete¹².

De este modo, con el fin de probar y desarrollar herramientas adecuadas para

research”, *Working Papers in Art and Design*, 3, 2004, pp. 1-11, Disponible en: http://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf (Consultado el 02/12/12); Carole Gray, Julian Malins: *Visualizing research. A guide to the research process in art and design*, Aldershot, Ashgate, 2004; Shannon R. Riley, Lynette Hunter: *Mapping landscapes for performance as research: Scholarly acts and creative cartographies*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009; Suzanne Little: “Practice and performance as research in arts”. *Dunedin soundings: Place and performance*, Dan Bendrups, Graeme Downes (eds.), Dunedin, Otago University Press, 2011. pp.19-28; John Drummond: “The creative artist as researcher practitioner”. *Dunedin soundings...*, pp. 29-40; A. Benetti: “Expressivity and musical performance: Practice strategies for pianists”. *Performance Studies Network International Conference*, Cambridge, online resource, 2013. Disponible en: http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Benetti.pdf (Consultado el 28/07/15).

⁵ Cf. A. Benetti: *Comunicação estrutural e comunicação emocional nas Variações sobre um Tema Nordeste de Almeida Prado*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008 (Máster en Música); James L. Byo: “Applying score analysis to a rehearsal pedagogy of expressive performance”, *Music Educators Journal*, 101, 2, 2014, pp.76-82.

⁶ Cf. Jennifer MacRitchie: “Exploring expressive piano touch through measurements of finger curvature”. *Proceedings and abstracts from the Conference on Performance Studies*, Maria R. Pestana, Sara Carvalho (eds.), Aveiro, Universidade de Aveiro, 2011 (CD Room), 12 p. Jaqueline de Paula Theoro: “A técnica de mão da trompa natural utilizada como ferramenta de enriquecimento para performance do trompista moderno: aplicação direcionada aos quintetos de sopro de Anton Reicha”. *Proceedings and abstracts from the Conference...*, 12 p.

⁷ Cf. A. Benetti, *Expressivity and musical performance...*; Cristina M. P. C Gerling: “Barcarola op. 60 de F. Chopin: Etapas e estratégias de aprendizagem”, *Arts Research Journal*, 1, 2014, pp. 59-75.

⁸ Cf. Amanda Bayley, Beth Elverdam: “Rehearsal as creative process”. *Performance Studies Network...*, pp. 1-8; Juniper Hill: “Economic motivations and inhibitions of musical creativity”. *Performance Studies Network International Conference*, Cambridge, online resource, 2014 (publicado pelo AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice, University of Cambridge). Disponible en: http://www.cmpcp.ac.uk/PSN3/PSN2014_Hill.pdf (Consultado el 28/07/15).

⁹ Cf. Emery Shubert, Dorottya Fabian: “The dimensions of baroque music performance: a semantic differential study”, *Psychology of Music*, 34, 4, 2006, pp. 573-587.

¹⁰ Cf. Murphy Mcaleb: “Gesturing (in) music: the role of embodied music cognition on ensemble interaction”. *Proceedings and abstracts from the Conference...*, 10 p.; Maria Bernardete Castelan Póvoas: “Movimento, coordenação bimanual e desempenho motor. Conceitos e aplicações interdisciplinares na otimização da ação pianística”. *Proceedings and abstracts from the Conference...*, 13 p.

¹¹ Cf. Tania Lisboa: “Practising for memorised performance: a comparison of thoughts and action”. *Proceedings and abstracts from the Conference...*, 11 p.; Nancy Lee Harper et al.: “Superlearning™ techniques for music memorization: a case study with pianists”. *Proceedings and abstracts from the Conference...*, 16 p.

¹² Cf. Peter Tornquist: *Improvisation–interaction–composition: exploring feedback-systems as a compositional model*, Oslo, Norwegian Academy of Music, 2009 (Tesis doctoral); Helena Marinho, Sara Carvalho: “From Fortepiano to Modern Piano: A Case Study of a Performer / Composer Collaboration”. *Performers’ Voices Across Centuries, Cultures, and Disciplines*, Anne Marshman (ed.), Londres, Imperial College Press, 2012; Catarina L. Domenici: “Three instances of composer-performer collaboration: the performer’s point of view”. *Performance Studies Network International Conference...*, 2013. Disponible en: http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Benetti.pdf (Consultado el 28/07/15).

investigaciones relacionadas con el performer como investigador de su propia práctica, Benetti¹³ ha importado de la etnografía una herramienta de investigación hasta ahora no aplicada en investigaciones sobre la expresividad: la autoetnografía. En este caso, las estrategias de estudio relacionadas con el mejoramiento de la expresividad fueron categorizadas a partir de un estudio llevado a cabo con pianistas profesionales y aplicados por el investigador en un trabajo apoyado en la autoetnografía y desarrollado en las plantillas del diario reflexivo propuestos por Gray & Malins¹⁴.

Contextualización

La práctica instrumental como objeto de investigación del intérprete

El área de investigación de la performance musical se ha establecido como un campo de investigación de gran interés en la actualidad. En este ámbito, establecido principalmente en la segunda mitad del siglo XX, es posible distinguir al menos dos líneas de investigación: 1) Estudios en performance - análisis de la información relacionada a la performance como un objeto estático de investigación (por ejemplo: enfoque en la partitura, grabaciones, registros de performances); y 2) Investigación Artística - análisis de la información relacionada a la performance como un objeto dinámico de investigación: hacer arte como investigación.

Gran parte de las investigaciones sobre la práctica instrumental realizada hasta la década de 1990 corresponden a la primera línea: la figura del investigador es extrínseca al investigado y externa al objeto de estudio, y el papel del investigador consiste en actuar como observador frente a los datos proporcionados por el instrumentista. Sin embargo, tendencias recientes de investigación han presentado como objetivo el estudio de la práctica por los que ejecutan¹⁵. La validez de este modelo ha sido defendida por varios

¹³ Cf. nota 1.

¹⁴ Cf. nota 4.

¹⁵ Cf. Fredi V. Gerling: *Performance analysis and analysis for performance: A study of Villa Lobos' Bachianas Brasileiras No.9*, Iowa, University of Iowa, 2000 (Tesis doctoral); André Carrara: *Deliberação expressiva e toque pianístico*, Porto Alegre, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010 (Tesis doctoral).

autores¹⁶.

Sin embargo, no todos están de acuerdo con la equiparación de la performance a la investigación. Por ejemplo, en el artículo "Composition is not research", John Croft dice que esto es un error, ya que "la música es un dominio del pensamiento cuya dimensión cognitiva reside en la forma de realización, revelación, o presentación, pero no en la investigación y en la descripción"¹⁷.

La más reciente línea de investigación sobre la performance musical que trata del performer como investigador, es la investigación artística. Esto se define por Hultberg¹⁸ como siendo "la exploración de la dimensión tácita del conocimiento incorporado en el proceso artístico", y según Borgoff¹⁹ puede ser dividida en tres categorías: 1) investigación como resultado de la práctica artística; 2) realizada por medio del arte; o 3) que resulta en arte.

Autoetnografía

En términos contextuales en relación con la autoetnografía, esta consiste en un método de investigación relacionado con el género autobiográfico de escritura que busca describir y analizar sistemáticamente cierta experiencia personal con el fin de comprenderla culturalmente²⁰. También es vista como una forma reflexiva de etnografía con énfasis en la interacción entre el investigador y el objeto de estudio, o que involucra la descripción y análisis de las experiencias personales basadas en el "self" del propio autor

¹⁶ Cf. nota 4.

¹⁷ John Croft: "Composition is not research", *Tempo*, 69, 272, 2015, pp. 6-11.

¹⁸ Cecilia Hultberg: "Artistic processes in music performance: a research area calling for interdisciplinary collaboration", *Swedish Journal of Musicology. Special Issue on Artistic Research in Music*, 95, 2013, pp. 79-94.

¹⁹ Henk Borgoff: "The debate on research in the arts", *Dutch Journal of Music Theory*, 12, 1, 2007, pp. 1-17.

²⁰ Cf. Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner: "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject". *The Handbook Of Qualitative Research*, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (eds.), Londres, Sage, 2000, pp. 733-766; C. Ellis: *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek (CA), AltaMira Press, 2004; Jones, S. Holman: "Autoethnography: making the personal political". *Handbook of qualitative...*; C. Ellis, A. P. Bochner, Tony Adams: "Autoethnography: an overview", *Forum: Qualitative Social Research*, 12, 1, 2011 (article 10); Niamh O. Riordan: "Autoethnography: proposing a new method for information systems research". *Twenty Second European Conference On Information*, Tel Aviv, 2014, pp. 1-14. Disponible en <http://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=ecis2014> (Consultado el 28/07/15).

como ejemplo etnográfico²¹. Entre las ventajas vinculadas a este proceso, Anderson²² señala (1) el aumento de la disponibilidad y el acceso a los datos por parte del investigador; y (2) el acceso a los significados más profundos sobre la materia.

Presentación del estudio realizado por Benetti

Descripción

El modelo llevado a cabo consistió en el uso de la autoetnografía como una herramienta narrativa de investigación, informada por un *diario reflexivo* sobre su práctica en el instrumento. En este caso, la práctica mantuvo su enfoque en la aplicación de estrategias de estudio para el mejoramiento de la expresividad, elaboradas a partir de un estudio previo conducido con 20 pianistas profesionales. Estas estrategias se aplicaron a dos piezas (Mozart - Rondo KV485 - y Grieg - Nocturne Op 54 nº 4) y posteriormente fueron evaluadas, lo que permitió el desarrollo de una propuesta de un modelo de estudio para el mejoramiento de la expresividad en la performance pianística.

Como elemento de destaque y complementariedad con respecto a la autoetnografía, el uso del *diario reflexivo* se describe como un documento escrito que permitió direccionar la investigación del performer a través de reflexiones sobre el planeamiento de la práctica, sobre el momento de la práctica (*feedback*) y consideraciones posteriores, constituyendo una herramienta de colección de datos para el análisis autoetnográfico.

Objetivos

Los criterios metodológicos establecidos fueron definidos con el fin de responder a las siguientes preguntas: (1) ¿Cuál es la funcionalidad práctica de las estrategias de estudio elaboradas a partir de los relatos de pianistas profesionales? (2) ¿Hay inconsistencias relacionadas con las estrategias elaboradas? y 3) ¿Es posible sistematizar

²¹ Cf. nota 20.

²² Leon Anderson: "Analytic autoethnography", *Journal of Contemporary Ethnography*, 35, 4, 2006, pp. 373-395.

un modelo práctico de estudio sobre la expresividad basado en estas estrategias? Del mismo modo, se presentaron los siguientes objetivos: (1) Probar en la práctica los mecanismos de mejoramiento expresivo musical elaborados desde el estudio previo con pianistas profesionales; (2) Comprobar la pertinencia de un determinado mecanismo en relación a la expresividad en el enfoque práctico del instrumentista; (3) Complementar la vista del fenómeno expresivo a través de la experiencia práctica personal como performer; y (4) proporcionar una visión global sobre el trabajo de preparación expresiva de una obra musical.

Metodología

En cuanto a la metodología, la investigación se desarrolló en tres etapas: 1) sistematización de estrategias de estudio; 2) realización de sesiones prácticas de estudios basadas en la sistematización de estrategias y registros en el *diario reflexivo*; y 3) descripción del proceso y análisis final de los resultados. La sistematización de estrategias de estudio se basó en una lista de estrategias obtenidas a partir del estudio previo con 20 pianistas profesionales, que llevó a la distinción y categorización de estrategias; y estas fueron ordenadas y numeradas de acuerdo con su recurrencia cuantitativa en el abordaje de los pianistas. Las sesiones prácticas de estudio se llevaron a cabo hasta que proporcionaron un *feedback* sobre todas las estrategias sistematizadas, y el registro en el *diario reflexivo* fue llevado a cabo de acuerdo a los siguientes temas: 1) *estructuración* (definición de las estrategias que se aplicarán), 2) *aplicación práctica* (descripción de la implementación de estrategias), y 3) *auto-evaluación* (reflexión sobre los resultados expresivos obtenidos). La tercera etapa presentó la perspectiva del investigador y el análisis final sobre el experimento.

Resultados

Con respecto a la expresividad, los resultados mostraron que los principales mecanismos pertinentes para el mejoramiento de la expresividad no se refieren únicamente al trabajo en el instrumento, sino también a las acciones externas al mismo.

En este sentido, el análisis cualitativo mostró que la mayor relevancia sobre las estrategias de preparación expresiva recayeron en aspectos de fraseo (contrastes en términos de dinámica, organización estructural de la frase), realización de contraste general (articulación, dinámica, agógica), aplicación de *rubato*, trabajo sobre los gestos y movimientos físicos, referencia y uso de elementos extramusicales (literatura, artes visuales, danza, imágenes en general), escucha de grabaciones, estudio histórico y contextual de la obra, y la grabación de la práctica. En términos específicos, de acuerdo con la evaluación cualitativa proporcionada en el *diario reflexivo*, se consideraron diversas estrategias eficaces para el mejoramiento de la expresividad, tales como el estudio contextual e histórico, preparación de los gestos y movimientos físicos, y manipulación de lo fraseado.

Por último, se observó la importancia de los siguientes aspectos generales sobre el mejoramiento de la expresividad en la práctica pianística: (1) Interacción de mecanismos complementarios de concepción y consecución expresiva para crear una imagen expresiva de la ejecución; (2) Importancia de la auto-evaluación y la eficiencia en la organización de la práctica de acuerdo a objetivos expresivos; (3) importancia para la expresividad de los mecanismos vinculados principalmente a una etapa avanzada de interpretación (que implica el enfoque en cierta meta expresiva), incluso cuando se relaciona con aspectos básicos de ejecución (por ejemplo: elección de digitaciones y definición del gesto); (4) la importancia del conocimiento histórico y musical, teórico y musical y extramusical; y (5) mayor relevancia sobre la expresividad de los siguientes aspectos musicales: carácter musical, fluidez melódica, fraseo y sonoridad.

Con respecto a la etnografía, los resultados de referencia en el estudio llevado a cabo, sugieren cierta compatibilidad en la asociación del método autoetnográfico a la investigación sobre expresividad musical. De acuerdo con los datos, la autoetnografía posibilitó llevar a cabo un adecuado análisis de los datos, auténtico y comprometido con el proceso que implica la preparación del repertorio.

Algunas de las ventajas específicas se han descrito en la aplicación del método autoetnográfico: (1) interés personal y compromiso del investigador/performer en el tema como parte de su universo y como individuo de la acción; (2) proximidad e intimidad del investigador/performer con el objeto de estudio; (3) acceso privilegiado y directo a

elementos específicos del fenómeno; (4) posibilidad de reconocer mecanismos que no se ven en una observación externa sobre el objeto de la investigación, y (5) visión general del fenómeno gracias a la actuación, experimentación y análisis del objeto de investigación.

Discusión

La tendencia indicada en el estudio realizado indica algunas ventajas con respecto a la aplicación del método autoetnográfico en investigaciones con el performer: interés personal, compromiso, proximidad, intimidad, acceso privilegiado, reconocimiento, y visión general sobre la misma. Este aspecto refleja el carácter flexible del método autoetnográfico en adaptar diferentes enfoques, lo que permite al investigador/performer hablar sobre temas de su gusto e interés particular.

Además de esta característica, la gran ventaja y el atractivo del modelo autoetnográfico de investigación en relación con el investigador/performer, consiste en su carácter autobiográfico. Este modelo valora al intérprete (que no se toma apenas como un ejemplo más) y pone en evidencia su arte al dar voz activa a sus reflexiones y consideraciones personales artísticas: aquí el artista está en primer plano y es esencial que actúe como tal sin restricciones. Por otra parte, la flexibilidad del método, permite introducirlo también como una forma artística de investigación, teniendo en cuenta que el performer tiene la libertad para posicionarse como artista sobre un tema en particular.

Otra ventaja de usar el modelo autoetnográfico de investigación reside en el compromiso con la realidad. Es decir, la autoetnografía valora aspectos que a menudo se pasan por alto y que son esenciales en términos de investigación artística: da voz a la emoción y a aspectos subjetivos de la personalidad que pueden tener un papel importante en la comprensión e interpretación musical. Además, es necesario subrayar dos ventajas mencionadas por Andersson²³: (1) la mayor disponibilidad y acceso a datos por parte del investigador como objeto de estudio; y (2) el acceso a los significados más profundos sobre la materia. Finalmente, el abordaje autoetnográfico corrobora estudios dirigidos a la mejora personal del performer/investigador como

²³ L. Anderson, *Analytic...*

instrumentista; y es alcanzable sin la participación de una gran cantidad de recursos humanos.

Un problema importante encontrado en la investigación realizada - en otras palabras una grande frustración de la investigación - se refiere a los resultados relacionados con la mejora de la expresividad en la práctica: los resultados son muy generales, superficiales y previsibles. No se pudo descubrir nada "nuevo" en relación a la expresividad, simplemente registrar lo que talvez gran parte de los músicos profesionales reconocen inmediatamente con relación a ella. Probablemente este resultado se logró gracias a haber trabajado con los datos formulados sólo de la descripción verbal de músicos de excelencia, y no, por ejemplo, sobre el análisis de material sonoro.

Otro problema específico relacionado con la investigación realizada se refiere a la realización de la autoetnografía basado en temas establecidos por terceros (estrategias de estudio sistematizadas desde el informe de pianistas entrevistados) y no desde criterios personales del intérprete/investigador.

Otro problema - ahora de naturaleza general - está relacionado con la capacitación del performer/investigador como tal para la realización de la autoetnografía. Un abordaje pobre a nivel de competencia artística puede proporcionar resultados inconsistentes con respecto a la ejecución musical, y un enfoque carente de dominio en el campo de la investigación, puede carecer del rigor científico requerido para la consistencia de la misma. En ambos casos puede dar lugar a la presentación de resultados dudosos en cuanto a la prueba de veracidad. En este caso, el individuo debe mostrar excelencia tanto en sus habilidades de ejecutante como de investigador.

También es necesario enumerar algunas desventajas relacionadas con la autoetnografía: 1) la principal es el carácter "narcisista" impregnado en el abordaje autoetnográfico – del que no conseguí escapar: es decir, yo mismo toco, yo mismo investigo, yo incluso evalúo los datos. Esto puede ser muy cuestionado a nivel del modelo científico de abordaje; 2) la gran cantidad de tiempo requerido para el registro escrito de las actividades que implican un alto grado de subjetividad; 3) la falta de evidencia de los resultados mediante la experimentación con una muestra representativa de individuos; y 4) la falta de diálogo con otros miembros del grupo, lo que puede favorecer una postura impositiva del performer/investigador.

Sin embargo, los resultados de la revisión crítica indican que la autoetnografía es una herramienta compatible a la investigación relacionada con la performance musical, en la medida en que registra de manera eficiente y natural el proceso de práctica usual del intérprete y proporciona una descripción completa de los elementos involucrados (por ejemplo: procesos mentales y físicos que intervienen en la ejecución). En resumen, la flexibilidad del método autoetnográfico permite al investigador/performer hablar sobre temas de su gusto e interés particular y resaltar eventos pertinentes y no impuestos a determinada investigación. El carácter autobiográfico valora al intérprete y evidencia su arte al dar voz a sus reflexiones y consideraciones personales artísticas.

LA FLAUTA, INSTRUMENTO DE DIOS Y PASTORES: UNA REFLEXION SOBRE JOUEURS DE FLÛTE OP.27 DE ALBERT ROUSSEL

Sara Bondi

(Afinarte)

Joueurs de Flûte op.27 es una obra breve pero fecunda en cuanto a estímulos e inspiraciones. Contiene cuatro movimientos, cada uno encabezado con el nombre de un personaje mítico o literario (Pan, Tityre, Krishna e M. de la Péjaudie) y dedicado a un flautista coetáneo de Roussel (Moyse, Blanquart, Fleury y Gaubert). Fruto del estudio de estas figuras, en combinación con el enfoque aportado por Jaqueline Duchemin en su artículo “Dèi pastori, dèi musici”, que estudia la coincidencia en diversas culturas de la representación de dioses músicos y dioses pastores, nace la reflexión sobre la obra que me propongo exponer en el presente artículo.

Palabras clave: Albert Roussel, dioses pastores y músicos, siglo XX, escuela flautística francesa, relación de música y literatura.

La obra *Joueurs de Flûte* op.27, para flauta y piano, de Albert Roussel es breve pero rica en estímulos e inspiraciones. Está compuesta por cuatro movimientos que en el encabezamiento contienen una alusión a un personaje mítico o literario (Pan, Tityre, Krishna, Monsieur de la Péjaudie) y están dedicados a un flautista coetáneo de Roussel (Marcel Moyse, Gaston Blanquart, Louis Fleury y Philippe Gaubert respectivamente).

Esta riqueza referencial, no obstante, ha sido estudiada de forma muy fragmentaria y superficial por la bibliografía: las informaciones sobre este trabajo se encuentran diseminadas en las monografías sobre Roussel, a menudo resueltas en poco más de un par de líneas, no siempre favorables; ni siquiera la tesis de Lynne MacMorran¹, para la Universidad del North Texas dedicada explícitamente a la flauta en la música solística y de cámara de Albert Roussel profundiza verdaderamente en el tema. Dos artículos

¹ Lynne Mac Morran Cooksey: *The flute in the solo and chamber music of Albert Roussel (1869-1937)*, Denton, Universidad de North Texas, 1980 (Tesis Doctoral).

interesantes, uno de Elisabeth Fellner² y otro de Wendell Dobbs³, presentan un análisis puntual de la pieza desde un punto de vista temático y simbólico en el primer caso y en relación al uso de la inspiración extra musical en el segundo, pero estos trabajos tampoco bastan para colmar las lagunas existentes, ya que, como en el resto de casos, el tipo de análisis realizado se concentra únicamente en los títulos, dejando a un lado las aludidas dedicatorias y tratando la obra como si de música programática se tratara.

En mi opinión, esa función descriptiva otorgada a los títulos de los movimientos debería haberse excluido *a priori*, dada la postura del propio Roussel respecto a este tema. Según el compositor “frases bonitas, bonitas imágenes literarias ayudan poderosamente el brotar de armonías o melodías interesantes”⁴ dejando claro que su intención es escribir “Una música que sea suficiente en sí misma, una música que intente librarse de todo elemento pintoresco y descriptivo [...] Lejos de querer describir, yo me esfuerzo siempre de alejar de mi espíritu el recuerdo de los objetos y de las formas concretas y de traducirlos en efectos musicales. Yo no quiero hacer nada más que música”⁵. Resulta sorprendente el hecho de que ningún trabajo se haya interesado por las dedicatorias, ya que de hecho la pieza le fue encargada explícitamente a Roussel por Louis Fleury, el flautista homenajeado en el tercer movimiento, que estrenó la obra en el teatro Vieux-Colombier en 1925 y que, como la documentación demuestra, formaba parte del círculo de amistades íntimas de Roussel.

En vista de estas circunstancias, ¿cuál es el motivo por el que el compositor no decidió dedicarle a él el op.27 completo?, ¿cuál es la finalidad del resto de dedicatorias?, sabiendo que el compositor a menudo se refería a ellas como “mis piezas para flauta” ¿podemos interpretar que la intención de Roussel era tratar estos cuatro movimientos

² Elisabeth Fellner: “Gedanken zu Joleurs de Flute von Albert Roussel (1869-1937)”, *Tibia*, 13, 2, 1988, pp.84-91.

³ Wendell Dobbs: “Roussel the flute and extramusical reference” en *The flutist Quarterly*, 22, Winter 1996-1997, pp.51-57.

⁴ “Des belles phrases, de belles images littéraires aident puissamment à l’éclosion d’harmonies ou mélodies intéressantes”. Carta a Michel-Dimitri Calvocoressi del 23/V/1912, *Apud*. Nicole Labelle (ed.): *Roussel, Albert Lettres et Écrits*, Paris, Flammarion, 1987, p.43

⁵ “Une musique se satisfaisant à elle-même, une musique qui cherche à s’affranchir de tout élément pittoresque et descriptif [...] Loin de vouloir décrire je m’efforce toujours d’écarter de mon esprit le souvenir des objets et des formes susceptibles et de les traduire en effets musicaux. Je ne veux faire que de la musique”. René Chalupt: “Le reflet du monde extérieur dans l’œuvre d’Albert Roussel”, *Revue Musical*, X, II, 6, Paris, avr.-mai 1929 (nº spéc. Consacré à Albert Roussel par M. Brillant, G. Jean-Aubry, R. Chalupt, A. George, P. Le Flem, H. Prunières, P.O. Ferroud, H. Gil-Marchex, A. Hoérée, N. Boulanger), p. 20.

como piezas independientes?, de ser así, ¿por qué las reunió en un mismo *opus*? Nos consta que Roussel asignaba numeración únicamente a las obras que él consideraba significativas para su catálogo, por lo que, debemos deducir que ésta lo fuera. Del intento de responder a estos y otros interrogantes, ha surgido la reflexión sobre *Joeurs de Flûte op.27* que expondré a continuación.

En mi opinión uno de los errores recurrentes en el acercamiento a esta obra ha sido obviar notablemente las implementaciones organológicas operadas sobre el instrumento durante el periodo en el que ésta fue compuesta. Hablar de la flauta a principios del siglo XX supone tratar con un instrumento completamente nuevo. Tras la modernización del instrumento y los cambios efectuados en el mismo por Theobald Boehm, fruto de la experimentación mecánica operada durante el siglo precedente, Roussel escribe para un instrumento de metal y no de madera, que presenta un tubo cilíndrico y la cabeza parabólica con el orificio de embocadura alargado y ensanchado. Las llaves, situadas sobre ejes, cubren orificios cuya posición en el tubo sigue unas minuciosas reglas acústicas. El sonido de este instrumento es decididamente más potente que el de sus predecesores gracias a los materiales empleados en su construcción y al diámetro y espesor del tubo. También permite una afinación mayor y una emisión más uniforme en los tres registros, lo que causó un rechazo inicial en el ámbito germano, donde los grandes maestros del estilo anterior tachan el nuevo instrumento de aburrido. En Francia, por el contrario, se da una aceptación más rápida del nuevo modelo en gran parte motivada por la existencia de un único conservatorio superior de música, el de París, cuya influencia se trasmite al resto del país. Tras ejercitarse en secreto con el nuevo modelo durante unos meses, en 1860 Dorus, catedrático de flauta del conservatorio de París, impondrá el nuevo modelo a sus alumnos. De su clase, y de la de Taffanel después de él, saldrán una serie de flautistas excepcionales conocida tradicionalmente como “escuela flautística francesa”, entre los que destacan precisamente los cuatro homenajeados en la pieza de Roussel.

Una definición de esta escuela a nivel cronológico y estilístico resulta de muy difícil elaboración, dado que sus miembros jamás emitieron memoria o manifiesto alguno decretando su pertenencia a la misma y que permita delimitar su constitución. En mi opinión, para comprender la esencia de lo que fue, y en parte aún es esta escuela resulta necesario tomar en consideración la sinergia de tres factores: en primer lugar la disponibilidad del nuevo instrumento, que ofrecía posibilidades técnicas y estilísticas

hasta entonces impensables. En segundo lugar el interés por la tímbrica, gestado durante el Romanticismo y que llegó a sus consecuencias más extremas durante el siglo XX de forma proporcional a la disolución de las funciones armónicas y la negación de la tonalidad tradicional. En tercer lugar la existencia de toda una serie de flautistas que aplicaron su sensibilidad al estudio del nuevo instrumento, poniendo el foco en el sonido. En este contexto, la composición de una pieza que lleva el título de “tañedores de flauta”, representados por cuatro personajes míticos o literarios y dedicada no a uno, sino a cuatro flautistas en activo a la sazón, parece, en mi opinión, una declaración de intenciones.

Debemos entender que “tañedores de flautas” supone, en la vida de Roussel, algo más que un simple opus: son los amigos a los que les dedica su música, los que la interpretan y que a su vez la inspiran, tal y como se refleja en su correspondencia. En 1922 escribe a Fleury sobre *Joueurs de Flûte*: “Y podéis estar seguro de que no me olvido de la pieza para flauta..., pero necesito tiempo para reflexionar sobre ella y saber lo que quiero hacer. ¡Os han escrito ya tantas cosas fascinantes!”⁶. Lo que me lleva a confirmar mi hipótesis de que, en esta pieza, nada es dejado al azar. A continuación analizaremos la música y los personajes, tanto reales como ficticios, vinculados a la misma.

Concebido desde el principio para constituir el primer movimiento, en realidad *Pan* fue compuesto en último lugar. El dios griego Pan, mitad humano mitad caprino, es universalmente conocido como protector de los rebaños y los pastores. Incluso su nombre se conecta, según los lingüistas, con la raíz indogermánica “pa-” de la que derivaría la palabra latina *pascere*, pastorear.

Pan aparece caracterizado como dios-músico y, en especial, como dios-flautista en dos mitos clásicos: el más famoso seguramente es el de Pan y Siringa, que encontramos por primera vez en Ovidio; pero también existe un segundo mito, el del desafío musical entre Apolo, tañedor de lira y Pan sonando la *syrinx*. El monte Tmolus, juez de la contienda, otorga la victoria a Apolo, que encarna la belleza armónica y equilibrada frente a la desenfrenada pasión despertada por el instrumento de viento que tañe Pan.

⁶ “Et soyez certain que je n’oublie pas la pièce pour flûte..., mais il faut que j’aie un peu le temps d’y réfléchir et de savoir ce que je veux faire. On vous a écrit déjà tant de choses charmantes! ”. Carta a Madame Louis Fleury, 08/VI/1926, *Apud*. N. Labelle, *Roussel, Albert, lettres...*, p. 127.

La pieza presenta una macroestructura divisible en cinco partes bien definidas por el propio Roussel mediante las indicaciones metronómicas. Las secciones son prácticamente simétricas, con una aceleración del ritmo hacia el centro del movimiento: al interpretarlo, se tiene la impresión de que la estructura sea efectivamente simétrica, pero que la distribución y reiteración de los motivos haya sido organizada con el fin de enmascarar esa simetría y crear variedad, para dar mayor verosimilitud a la sensación de improvisación instintiva que se percibe durante toda la pieza y que se corresponde a la perfección con el carácter lunático del dios. Por lo que concierne la tonalidad, el aparente Do mayor es desmentido por la primera escala [fig.1], que indica desde el principio la manera en que Roussel ha caracterizado la ambientación arcádica a través del uso de escalas modales, en este caso un dórico, que impregna la pieza entera.

Creo que resulta particularmente interesante prestar atención a dos pasajes, que inscriben el movimiento dentro de una tradición: en primer lugar los compases 5 y 6 [fig.2] que recuerdan de manera notoria el modelo del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy [fig.3], de alguna forma el paradigma de la nueva sonoridad que la flauta modelo Boehm permitía y en segundo lugar los compases 26 y sucesivos [fig.4], que se construyen sobre el ritmo germinador de otra pieza de Debussy: *Syrinx* [fig. 5]. Esta es quizás la pieza más conocida que contenga una referencia al dios Pan, aunque los ejemplos de esta temática son abundantes en el periodo que nos ocupa. Entre ellos, resulta especialmente significativa la sonata *La flûte de Pan* para flauta y piano de Jules Mouquet, en tres movimientos: *Pan y los pastores*, *Pan y los pájaros* y *Pan y las ninfas*.

Es interesante observar el uso que Roussel hace del sonido de la flauta, no descartando ninguna posibilidad dinámica ni tímbrica, aprovechando todos los recursos del nuevo instrumento y respondiendo a lo que sabemos del sonido de Marcel Moyse, el dedicatario de este movimiento, que según Geoffrey Gilbert tenía “un ligado tan perfecto que uno no era consciente del hecho de que estuviese tocando la flauta, era solo un sonido y ese sonido parecía estar suspendido en el aire y chispear”⁷.

En el segundo movimiento nos encontramos con el pastor Tíro, personaje que aparece en tres fuentes principales: Teócrito, Virgilio y Calpurnio Sículo. La más importante de las tres, para nuestro tema, es la segunda: Títyre aparece en las *Eglogas* I,

⁷ Trevor Wye: *Marcel Moyse, maestro de la flauta*, Madrid, Mundimúsica, 1999.

VI y IX de Virgilio. En ellas el pastor es expresamente caracterizado como un flautista que con la música es capaz de consolar a su amigo Melibeo, campesino de la provincia de Mantua que, por decreto gubernamental, había sido despojado de todas sus tierras.

En relación a la ambientación, esta pieza no supone un alejamiento del contexto arcádico, pero no por ello Roussel renuncia a la variedad. Nos encontramos con otra escala modal, en este caso una eolia [fig. 6], pero el metro se mantiene constante durante todo el movimiento, a diferencia de lo que pasaba en el primero. Caracterizan musicalmente este tiempo las corcheas picadas de la flauta que se mueven entre las notas del acorde común, evidenciando el punto focal “mi”, mientras el piano se mueve en áreas armónicas más distantes. El trino de compás 20, casi mozartiano en su manera de interrumpir el movimiento con una cadencia nos lleva al segundo motivo, más melódico, casi una cantilena que se extiende hasta compás 33, donde el retorno de las corcheas picadas nos conduce al final.

Tan solo he encontrado otra pieza destinada a este mismo personaje, se trata del primer movimiento de las *Bucoliques* de Alfred Desenclos, muy diferente en textura y carácter: más improvisativa, más virtuosística, menos despreocupada.

No sabemos mucho de Blanquart, el flautista coetáneo de Roussel al que está dedicado el segundo movimiento, pero las críticas de la época lo definen como un “virtuoso del sonido puro y la técnica perfecta”⁸, características que responden precisamente a las exigencias del segundo movimiento de la pieza de Roussel.

Con *Krishna* nos alejamos definitivamente de la Arcadia para acercarnos al mundo exótico de la India. Según el hinduismo, Krishna sería el octavo avatar o reencarnación de Vishnu, dios del amor, creador, vuelto a la vida innumerables veces para proteger a la humanidad. Algunas sectas de esta religión consideran a Krishna el avatar más importante, ya que las otras reencarnaciones habrían compartido solo una parte del alma del dios, mientras que Krishna sería el propio Vishnu en forma humana. Normalmente se le representa con la piel azul y es celebrado bajo dos formas principales: por un lado el Krishna maduro, alias de Vishnu y maestro del *Bhagavad-Gita*, el libro sagrado de la mayor parte de las tradiciones hinduistas y en particular de los devotos de Krishna y por el otro

⁸ Claude Dorgeuille: *L'école française de la flûte*, Paris, Editions Coderg, Libr. Ars Musicae, 1983 (Collection Euterpe, deuxième édition entièrement revue, corrigée et augmentée, en particulier de la traduction des deux textes de Theobald Boehm de 1847 et 1871), p. 37.

el joven pastor, hijo adoptivo de Nanda e Yasoda, que pasa su infancia y juventud en una especie de foresta idílica; según la leyenda cuando el joven Krishna tañe la flauta los pájaros escuchan en silencio y nace el amor en el corazón de las pastoras: en este amor correspondido del joven Krishna por las *Gopis*⁹ y entre ellas especialmente Rhada, se puede ver el origen de una de las vías de la religión hinduista para llegar a la santidad: la vía del amor divino. No se trata de un amor platónico, sino sensual y erótico, como se extrae sobre todo del *Gita-Govinda*, una especie de idilio pastoral al estilo hindú, que narra el mito de Krishna en la tierra.

Tampoco en este caso la tonalidad es la que la armadura parece sugerir. Utilizando el material de los primeros compases [fig. 7] podemos construir la siguiente escala: La - Si bemol - Do sostenido - Re sostenido - Mi natural - Fa natural - Sol sostenido [fig. 8]. Se trata de la transposición de un modo tradicional de la India, el denominado *raga shri*. El arte, para un hindú es *Yantra*, o sea un medio para llegar a la conciencia de lo divino y se concibe solo la *Nátya*, o sea la unión de música, mímica y lenguaje. Un cantante, sin embargo puede ser sustituido por un flautista, ya que la flauta se considera el instrumento más parecido a la voz humana.

El ritmo en 7/8 contribuye a la creación de la atmosfera exótica, sin resultarnos sin embargo excesivamente extraño, en gran parte gracias al acompañamiento del piano que marca la subdivisión durante todo el movimiento. Podemos pensar que la pieza es divisible en tres partes o en cuatro, según se considere la parte central como un todo o a su vez dividida en dos secciones. En cualquier caso la diferencia entre las partes inicial y final y la parte central es evidente. El carácter de las primeras es decididamente melódico, mientras la central contiene, sobre todo en la parte de la flauta, algo de percusivo que recuerda el “trance” musical-improvisativo que constituye la base de la forma tradicional hindú.

Dobbs¹⁰ ve en la división de la pieza de Roussel la representación de las dos fases vitales de Krishna: joven y maduro. Fellner¹¹ comparte esta opinión, remarcando la diferencia entre el “marco”, de una belleza suficiente a sí misma y la parte central, más dialogada, casi una pregunta que necesita de una contestación, como el amor para Rhada.

⁹ *Gopī* es una palabra en idioma sánscrito que significa ‘pastora de vacas’.

¹⁰ W. Dobbs, *Roussel the flute and extramusical reference...*, p. 55.

¹¹ E. Fellner, *Gedanken zu Joueurs de Flute...*, p. 88.

Aunque, en mi opinión, estas interpretaciones buscan un descriptivismo excesivo en Roussel, coincido en la necesidad de reconocer a este compositor la capacidad de recrear, a través de la modificación de la tonalidad occidental con medios cogidos de la música hindú, el poder hipnótico de la flauta de Krishna.

Por lo que concierne las obras de temática afín, no he encontrado ejemplos contemporáneos, pero sí una obra muy breve de Giacinto Scelsi, editada por Carin Levine en 1986, *Krishna e Rhada*, que encuentro interesante por el hecho de haber sido transcrita tras la grabación de una velada de improvisación, elemento importante en la música hindú, con la que, sin embargo, no comparte otros elementos esenciales.

Este es el movimiento dedicado a Louis Fleury. En las cartas que Roussel intercambió con él, el tono informal y cariñoso nos permite observar una buena amistad, una relación cotidiana de sus familias, mientras los discursos musicales reflejan la colaboración profesional entre los dos músicos, como confirma el siguiente extracto: “Yo nos vuelvo a ver a ambos, ensayando en esta habitación desde la que le escribo, las piezas de flauta que yo acababa de terminar y de las cuales él fue un intérprete tan maravilloso; ellas deben su existencia a la afectuosa insistencia que él ha puesto en pedírmelas y le guardo por eso una sincera gratitud”¹².

Fleury interpretó *Joueurs de Flûte* en por lo menos tres ocasiones: el estreno, un concierto en Venecia, con Madame Fleury como pianista y el concierto del 26 octubre de 1925 en el que le acompañó al piano el propio Roussel. No se han conservado grabaciones que testimonien su estilo, sin embargo sabemos que fue muy importante para la escuela flautística francesa ya que, basándose en los apuntes recogidos por Taffanel durante toda su carrera, Fleury redactó el voluminoso artículo sobre la flauta para l’*Encyclopedie* de Lavignac en el que las ideas que fundamentan aún hoy el estilo francés son resumidas en manera ejemplar: la importancia de la búsqueda constante de una buena sonoridad que tenga más en cuenta el timbre que el volumen.

El último movimiento se acerca a nosotros tanto a nivel espacial, Francia como temporal, el siglo XVII. M. de la Péjaudie es el protagonista de *La Pécheresse*, novela de

¹² “Je nous revois tous les deux, essayant, dans cette pièce où je vous écris, les pièces de flûte que je venais de terminer et dont il fut un si merveilleux interprète; elles doivent leur existence à l’affectueuse insistence qu’il avait mise à me les demander et je lui en garde une sincère gratitude”. Carta a Madame Louis Fleury dell’8/6/1926, *Apud. N. Labelle, Roussel, Albert, lettres...*, p. 127.

Henri de Régnier. Se trata de una especie de Don Juan con maravillosas dotes flautísticas que asola la vida de todas las personas con las que entra en contacto.

Lo que inspiró a Roussel, sin embargo, no fue tanto la trama de la novela como las descripciones de la manera de tocar de M. de la Péjaudie, escritas con tanta precisión que al leerlo uno casi parece escuchar su sonido. En relación al texto, dos características son particularmente notables para nuestro tema: en primer lugar el flautista es presentado a menudo mientras toca “como el pastor de un tapiz” y se insiste más de una vez en su preferencia por tocar *en plein air*, como un verdadero pastor, como un auténtico Pan. Por otro lado la flauta de M. de la Péjaudie parece tener poderes curativos y de encantamiento; leemos por ejemplo: “Ese hombre pequeño y moreno cuyo soplo hacía cantar a la madera melodías que encantaban los oídos por su afinación, te conmovía el corazón o lo alegraba según las veces”¹³.

Inspirado por este personaje, Roussel escribe un movimiento que yo denominaría “la pieza de las apariencias ilusorias”: nada, de hecho, es lo que parece. Por primera vez la tonalidad de la armadura, Fa mayor, parece ser respetada, sin embargo, aunque el movimiento empiece y termine con la nota y la armonía de Fa, la tonalidad nunca es confirmada por una cadencia en sentido clásico. Tampoco el último acorde, que en el papel parece definitivo lo es verdaderamente, a causa del armónico de la flauta que representa la quinta pero de forma bacia e inestable. Por lo que concierne el metro, encontramos un 3/4 aparentemente estable hasta el final: sin embargo las frecuentes indicaciones agógicas: *Cédez, en retenant, á l’aise, très modéré, très retenu* a los que se alterna *l’au mouvement* para volver al tiempo inicial nos hacen entender que la estabilidad de la indicación de metrónomo es mucho más flexible de lo que en un principio parecía.

Los primeros cuatro compases, confiados al piano, introducen una célula rítmica que constituye el material fundamental del acompañamiento: corchea con dos semicorcheas, cuatro corcheas. Cualquier cosa menos melódico, el acompañamiento se caracteriza por grandes saltos que le confieren un aspecto despedazado y anguloso, que contrasta enormemente con el andamiento melódico de la flauta, que se mueve con descarado virtuosismo a través de todos los registros.

¹³ “Ce petit homme brun, dont le soufflé faisait chanter au bois des mélodies qui charmaient les oreilles par leur justesse te troublait le cœur ou le réjouissaient tour à tour”. Henri de Régnier: *La Pécheresse*, Paris, Mercure de France, 1920, p. 51.

Philippe Gaubert, el dedicatario, divide su vida entre tres carreras: la de virtuoso de flauta, la de director de orquesta y la de compositor. Roussel le confía la dirección del estreno de tres de sus operas. Su manera de tocar es descrita de la siguiente manera: “Un sonido sostenido, incisivo en la fuerza, particularmente penetrante en la dulzura, una flexibilidad extrema que sabía no ser nunca dura ni chillona”¹⁴. Él mismo nos ha dejado una definición de lo que para él significaba tocar la flauta:

El soplo es el alma de la flauta, es decir que es el punto máximo del arte del flautista. El soplo disciplinado se convierte un agente dócil, según los casos suave y potente que el instrumentista tiene que saber gobernar con tanta soltura como el violinista maneja su arco. Es la causa eficiente del sonido, el espíritu que lo anima, lo vivifica, y hace de él una voz capaz de expresar todas las emociones. Los labios, la lengua, los dedos no son que sus servidores¹⁵.

Ha sido un artículo de Jacqueline Duchemin sobre los dioses pastores y músicos¹⁶ lo que me ha sugerido la clave para hacer confluir todos estos datos. La autora observa, de hecho, como muy a menudo divinidades diferentes y pertenecientes a diferentes culturas tienen en común su identificación en algunas ocasiones como músicos y en otras como pastores y afirma que las divinidades protectoras de rebaños y las que pasan por haber inventado o practicado música están ligadas tan estrechamente que puede que en origen se las haya confundido.

Intentando aclarar el motivo de este fenómeno que se repite en diversas culturas, Duchemin ha llegado a las siguientes conclusiones: por un lado el poder de la música y de los cantos sobre las fieras hace de ellos un don valioso para el pastor que tiene que cuidar de su rebaño de las insidias del mundo; además los antiguos asociaban a menudo la práctica del cantar y encantar al poder de sanar, razón de la etimología común de los dos términos. Según François Lasserre¹⁷, ser iniciado a la música significa, en un sentido más

¹⁴ “Un son soutenu, incisif dans la forcé, particulièrement pénétrant dans la douceur, une extrême volubilité qui savait n’être jamais dure ni criarde”. C. Dorgeuille, *L’école française de la flûte...*, p. 43.

¹⁵ “Le souffle est l’âme de la flûte, c’est-à-dire qu’il est le point capital de l’art du flûtiste. Le souffle discipliné devient un agent docile, tour à tour souple et puissant, que l’exécutant doit pouvoir gouverner avec autant d’aisance que le violoniste manie son archet. Il est la cause efficiente du son, l’esprit qui l’anime, le vivifie et en fait une voix capable d’exprimer toutes les émotions. Les lèvres, la langue, les doigts, ne sont que ses serviteurs”. C. Dorgeuille, *L’école française de la flûte...*, p.44

¹⁶ Jacqueline Duchemin: “Dèi pastori e dèi musici”. *Musica e mito nella Grecia antica*, Donatella Restani (ed.), Bologna, Il Mulino, 1995.

¹⁷ François Lasserre, “Le genealogie dei musicisti mitici”. *Musica e mito...*

amplio, tener el privilegio del conocimiento. Quirón, por ejemplo, el centauro maestro de Aquiles, hábil con la espada tanto como con la música era, según la tradición, un médico muy capaz. La música y el arte de sanar ocupan un sitio central en sus enseñanzas. Las dos artes unían sus fuerzas en el encantamiento que acompañaba normalmente los cuidados médicos.

Volviendo a nuestro tema, el pastor que, uniendo música y otros métodos empíricos, sabe proteger sus animales de las enfermedades que las diezaban era capaz de prosperar: así se unen en una sola persona el pastor y el cantor o músico que, por su capacidad de hacer magia lleva en sí una chispa divina.

Si volvemos a *Joueurs de Flûte* podremos observar que tres de los personajes que figuran en los títulos son flautistas y pastores: Pan dios protector de los rebaños, Krishna, en juventud y Tityre. Esta observación me ha llevado a interpretar la obra según la pista abierta por Jaqueline Duchemin: Pan y Krishna, dioses, mágicos por antonomasia y pastores. Tityre, humano, es cierto, pero pastor y músico y por eso capaz de magia, aunque fuera simplemente la de consolar con su instrumento al amigo exiliado. Y también Péjaudie, el flautista “moderno” que toca como el pastor de un tapiz y que sabe mover el corazón de quién lo escucha, envolviéndolo en un mágico encantamiento. Parece que Roussel quiera expresar la capacidad de los flautistas dedicatarios de transfigurar mágicamente la emoción humana, el centro de su música, de la misma forma que lo hacen los flautistas de los títulos. Un cumplido sutil y reservado, como el carácter de nuestro compositor.

Para contestar a las preguntas que habíamos planteado al principio, las dedicatorias pueden de este modo ser leídas en sentido horizontal, agrupando las cuatro piezas y justificando así el número de opus único y al mismo tiempo en sentido vertical, concediendo a cada pieza la posibilidad de ser interpretada independientemente y ser considerada por cada flautista como un regalo especial del compositor, un homenaje a sus capacidades. A su vez, si consideramos que Moyse, Blanquart, Fleury y Gaubert fueron todos alumnos de Taffanel, considerado el fundador de la escuela francés moderna, podemos hacer una segunda interpretación. Parece que Roussel quiera decir: lo que se ha conseguido con la flauta al principio de este siglo es el culmine de la expresión artística a la que puede llegar nuestro instrumento; ha sido un retorno a la edad de oro, a la bondad

primigenia y natural, un momento de perfección que parecía posible solo en un Arcadia perdida y que, increíblemente, se ha reconstruido delante de nuestros ojos.

Y esta es la misión del noveno *Joueur de Flûte*, que no es otro que aquel que se pone delante de la partitura para interpretarla: convertirse en parte del metatexto de la pieza, para seguir a los flautistas en ella mencionados en la transmisión de aquella magia a medida de hombre que es el soplo de su propia alma transformado en sonido.

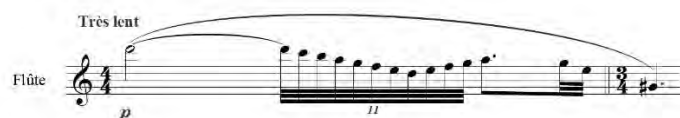


Fig.1 – Albert Roussel: *Joueurs de flûte op.27, “Pan”, cc.1-2.*



Fig.2 – Albert Roussel: *Joueurs de flûte op.27, “Pan”, cc.5-6.*



Fig.3 – Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune, cc.1-2.*



Fig.4 - Albert Roussel: *Joueurs de flûte op.27, “Pan”, cc.26-28.*



Fig.5 - Claude Debussy: *Syrinx, cc. 1-2.*



Fig.6 - Albert Roussel: *Joueurs de flûte* op.27, “Tityre”, c.3.



Fig.7 - Albert Roussel: *Joueurs de flûte* op.27, “Krishna”, cc.1-3.

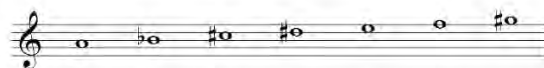


Fig.8 – Transposición del *raga shri*

A MÚSICA Y SU ADECUACIÓN LITÚRGICA SEGÚN LOS POSTULADOS NEOCLÁSICOS DEL MARQUÉS DE UREÑA

Álvaro Cabezas García
(Universidad de Sevilla)

El marqués de Ureña publicó en 1785 *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, escrito donde establece las bases sobre las que asentar la práctica cultural de forma sincera y auténtica a partir de la relación del devoto con el templo elegido para participar del sacrificio eucarístico. Para ello propone la reforma de la arquitectura, de los ornatos que le son propios y de la música como vehículo idóneo para alcanzar una "devoción sensible". Su pensamiento tiene la referencia fijada en el ideal greco-latino y son varias las reformas que formula para la correcta adecuación litúrgica de la música. El complejo marco de postulados neoclásicos –difundidos por parte de varios pensadores en el contexto de reforma oficial de las costumbres y labores desarrolladas en España, especialmente durante el reinado de Carlos III–, es el que explica convenientemente la noción de que la música, como otras artes, suponía un instrumento necesario para la consecución de los cambios sociales propugnados por las ideas propias de la Ilustración.

Palabras clave: Música, Ilustración, Neoclasicismo, Liturgia, Marqués de Ureña.

I. La música barroca y la liturgia católica ante un cambio de paradigma

Con la difusión y asimilación subsecuente de los ideales de la Ilustración por parte de los distintos estamentos dirigentes europeos, germinó en algunos de ellos el deseo de modificar determinadas estructuras de producción y comunicación con objeto de incrementar los beneficios colectivos, sobre todo, los económicos, de los estados. Así se alcanzarían mayores cotas de riqueza y progreso. La razón y la utilidad pasó a ser un criterio básico de cualquier reforma política y con esta premisa clara, en lugares como España, la monarquía de Carlos III emprendió algunas reformas oficiales encaminadas al mejor conocimiento del país, a la mejora de los transportes y rutas, de la agricultura, de los oficios artesanales, del urbanismo, de la hacienda, de la instrucción y salubridad

pública y hasta del arte¹. Las alteraciones introducidas variaron mucho en cada ámbito, pero no eran, por lo general, radicales ni profundas, sino que, limitando algunos excesos, en ese momento vigentes, y reforzando algunos aspectos descuidados, tendían a procurar mayores beneficios para los individuos dedicados a cada actividad, para, utilizando con mayor esmero las herramientas precisas, pudieran obtenerse frutos mayores en lo individual y, a la vez, un gran beneficio para el Estado. Los problemas vinieron, como suele ocurrir, cuando algunas de las reformas dispuestas chocaron con determinadas inercias en el desarrollo de estas actividades. La reforma de las costumbres es, en toda época y en todo lugar, una labor que requiere un enorme esfuerzo oficial, muchos medios de control, referentes claros y, sobre todo, mucha paciencia para lograrse por completo, ya que los síntomas de cambio comienzan a manifestarse con el paso de los años. Era difícil, pues, en un terreno como el del arte, sustituir no solo unas formas, las propias del Barroco, que durante décadas habían gozado del requerimiento de los comitentes que las promovieron y la aprobación del público que las apreció, incluso hasta en los estamentos más populares, sino desbancar aquel *corpus* ideológico que les dio carta de naturaleza en las mentalidades². Si se advierte que en muchas ocasiones el arte de los siglos del Barroco ha sido estrechamente vinculado por la historiografía a la Contrarreforma católica, podrá entenderse mejor la situación en que, tras siglo y medio de ejercicio de la persuasión, del goce puramente estético de los sentidos, se encontraba la liturgia del culto católico en los años en los que puso por escrito sus pensamientos sobre música el marqués de Ureña³.

Efectivamente, en determinadas zonas de Europa (Baviera, Austria, el centro y sur de Italia, la Península Ibérica), y de América (virreinato de la Nueva España), los templos fueron continentes de todo un magma estético (formado por las propias formas de la arquitectura, por los ornatos de escultura, por la pintura de los muros y las bóvedas, por las "lámparas de araña" que iluminaban sus interiores o por las yeserías que recubrían las

¹ Una síntesis de todo este panorama lo publiqué en Álvaro Cabezas García: *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 21-29.

² Sigo aquí las consideraciones de José Enrique García Melero: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 10-36.

³ Me he apoyado en los escritos de Javier Garbayo: "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco", *Quintana*, 1, 2002, pp. 211-224; y José María Domínguez Rodríguez: "'El estilo más gustoso' desde la atalaya andaluza: en torno a la recuperación e interpretación de la música del siglo XVIII en España", *Revista de Musicología*, 1, 2014, pp. 276-286.

superficies), que estaba encaminado a preparar el espíritu del fiel que se acercaba al templo. Todo tenía una única función: el aprovechamiento religioso, la vivencia de la experiencia que suponía participar del sacrificio eucarístico durante el culto. Evidentemente en todo esto hubo matices y peculiaridades. En el caso de España, el arte no funcionaba igual si servía a la "pobreza franciscana" que si lo hacía para el "intelecto jesuita", de la misma forma que las esferas populares tenían sus propios códigos para los procesos religiosos a través de manifestaciones concretas –las imágenes, por ejemplo–, pero sí había un denominador común con respecto al culto en el templo: la arquitectura⁴. Posiblemente desde principios del siglo XVII, y sobre todo, a partir del sentido que Bernini dio a las empresas arquitectónicas que llevó a cabo en Roma, la arquitectura se convirtió en el elemento aglutinador de las demás artes, por eso la historiografía se ha ocupado bastante de esta "integración de las artes" que alcanzó en el siglo XVIII, posiblemente, su máxima expresión. El pueblo reunido en el templo se extasiaba con lo que allí vivía. En muchas ocasiones se configuraban como auténticos "teatros sacros", en los que un edificio imponente, inteligentemente iluminado con candelabros, lámparas y cirios, acogía a una multitud que paliaba su pavor sagrado con la agradable experiencia sensorial que ofrecían los retablos dorados llenos de esculturas de santos o imágenes de devoción o con el colorido de las pinturas murales que ofrecían rompimientos de gloria encima de los altares. Si a esto se sumaban los efectos del brillo de los cálices y custodias que se alzaban, el olor del incienso que se esparcía y la música que se interpretaba al órgano, con un cuarteto de cuerdas, con o sin el acompañamiento de las voces, las más veces se conseguía una combinación capaz de lanzar un mensaje claro e inequívoco a los participantes de la celebración, que por cierto se religaban para vivirlo en comunidad: y este era que el sacrificio eucarístico que tenía lugar en el centro de toda esa acción litúrgica reproducía uno de los momentos cruciales del paso terrenal de Jesucristo por el mundo y que, imitándolo de manos del sacerdote, y participando los fieles como aquellos primeros discípulos, era posible la

⁴ En ese sentido, Cf. Emilio Gómez Piñol: "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro". *El Arte de la compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, Caja Sur, 2004, pp. 135-208.

continuación de su obra salvadora. Por todo esto, nada debía desfigurar o distraer de la visión y percepción del fiel con respecto a lo que ocurría en el altar⁵.

Y en esa lógica, algunos investigadores han apreciado algo más en el carácter embriagante de todo este maremágnum. Para algunos, no solo habría una loable meta religiosa de persuadir al fiel, deslumbrarlo con el arte para impulsarlo a participar de la celebración, sino un afán taxativo porque la autoría llamara la atención de los receptores, en definitiva una reivindicación de notoriedad, una búsqueda de la fama. Si es cierto que comienza a palpase un cierto aire mundano, una frivolidad de la fama por la fama, e incluso las formas propias de las "galanterías del arte", en los retablos o en las composiciones musicales que se interpretaban, parece razonable que no tardaran en aparecer las peticiones de contención, de freno para los desmanes, una justa medida, un término medio que permitiese lo necesario para llegar al efecto dramático intenso por medio de todos estos elementos, pero sin distorsiones, distracciones ni contradicciones⁶.

Al fin y al cabo, durante la Ilustración, se abogaba por parte de algunos pensadores por avanzar hacia una religiosidad más íntima, más directa, más personal. Una religiosidad más esencial, más radical. Una manera de vivir la fe más sencilla, de estrecha unión entre el hombre y Dios. Esto, que evidentemente no estaba al alcance de la mayoría de la población, podía conseguirse, decían determinados religiosos y teóricos, a partir de un ejercicio constante de lectura de la Escritura Santa y de un cumplimiento estricto de los sacramentos. Evidentemente no se prohibían los excesos litúrgicos que se dieron en la fase final del Barroco, pero sí se pretendían ordenar conforme a las necesidades del culto, reforzando los elementos cruciales y aminorando los efectos accesorios. Y sobre esa tarea de las reformas litúrgicas se empeñaron varios teóricos entre los que destacó el marqués de Ureña, un gaditano que realizó importantes hitos a lo largo de su vida –como un largo viaje por Europa, cuyas vivencias y juicios dejó por

⁵ Cf. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 114-127.

⁶ Sobre esto he escrito en Álvaro Cabezas García: "La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado". *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, Ana Celeste Glória (coord.), Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, 2016, v. 2, pp. 8-25.

escrito⁷—, y que tenía desde su niñez inclinaciones musicales. Si bien sus opiniones musicales con respecto a la liturgia no son absolutamente originales —toma a Santarelli como referente tratadista de la música en el templo⁸—, beneficia con su compilación la profundización en la comprensión de estos procesos.

En los tiempos del marqués de Ureña, el ambiente musical español estaba dominado por el estilo de música de la escena operística italiana. De tal manera que se ha podido decir que los melómanos escuchaban ópera italiana en latín, por la mañana, en las celebraciones litúrgicas de las iglesias, y en idioma italiano, en los teatros, por la tarde. De la misma manera, a lo largo de la década de los años setenta y ochenta del siglo XVIII se recibe en las capillas españolas la música instrumental europea, por un lado la italiana, representada por el "concierto solístico vivaldiano", y por otro la germánica en el estilo de la sinfonía, el concierto clásico, y en menor medida, el cuarteto de cuerdas⁹. Con todo esto se había perdido una importante presencia del repertorio tradicional anterior, del rico bagaje español de los siglos XVI y XVII. Todo había sido sustituido por el "estilo fantástico" que menciona Francisco Valls en su *Mapa Armónico Universal* (1742), donde, en oposición, defiende "solo el órgano" en los oficios divinos. Él piensa que el organista debe alejarse de las fantasías —improvisaciones—, que se hacían para buscar el aplauso y que eran profanas, ajenas a la iglesia, sobre todo durante los cultos, en los que el tono debía ser "patético, grave y devoto" para no distraer. Así, Valls no ataca la música en el templo *per se*, sino solo el mal uso que se hacía de ella en medio

de la liturgia¹⁰.

El Concilio de Trento estableció que la palabra debía estar en primer lugar y que la música debía ser un apoyo. Por eso, en el siglo XVIII, cuando se dieron casos en los que se detectó cierta ignorancia con respecto al latín, un anónimo censor lo denunciaba en Madrid en 1786. Los compositores, decía él, no sabían leer ni traducir latín, y ellos

⁷ Se trata de *El viaje europeo del Marqués de Ureña (1787-1788)*, estudio, comentarios y notas de María Pemán Medina, Unicaja, 1992.

⁸ Marqués de Ureña: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 367.

⁹ Cf. J. Garbayo, *Música instrumental...*, p. 215.

¹⁰ Cf. J. Garbayo, *Música instrumental...*, p. 216. Por esas mismas décadas, Feijoo alertaba sobre el peligro para el buen gusto que suponía que cualquier violinista se metiera a componer sinfonías, con la escasa calidad que conllevaban esas obras

asociaban de modo simplista la tristeza en el *Kyrie* y en el *Miserere* y la alegría en el *Gloria*¹¹.

Los conciertos italianos que llegaron para las misas eran de Giornovich, Mestrino, Lolli, Viotti, Pleyel, Anselmo Viola, Carles Baguer o Buono Chiodi. Será a finales del siglo XVIII y en los primeros años del XIX cuando el sinfonismo de Haydn y otros autores entren en las iglesias —en el caso de Cádiz es precisamente paradigmático mencionar el estreno de su composición *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*—, pero las obras que se componían en las capillas musicales españolas entonces basaban, por lo general, su estructura en la de géneros muy populares: la tonada, la tonadilla, la xácara, la seguidilla, el recitado, el aria, la arieta, el airoso, la pastorela, la marcha, grave, allegro y minué. Los villancicos se convirtieron en piedra de toque: el texto y la música era más libre y podía innovarse para sorprender más. Al final se acabaron prohibiendo en Cádiz porque fue demasiado para la nueva mentalidad¹².

Con la obra de Ureña la música va a colocarse en el lugar que durante los siglos anteriores había ocupado la arquitectura como aglutinadora de las demás artes. Con sorprendente modernidad —repárese en el sobresaliente desarrollo que alcanzará la música durante el siglo XIX, algo que hará necesario plantear nuevos espacios para su audición, y que desgajará el mero hecho de su interpretación del carácter subalterno que tenía asociada en el pasado—, el aristócrata cree que la música tiene un papel definitivo en el buen término del culto, es indispensable para la liturgia, pero detecta los

¹¹ Cf. Marcelino Díez Martínez (ed.): *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 430. En 1712 el Cabildo de la Catedral de Cádiz ordenó al maestro Miguel Medina Corpas "que no use de arietas ni otras modas de cantadas en los salmos".

¹² El Deán de la Catedral de Cádiz presentó un informe en 1780 sobre el decadente estado de la Capilla de Música y pedía desterrar de la iglesia la música teatral, incluso llegando a plantear su supresión para sustituirla por el canto llano. No se llegó a esto, pero se aprobaron medidas muy restrictivas y se despidió a los violinistas, por considerarlos instrumentos propios del teatro. Años más tarde, ante la insatisfacción de los fieles y los capitulares, el Cabildo readmitió a los violines, pero pidió informes a dos expertos (Alonso Ramírez de Arellano y el marqués de Ureña), en qué se podía mejorar la situación. Ambos asesores se basaron en el conocimiento que tenían de las Sagradas Escrituras para defender la inclusión de instrumentos en las iglesias, pero censuraron el mal uso que se hacía de ellos. Se referían a las improvisaciones sobre el canto llano, los versos *ad libitum* o de capricho. El límite debía marcarlo el buen gusto. De la aplicación de estas ideas se encargó el rigorista obispo ilustrado de la capital gaditana José Escalzo. Cf. M. Díez Martínez, *La música en Cádiz...*, pp. 447-465.

errores que se venían, en su opinión, cometiendo hasta entonces y trata de ofrecer una alternativa¹³.

II. Las críticas del marqués de Ureña

Pueden establecer las siguientes líneas críticas en el escrito de Ureña:

-Alejamiento del clasicismo griego: como todo neoclásico, el marqués añoraba volver a las raíces del pensamiento occidental, a la cultura greco-romana, y en ese sentido, incurría en un presupuesto arriesgado al hablar de prácticas musicales o de obras de las que existía una escasa referencia escrita, cuyo conocimiento se basaba, sobre todo, en el anecdotario recogido de las fuentes clásicas de relatos griegos o en el *Diálogo sobre la música* de Plutarco. En los modos griegos estaba codificada la armonía de las proporciones que, pensaba Ureña, debía presidirlo todo. "Qualquiera magnitud que se hace de notar fuera de los límites de esta precisión, es como en música una disonancia, tanto menos tolerable, quanto más distante de las proporciones exactas". Algunas piezas de música, dice, son como el traje de Arlequín, compuestas de mil retazos y otros tantos colores. Un discurso es bueno cuando todas sus partes tienen entre sí trabazón, lo mismo acontece en la música. Por lo tanto, Ureña veía en los modos griegos el canon de la música, al igual que los órdenes griegos eran el canon que articulaba la arquitectura del pasado. "El canto llano es un bello orden dórico puesto en música"¹⁴.

-Falta de referencia estructural, lo que dificulta el reconocimiento de la melodía: para él, en toda pieza de ejecución se "reconoce un canto", en referencia a una melodía, y hay muchas notas de "glosa" que están ahí para bordar el canto, los acompañamientos y el bajo sirven para definirlo. Al igual que en el neoclasicismo se pretende una diáfana lectura del diseño arquitectónico, por ser una certera brújula que guíe en el camino de la meta del buen gusto, lo mismo pasaba con la música. Era necesario una estructura clara para percibir con soltura y reconocimiento una melodía. En las composiciones puramente barrocas hay ocasiones en que, por lo intrincado de los adornos, no era fácil

¹³ Estos aspectos han sido estudiados por Emilio Gómez Piñol: "La ópera y la integración de las artes". *Farmacopea, enfermedad y muerte en la ópera*, Francisco Trujillo Rodríguez (coord.), Huelva, Universidad de Huelva, 1998, pp. 33-48.

¹⁴ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, pp. 358, 362.

percibirla. Lo mismo ocurría con el canto, que él mismo llamó "inarticulado", máxime cuando este se escuchaba en la iglesia¹⁵.

-El canto confunde a veces la referencia melódica, sobre todo para el templo: En ese sentido, teoriza sobre el "canto inarticulado" que hacen Lully, Compra y otros compositores de música vocal. Este tipo de canto parece hacer referencia o crítica al de los *castrati*, a los que compara con estorninos, calandrias y de los que dice tienen "voces vacías", cuyos "ecos inanimados" pretenden entretener "como si fuéramos animales sin inteligencia". Este era un debate que se mantuvo durante todo el siglo XVIII, pero Ureña decía que debemos huir del canto siempre que nos incomode o nos quite la devoción. Los contemplativos usan la música instrumental como socorro para recoger el alma mientras se ora. La música vocal coarta con su texto la libertad que pide el alma a la hora de elevarse a Dios.

-No es la música lo que molesta, sino el mal uso que se hace de los instrumentos: Ureña no comparte la opinión del obispo de Cádiz o de los capitulares de su catedral sobre el destierro de la música del templo, sino que dice "Destiérrense muy enhorabuena los músicos inconsiderados, y déxese quieta a la música". Es decir, no critica la composición musical en la liturgia, sino el uso que se hace de ella, la mala ejecución. Y para evitarlo, el buen gusto vuelve a ser el límite de lo aceptable. "Un clave, o un órgano, aunque bien templado, hará un efecto insoportable, si lo toca a su albedrío el que no lo sabe manejar". Y, podría añadirse, aunque lo sepa manejar, incurra en fantasías –improvisaciones–, juegos o bufonadas musicales, tan queridas por muchos organistas¹⁶.

III. Sus alternativas y soluciones para la adecuación litúrgica de la música

Podrían establecerse las siguientes:

-Grecia como la referencia de la sencillez e inteligencia: "Las cláusulas musicales serán cortas, claras, sencillas e inteligentes"¹⁷.

¹⁵ Referencia a la estructura y a los libros de glosas como el de Juan Vázquez, que servían como un recetario para los compositores. Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, pp. 354-355.

¹⁶ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 367.

¹⁷ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 75.

-Colocación y forma de los órganos: sobre la manera de presentar formalmente los órganos su alternativa sería la siguiente: dividir en tres partes los tubos y en no hacer sobresalir la parte central. Con ello se conseguirá un aspecto más agraciado y conforme con su aparato o adorno arquitectónico¹⁸. Cree que los órganos deben colocarse junto al presbiterio y rodearse de compostura: un pie adecuado, una caja que cobije el instrumento con la correspondencia de partes que posea, etc. Habla de los castillos almenados que aparecen sobre proporciones de círculos salientes, para los que es necesario conformar una repisa para contenerlos y reforzarlos con barras de hierro en la parte interior del órgano¹⁹. Entra dentro del debate sobre la reforma de los coros en las catedrales españolas que tanta polémica suscitó por entonces²⁰.

-Autores predilectos: Habla con tono entusiástico de la música mímica del caballero Gluck y de la música instrumental de Haydn y Cambini. Valora las fugas de Boccherini, Sammartini, Jommelli y Pergolesi y comparte con Feijoo su gusto por Corelli. Con respecto a los músicos españoles, prefiere la pervivencia del estilo antiguo. De hecho, en Cádiz se adquirieron libros de polifonía del siglo XVI y XVII con obras de Tomás Luis de Victoria y de Francisco Guerrero²¹.

-La música en función de las necesidades: hacia una música nacional. No basta con buena música, es necesario que se adapte a las necesidades. Es defensor del genio nacional, de componer para cada país. Se adelanta un poco a su tiempo con el criterio de nación y cree que la música de cada país debe reconocerse en la simple escucha como algo propio y característico, fácilmente identificable²².

-La música instrumental, la más adecuada para el templo: La música instrumental puede deleitar el corazón tanto como las voces. "En una sinfonía, en un sexteto, en un quarteto caben unidades, cabe intriga, y caben episodios como en un drama"²³. Puede ser útil en el templo si es apacible y manejada con discreción y arte filosófico.

¹⁸ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 349: "No es solo ornato el que entra por los ojos, lo hay también que se percibe por los oídos".

¹⁹ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 325: Hay, por tanto, nociones de gusto aquí: "Aquel vuelo hacia afuera, aparenta una especie de flaqueza en el pie, que da en el rostro, y siempre incomoda para combinarse con una decoración sujeta a orden".

²⁰ Los ilustrados pretendían variar la tradición española de colocar las sillerías de coro y los órganos en la nave central y llevarlos a las cabeceras de las iglesias.

²¹ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 360.

²² Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 362.

²³ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 372. "A la música toca mover y a las palabras persuadir".

-Sobre el canto articulado: El canto llano debe ser lento y grave para dar sosiego y tranquilidad. Un músico piadoso recurre a un susurro sencillo, patético y nada ruidoso que lo lleve al recogimiento, modificando el corazón y sin inquietar la fantasía. Para conseguir esto siempre serán más oportunos los susurros que las voces. Es mejor corregir que desterrar. El dulce sopor contribuye a una devoción sensible. En este sentido, unas voces son más adecuadas que otras: las agudas para dar calor, las medias para atraer al sosiego y las graves para infundir temor. La dicción y declamación son imprescindibles. Con esto se llega a las leyes de la elocuencia para la música del templo²⁴.

-Avance del conocimiento colectivo: el buen gusto está en el entendimiento. "A la mejor sinfonía le faltará el aplauso universal, mientras los que la oigan carezcan de costumbre de oír y solo conozcan el fandango y las folías de Coreli"²⁵ [sic]. Sin embargo, esto no ocurre en el extranjero, en Roma por ejemplo, donde los músicos, afirma, tienen el criterio del público, lo mismo de un lacayo que de un entendido", con lo que critica el nivel que reconocía en ese momento en España. Ureña como si no hubiera otro modo de afectar al entendimiento que con el conocimiento de la verdad, o con la prodigalidad de las ideas y de los conceptos, se pregunta entonces qué ocurre entonces con la pintura, la escultura o la arquitectura, que nunca se dejan en manos de personas inexpertas. Lo mismo debía suceder en música.

IV. Consideraciones finales

Ureña propone el buen uso del órgano y el divino canto de San Gregorio para la liturgia católica. Su escrito tuvo algunas influencias en los años siguientes. Fernando Ferandiere, violinista de la catedral de Cádiz, publicó en Madrid su *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), un escrito que parece derivar del de Ureña²⁶. Y desde luego en Antonio Rafols, violista de la catedral de Tarragona, que publica su *Tratado de la sinfonía* (1801), un escrito conservador y crítico con la música que se hacía

²⁴ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 398.

²⁵ Cf. Marqués de Ureña, *Reflexiones...*, p. 353.

²⁶ Cf. M. Díez Martínez, *La música en Cádiz...*, p. 430.

entonces en la iglesia, ya protorromántica²⁷. Alerta sobre el "modo teatral" de las sinfonías, que distraen, y defiende a Haydn frente a otros italianos. Para él tenían que tener tres características: ser rectas (atender a una forma), ser conforme al lugar de ejecución y, por último, al tiempo litúrgico. Estas eran las mismas ideas que Ureña había establecido casi dos décadas antes. Este autor recoge la queja que existe en Granada, donde se interpretaban sinfonías y arias que no guardaban la religiosidad debida y que, por el contrario, cosechaban los aplausos de los fieles. Esto debía evitarse.

A finales del siglo XVIII se prefería la textura musical homofónica frente a la polifonía contrapuntística, pero esto se dio en paralelo con muchas otras maneras, incluso las del estilo antiguo. La música integrará a partir de ahora todas las artes. Es el nuevo ornato en una época en la que se aboga por la reducción o eliminación de todo ornato físico. La música es, por tanto, un instrumento necesario para el cúmulo de reformas que pretendía la monarquía hispánica en el último tercio del siglo XVIII y el marqués de Ureña dio cuerpo teórico a esas pretensiones en el escrito que aquí someramente he analizado.

²⁷ Cf. J. Garbayo, *Música instrumental...*, p. 219. "Entre Dios y las almas devotas no hay armonía con esa música".

DISCURSOS DA IMPRENSA NA ESTREIA PORTUGUESA DE REPERTÓRIO ORQUESTRAL CANÓNICO NA DÉCADA DE 1930

Mariana Calado

(Universidade NOVA de Lisboa)

Na década de 1930, estrearam em Lisboa algumas obras de repertório sinfónico e coral canónico por iniciativa do Renascimento Musical e da Sociedade Coral de Duarte Lobo. De entre essas obras contavam-se *Paixão Segundo S. Mateus* de J.S. Bach, apresentada em 1931, *Orfeu* de Monteverdi em 1932, *Requiem* de Mozart em 1933 e *Requiem* de Berlioz em 1936. A recepção destas obras na imprensa portuguesa pode ser avaliada por dois pontos de vista: por um lado a partir do discurso pessoal do crítico, que descreve a obra e expõe as impressões sentidas no concerto, por outro lado a partir das notícias e artigos publicados pelos jornais antes dos concertos de estreia. Creio, assim, que a recepção da obra musical não se limita ao que é dito mais ou menos explicitamente na crítica. O lugar que as notícias e artigos ocupam no corpo do jornal, suas extensões e quem os assina são também aspectos importantes a ter em consideração, dado que essas notícias e artigos, para além de darem visibilidade ao espectáculo, preparam e orientam o público (no qual se incluem também os críticos) para a audição das obras.

Palavras-chave: crítica musical, recepção musical, cultura musical em Portugal, imprensa periódica portuguesa século XX.

I.

Já começaram os ensaios de orquestra estando tanto os solistas como o grupo coral em óptimas condições para que a audição da ópera *Orfeo* seja dada nas melhores circunstâncias¹.

E foram comovedores a interpretação e os intérpretes desta memorável segunda-feira².

Em 1924, Ivo Cruz, maestro e compositor, e Mário de Sampaio Ribeiro fundam o Renascimento Musical com uma série de concertos históricos promovidos na Liga Naval. O movimento inspirava-se em ideais integralistas e tinha por objectivo a redescoberta e revalorização do repertório musical português do passado, em particular dos séculos XII a XVIII. A pesquisa desse repertório, sua descoberta e apresentação pública correspondia

¹ *Diário da Manhã*, 05/III/1932.

² Sobre o *Requiem* de Mozart; Francine Benoît, *Diário de Lisboa*, 22/II/1933.

a uma preocupação pela construção e afirmação de uma certa cultura nacional a partir da redescoberta de um património musical que permitia colocar o país no mesmo nível dos centros musicais europeus.

Em 1931, Ivo Cruz e Mário de Sampaio Ribeiro criam a Sociedade Coral de Duarte Lobo, grupo coral que vinha responder a problema frequentemente apontado pela crítica musical de inexistência de um corpo coral estável e de qualidade em Portugal. Na sequência da criação da sociedade, além dos concertos históricos, o Renascimento Musical iniciou em 1931 um ciclo de concertos de apresentação em primeira audição em Portugal de repertório sinfónico e coral de algumas obras de referência da História da Música Ocidental. Ao longo da década de 30 apresentam diversas obras: a *Paixão Segundo S. Mateus* de J.S.Bach (1931), *Orfeu* de Monteverdi (1932), *Requiem* de Mozart (1933), *Requiem* de Berlioz (1936) e *Nona Sinfonia* de Beethoven (1937)³. Posteriormente, à frente da Orquestra Filarmónica de Lisboa, fundada em 1937, Ivo Cruz continuou o seu projecto de divulgação deste repertório coral sinfónico com a apresentação de, entre outras obras, *Requiem* de Verdi (1940), a *Paixão Segundo S. João* de J.S. Bach (1941) e as *Estações* de Haydn (1942). Neste artigo, irei incidir em particular na apresentação e recepção de quatro obras, a oratória *Paixão Segundo S. Mateus*, a ópera *Orfeu* e as missas de *Requiem* de Mozart e de Berlioz.

A recepção destas obras pela imprensa pode ser avaliada a partir de dois pontos de vista, por um lado a partir da ligação que é estabelecida pelos jornais com os leitores através da publicação de notícias e crónicas antes das estreias e, por outro, a partir do discurso pessoal dos críticos, que descrevem a obra e avaliam as interpretações, expondo as suas impressões sentidas na sala de concertos. Seguindo este método, entendo que a análise e compreensão de como a obra musical é recebida também passa por aquilo que está mais implícito no correr das páginas dos jornais, nomeadamente na publicação, ou não, de notícias aos concertos, no conteúdo das notícias e no lugar que essas notícias, e depois a crítica (se for feita), ocupam no corpo do jornal.

A generalidade da imprensa periódica que incluía rubricas de música, acompanhou a estreia portuguesa de *Paixão Segundo S. Mateus*, de *Orfeu* e dos *Requiem* de Mozart e

³ Trata-se da audição integral da obra, partes já tinham sido interpretados em concertos em 1924 e em 1927.

Berlioz, porém irei focar-me em quatro jornais diários com expressão no país, *O Século*, o *Diário de Notícias*, o *Diário de Lisboa* e o *Diário da Manhã*.

Na ausência de estudos sobre a circulação e consumo destes jornais, será difícil analisar com clareza que difusão na realidade tinham e que público leitor atingiam. Seja como for, pelo carácter, orientação ideológica e conteúdos, dirigiam-se a públicos diferentes. *O Século* foi lançado em 1881 e era um jornal noticioso, de páginas cobertas de alto a baixo de colunas, mais curtas ou mais longas, de notícias várias (nacionais, locais, artísticas e do mundo) que se distinguem da mancha da página pelos títulos marcados a negrito. Durante a ditadura do Estado Novo, manteve uma linha moderada, que não comprometida, permitindo-lhe manter uma vasta rede de correspondentes e assinaturas. O *Diário de Notícias* foi lançado em 1865 e tinha um desenho parecido com *O Século*. Era um diário de carácter noticioso, de posição tendencialmente conservadora. O *Diário de Lisboa*, lançado em 1921, era também noticioso mas de aspecto mais limpo, com menos colunas, notícias mais longas e mais imagens. Durante o Estado Novo procurou demarcar-se pela imparcialidade e independência política. Por fim, o *Diário da Manhã*, lançado apenas em 1931, era um jornal de grande informação e reportagens, mas com pouca influência⁴. Foi o órgão veiculador das acções da União Nacional, fortemente ligado ao regime da ditadura militar e depois do Estado Novo. Destes quatro jornais apenas o *Diário de Notícias* continua a ser publicado.

II.

A Paixão Segundo S. Mateus estreou a 15 de Junho de 1931 no Teatro de S. Carlos dirigida por Ivo Cruz, estando Mário de Sampaio Ribeiro responsável pelo coros da Sociedade Coral de Duarte Lobo e do coro infantil do Liceu Normal de Lisboa. De entre os solistas contavam-se nomes conhecidos do meio musical português, Arimnda Correia, Marina Dewander Gabriel, Duarte de Almeida e Elísio Matos. À orquestra juntaram-se, assim anunciaram os jornais, “instrumentos antigos exigidos pela partitura”, cravo, viola da gamba e órgão.

A ópera *Orfeu* estreou em 1932 na versão reduzida de Vincent d’Indy, datada de 1904 e que marcou o ressurgimento desta obra no século XX. Ivo Cruz e Mário de

⁴ José Tengarrinha: *Imprensa e opinião pública em Portugal*, Coimbra, Minerva Editora, 2006.

Sampaio Ribeiro foram de novo os maestros. As críticas não fazem referência à encenação, pelo que a obra deve ter sido executada em versão concerto.

O *Requiem* de Mozart, anunciado como estreia, já havia sido interpretado em Lisboa cerca de um século antes. Em 1816, de modo a assinalar o falecimento da rainha D. Maria I, a obra foi tocada em duas igrejas. Numa crítica publicada a 13 de Novembro de 1816, o correspondente em Portugal da revista alemã *Allgemeine Musikalische Zeitung* relata as suas impressões das cerimónias, assinalando que a generalidade dos ouvintes preferiu as peças sacras da autoria do Mestre de Capela da Igreja Patriarcal à música de Mozart.⁵ A mesma obra seria depois interpretada a 30 de Outubro de 1823 em celebração das exéquias do Papa Pio VII, na Igreja dos Italianos em Lisboa, segundo crónica do mesmo jornal.⁶ Contudo, ambos os concertos caíram no esquecimento, deixando ao público de 1933 a convicção de que o *Requiem* de Mozart se escutava pela primeira vez em Portugal. Neste concerto, para além do *Requiem* ouviu-se, também em estreia moderna, a abertura de *Amor industrioso* de João de Sousa Carvalho e o Concerto para cravo e orquestra de Carlos Seixas, com a participação do cravista de origem inglesa Macário Santiago Kastner, que viria a estabelecer-se em Portugal.

Por último, o *Requiem* de Berlioz estreou a 30 de Março de 1936 no Coliseu, em Lisboa. Juntou-se à orquestra dirigida por Ivo Cruz o coro das Oficinas de São José, um coro amador. O solista foi o tenor José Rosa, que a crítica elogia pelo “brilho” e “méritos artísticos”. A orquestra foi reforçada com percussão e um grupo de fanfarras e as críticas de Francine Benoît (no *Diário de Lisboa*) e de Malhã Miguéis (no *Diário da Manhã*) apontam que a orquestra incluía elementos femininos para preencher lugares em falta – o que mostra que não seria muito comum a presença de mulheres nas orquestras em Lisboa.

A *Paixão Segundo S. Mateus* e *Orfeu* foram executados com texto em português, traduzido por Francisco Cabral. A decisão de cantar estas obras em português correspondia à vontade do Renascimento Musical de tornar perceptível a todo o público o texto cantado, permitindo aos ouvintes compreenderem o seu significado e mensagem para além da sensação musical dessemantizada. Além da língua em que foi cantada, a

⁵ Manuel Carlos de Brito, David Cranmer: *Crónicas da vida musical portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1990 pp. 46-47.

⁶ M. C. Brito, D. Cranmer, *Crónicas...*, p. 60.

aproximação ao público também foi feita pelo cuidado em colocar os bilhetes a “preços populares”, como mencionado em algumas notícias, e ainda na estratégia de comunicação estabelecida pelos promotores dos concertos na imprensa periódica para dar destaque aos concertos.

Embora as notícias não sejam assinadas, estas eram certamente da responsabilidade dos promotores do concerto porque demonstram algum conhecimento sobre a obra e exprimem opinião, de modo a excitar a curiosidade do público. Veja-se, por exemplo, o que é escrito no *Diário da Manhã*, antecedendo a estreia de *Orfeu*:

O dr. Ivo Cruz, director da Sociedade Coral de Duarte Lobo, que na época passada fez ouvir, pela primeira vez em Portugal, a oratória de Bach, *Paixão Segundo S. Mateus*, vai agora proporcionar ao nosso meio musical, no próximo dia 10, no Teatro de S. Carlos, o ensejo de conhecer uma das obras mais importantes da literatura musical dramática da escola veneziana, a ópera *Orfeu*, de Monteverdi, o célebre compositor italiano do século XVII ainda desconhecido entre nós. [...] Não passarão assim despercebidas as extraordinárias belezas da partitura de Monteverdi, cheia de pitoresco e expressivos que atingem uma intensidade dramática que nenhum compositor contemporâneo igualou⁷.

Os jornais publicitam estes espectáculos com notícias regulares que informam não só da data, hora e local do mesmo como quem serão os intérpretes. O tom elogioso enfatiza que cada um dos concertos será o mais relevante da temporada. Os termos usados engrandecem as obras, estas são “maravilhosas”, “célebres”, “famosas”, “grandiosas”, “primeira/obra-prima”, a mais importante do compositor ou da época em que foi escrita, adjectivações que servem a estratégia de dar visibilidade ao acontecimento (quase que justificá-lo) e, claro, cativar a atenção do leitor. No caso das notícias à estreia do *Requiem* de Berlioz, a importância do acontecimento e o valor da obra são reforçados com a transcrição de opiniões recolhidas entre Eduardo Libório, Mário de Sampaio Ribeiro e o pianista Varela Cid.

O interesse do leitor também é captado através da descrição mais pormenorizada da instrumentação que será usada, como se lê numa notícia no *Diário de Notícias*:

⁷ *Diário da Manhã*, 02/III/1932.

É já na próxima segunda-feira que a maravilhosa obra de J.S. Bach, *Paixão Segundo S. Mateus*, é apresentada no Teatro de S. Carlos, pela primeira vez em Portugal. São 3 coros, solistas, instrumentos antigos, 2 orquestras, no total de 130 figuras, sob direcção do dr. Ivo Cruz, que aprofundadamente estudou esta obra-prima com os maiores dirigentes da Alemanha⁸.

E chega quase a ser caricato o entusiasmo expresso em algumas notícias publicadas em *O Século* e no *Diário de Notícias* pelo uso dos tantan (gongos) no *Requiem* de Berlioz (a partitura faz uso de quatro):

Trata-se do celebrado tantan que, outrora, se ouvia na ópera de Meyerbeer, *Roberto o Diabo*. Este instrumento, que tanto tempo permaneceu esquecido e abandonado no arquivo do teatro de S. Carlos, vai, agora, ressurgir, com o seu timbre lúgubre e sombrio. É um tantan de grandes dimensões, com quase um metro de diâmetro e de invulgar potencial sonoro⁹.

Ao longo dos periódicos e dos anos que tenho estudado, é bastante comum e natural publicarem-se pequenas notícias ou notas à realização de concertos e recitais, alguns dos quais não chegarão depois a receber a atenção da crítica. Contudo, é raro as críticas estenderem-se para lá de um cabeçalho informativo e prático.

Em alguns dos jornais e concertos que abordo neste trabalho, a antecipação à estreia é completada com artigos ou crónicas de fundo publicadas na véspera ou no próprio dia da estreia. No *Diário de Lisboa*, pela mão de Francine Benoît, antes da estreia da *Paixão Segundo S. Mateus*, do *Requiem* de Mozart e do *Requiem* de Berlioz são publicadas crónicas de apresentação da obra que se irá escutar. Na edição de 11 de Fevereiro de 1933, Benoît compara o *Requiem* de Mozart à *Paixão Segundo S. Mateus* e a *Orfeo*, as obras apresentadas pela Sociedade Coral Duarte Lobo antes desta, considerando a missa de Mozart a mais próxima da humanidade: “À *Paixão*, por vezes esmagadora, ao *Orfeu*, cujo arcaísmo pode desorientar (falamos para todos os públicos e não só para os iniciados), o *Requiem* opõe qualidades dramáticas e musicais que devem encontrar o caminho a todos os corações”, acrescentando que “[a] linguagem de Mozart [...] nunca exige esforço auditivo, nunca aniquila”¹⁰.

⁸ *Diário de Notícias*, 11/VI/1931.

⁹ *O Século*, 28/III/1936.

¹⁰ *Diário de Lisboa*, 11/II/1933.

No *Diário da Manhã*, os artigos publicados à estreia da *Paixão Segundo S. Mateus e Orfeu* são, muito curiosamente, assinados por figuras envolvidas na organização dos concertos. Na edição de 15 de Junho de 1931, uma página inteira é dedicada à récita da *Paixão Segundo S. Mateus* dessa noite. Francisco Cabral (o autor da tradução dos textos para português) traça o percurso biográfico de Ivo Cruz e, num longo artigo, Mário de Sampaio Ribeiro (mestre de coro que interpretou a obra) descreve as circunstâncias da sua composição, significado de algumas passagens e das emoções que evocam através de termos bastante ilustrativos: os “brados”, a “selvajaria de arrepiar”, os lamentos “confrangedores” e os desejos “suavíssimos”. Conclui, com emoção, “Que perfeição, que justeza e que propriedade no emprego das tonalidades! // E que dizer do coro inicial [...] É, sem dúvida, uma das mais grandiosas páginas que se tem escrito”¹¹. Ainda nesta edição, Tomás Borba escreve uma crónica explicativa do significado religioso de “paixão”, como umas edições antes tinha publicado uma crónica sobre o que é uma “oratória”.

O mesmo acontece na estreia de *Orfeu*. Na edição de 12 de Março de 1932, de *Diário da Manhã*, de forma a preparar a audição da ópera, é transcrita a palestra que Eduardo Libório proferiu via rádio. O professor do Conservatório expressa-se apaixonadamente e aborda a época de composição e o estilo da obra de Monteverdi, que qualifica como “uma das mais célebres da literatura dramática musical de todos os tempos”. De seguida louva a campanha nacionalista de Ivo Cruz e da Sociedade Coral de Duarte Lobo, “[p]orque a audição de *Orfeu* deve ser considerada não só como espectáculo de superior beleza, mas também como espectáculo eminentemente educativo”¹².

Na mesma edição do jornal é publicado um novo artigo de carácter informativo assinado por Mário de Sampaio Ribeiro no qual, à semelhança de uma nota de programa, o autor orienta o ouvinte para a audição da obra. Uma vez mais, não se poupa nas palavras:

É fantástico o poder descritivo da sua orquestração, como comentário do drama musical. // As ousadas harmónicas e o sábio e sóbrio uso das dissonâncias e do cromatismo são de maravilhar. // E os efeitos de instrumentação obtidos com os cinco trombones, as harpas, as

¹¹ *Diário da Manhã*, 15/VI/1931.

¹² *Diário da Manhã*, 12/III/1932.

trombetas com surdina, o flautim e o cravo? De pasmar! Tem-se por vezes a impressão de um caleidoscópio sinfónico. // Como falar das cenas de tragédia? // É impossível manifestar preferências porque o nível é sempre um sublime¹³.

Seria de esperar que, depois de tanta publicidade e antecipação, o *Diário da Manhã* publicasse a crítica à audição de *Orfeu*, contudo nenhuma crítica ou comentário mais simples se encontra sobre esse concerto. A linha editorial do jornal não é constante e, logo em 1933, por ocasião da estreia de *Requiem* de Mozart, não se publicam as crónicas como fora feito antes da estreia da *Paixão Segundo S. Mateus* e de *Orfeu*.

Também o jornal *O Século* não publica críticas à *Paixão segundo S. Mateus* e *Orfeu*, e mesmo as notícias a anunciar a realização desses concertos são muito reduzidas. Tal pode ser explicado, em parte, pelo espaço que é atribuído à crítica musical no corpo do jornal. Ao contrário das notícias a espectáculo de teatro e de cinema, que têm um espaço fixo, a música surge sempre numa rubrica intitulada “Correio musical”, sem página fixa, e que, como o título parece sugerir, seria algo externo ao jornal, resultado da disponibilidade de quem colaborava com o mesmo.

III.

Depois do que em notícias que antecederam a primeira audição em Portugal, foi largamente dito pela imprensa acerca do célebre *Requiem* de Hector Berlioz, afigura-se-nos desnecessário repetir agora quaisquer referências elucidativas à consagrada partitura que, na noite de segunda-feira, no Coliseu do Recreios, foi pela primeira vez dada a conhecer ao público português¹⁴.

As críticas aos concertos recolhidas para este trabalho, confirmam, no geral, o que as notícias haviam prometido: escutaram-se as obras maravilhosas, assistiu-se ao maior acontecimento do ano. Aprecia-se a prestação dos solistas, aplaude-se os coros, muitas vezes formado por amadores, que cantaram com “firmeza”, “disciplina e segurança” e “entusiasmo”. Refere-se também a “afinação”, o “equilíbrio e brio” das orquestras e, sobretudo, reafirma-se o valor de Ivo Cruz como maestro, apelidado “rara consciência do

¹³ *Diário da Manhã*, 12/III/1932.

¹⁴ Crítica a *Requiem* de Berlioz; Malhõa Miguéis, *Diário da Manhã*, 02/IV/1936.

maior quilate” por Benoît¹⁵ e descrito por Tomás Borba como “rapaz novo, cheio de energias fortes, capaz de romper montanhas”¹⁶.

É certo que os críticos não se deixam toldar por completo pela publicidade e pelo entusiasmo por, finalmente, terem podido apreciar estas obras, e também apontam algumas lacunas ou imperfeições sentidas nas interpretações. Tomás Borba escreve ter sentido algumas imperfeições na audição da *Paixão Segundo S. Mateus*, mas que não invalidaram o interesse e importância do acontecimento. Pelo contrário, as críticas de Ruy Coelho às execuções da *Paixão Segundo S. Mateus* e de *Orfeu* são mais negativas. Embora se perceba que ele aplaude as iniciativas, na crítica à obra de Bach mostra desilusão por não ter ouvido os instrumentos antigos que estava à espera, e que tinham sido noticiados, e por as opções em substituição desses instrumentos terem deturpado a partitura:

Na audição de ontem, o instrumento órgão foi substituído por harmónios. Ora, dois ou três harmónios estão para um autêntico órgão como dois ou três pífaros estão para uma flauta...
// Os instrumentos antigos, ‘oboés de amor’ foram substituídos pelo corne inglês. [...] A ‘viola da gamba’, que esperei ouvir, especialmente no número 66, também foi substituído por violoncelo... e o 66 cortado. É difícil!... É claro que todas essas substituições desfiguraram, mais gravemente do que se imagina, a partitura de J.S. Bach, que, afinal, não foi ouvida nos seus timbres autênticos, tal como foi escrita¹⁷.

Benoît, no *Diário de Lisboa*, também lamenta a opção de não usar os instrumentos antigos porém, ao contrário de Coelho, a sua crítica é apaixonada, lendo-se nas suas palavras grande satisfação pelo espectáculo a que assistiu.

De seguida, ainda na mesma crítica, Coelho enumera outras alterações (“mutações”) que foram feitas à obra, com a supressão de várias partes, que compara a um “pecado artístico”: “Se alguém apresentasse o ‘Penseur’, de Rodin, sem cabeça; a ‘Vitoria’, de Samothrace, sem asas; ou a ‘Gioconda’ sem o enigmático sorriso, cometeria um grande pecado artístico”. E acrescenta com firmeza: “As obras representativas – a *Paixão* é uma delas – ou se apresentam como são, ou se deixam tranquilas no seu sagrado mistério, até à hora da sua completa revelação, hora que sempre chega”.

¹⁵ *Diário de Lisboa*, 31/III/1936.

¹⁶ *Diário da Manhã*, 19/VI/1931.

¹⁷ *Diário da Notícias*, 17/VI/1931.

Coelho conclui que Ivo Cruz não se devia ter apressado em apresentar esta obra sem, antes, ter reunido todas as condições, materiais e técnicas/interpretativas, questionando: “E possui Ivo Cruz, como chefe de orquestra, todas as condições para se pôr à frente dessa obra? // Devo dizer que a ‘Paixão Segundo S. Mateus’ não é obra para estreia de chefes de orquestra. É obra para Mestres. Para estreia de chefes de orquestra, há outras coisas: por exemplo as ‘Suites’ de Grieg”. Coelho aponta também erros à tradução de Francisco Cabral, terminando o texto com uma justificação: tendo estado perante uma partitura tão relevante, a crítica tinha a responsabilidade de ser sincera. É quase escusado dizer que a crítica de Ruy Coelho levou Ivo Cruz e Francisco Cabral escreverem para a redacção do Diário de Notícias uma carta a explicar as suas escolhas.

A crítica que Coelho escreve a propósito de *Orfeu* não se foca tanto na prestação dos músicos mas na própria decisão em se apresentar uma obra do passado e de compositor estrangeiro, enquanto ele, Ruy Coelho, luta pela institucionalização da ópera portuguesa, o que os outros deveriam fazer também, na sua opinião. Coelho diminui *Orfeu* a uma curiosidade do passado, com importância para a História da Música é certo, mas que, no entanto, “nada tem a ver com o nacionalismo português”¹⁸.

IV.

Barbara Herrnstein Smith¹⁹ usa o conceito “contingency of value” para explicar que a recepção de uma obra, e determinação do seu valor, está sujeita a diferentes variáveis, ou contingências, que mudam no espaço e no tempo. Por sua vez, Mark Everist, no artigo “Reception theories, canonic discourse and musical value”²⁰, aponta que a recepção de uma obra musical pode sofrer alterações ao longo dos tempos, depende de factores pessoais, do modo como é entendida, descrita e, depois, replicada e também da promoção e valorização levada a cabo por sociedade de concertos, editoras, imprensa, etc.

Foi um pouco isso que procurei reflectir neste trabalho. Por um lado, os discursos da crítica e da imprensa periódica que encontrei glorificam um repertório e um conjunto

¹⁸ *Diário de Notícias*, 14/III/1932.

¹⁹ Barbara Herrnstein Smith: “Contingencies of value”, *Critical Inquiry*, 1, 1983, pp. 1-35.

²⁰ Mark Everist: “Reception theories, canonic discourses, and musical value”. *Rethinking Music*, Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 378-402.

de compositores que pertenciam já a um cânone. Ao mesmo tempo, a repetição das notícias a antecipar os concertos propiciam a que a recepção do público seja favorável e atribuem visibilidade (logo, importância e valor) ao concerto. Pode-se, assim, questionar até que ponto a crítica está sujeita às expectativas (contingências) lançadas pelas notícias.

Por último, as notícias e os críticos lembram frequentemente que é preciso que Portugal recupere o atraso que tem em relação aos centros musicais europeus. A colocação do país a par dos centros musicais mais “cultos”, como escreve Ruy Coelho, passa pela apresentação pública de obras centrais da História da Música Ocidental. Desta forma, estes concertos contêm um valor cultural simbólico significativo. Esse valor cultural é afirmado, por exemplo, num artigo não assinado publicado após a estreia do *Requiem* de Berlioz:

Os espectáculos que a Sociedade Coral de Duarte Lobo realizou no Coliseu dos Recreios marcam uma data histórica da vida musical portuguesa da época moderna. [...] O dr. Ivo Cruz, ao mesmo tempo que firmou de maneira definitiva os seus extraordinários dotes de chefe de orquestra, dirigindo com brilho, emoção, segurança e profundo conhecimento da partitura o *Requiem* de Berlioz, conseguiu imprimir a esta primeira audição o aspecto de um acontecimento nacional, interessando vivamente todas as camadas sociais e tendo uma repercussão em todos os meios artísticos, intelectuais e populares que excedeu largamente o ambiente habitual de uma iniciativa de carácter particular²¹.

²¹ *Diário da Manhã*, 03/IV/1936.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN MUSICAL “ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS” DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA (CEDIM / UNAB)¹

Johanna Calderón Ochoa

(Universidad Autónoma de Bucaramanga)

Desde su fundación en el año de 1997, el CEDIM / UNAB se ha dedicado a salvaguardar, conservar y difundir el patrimonio musical de la región nororiental de Colombia. Entre sus colecciones se encuentran obras que ejemplifican la simbiosis existente entre los géneros musicales tradicionales de la región andina colombiana y los procedimientos compositivos propios de creadores musicales forjados tanto en la academia como en el ámbito empírico. Así mismo, se conservan documentos que han sido recopilados por destacados músicos regionales y que hacen parte de sus colecciones privadas. La caracterización de dicho material ha permitido determinar que la diversidad y la mezcla creativa de conceptos y tradiciones son elementos que identifican culturalmente la producción musical de la región. Esta comunicación busca dar a conocer el proyecto de creación del CEDIM / UNAB como entidad líder en el desarrollo de procesos de gestión documental musical de la región nororiental de Colombia.

Palabras clave: CEDIM / UNAB, documentación musical en Colombia, patrimonio musical colombiano, compositores colombianos.

El carácter de la presente comunicación es divulgativo y busca dar a conocer en medios internacionales la existencia y los aspectos generales de la labor que se lleva a cabo en el Centro de Documentación e Investigación Musical “Alejandro Villalobos Arenas” de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (CEDIM / UNAB).

Es la Universidad Autónoma de Bucaramanga la institución educativa que brinda no solo el espacio físico para la conservación adecuada de los fondos documentales compilados en el CEDIM / UNAB, sino también la infraestructura tecnológica y legal para cumplir los objetivos que caracterizan a este tipo de entidades documentales de la música.

La razón de ser del Centro se encuentra en la conservación, fomento a las investigación y difusión del patrimonio musical colombiano, específicamente de la región

¹ Proyecto de gestión documental de la música de la región nororiental de Colombia.

de los santanderes, ubicada en la zona andina nororiente de Colombia. La existencia del Centro, sus actividades e impacto social se ciñen a lo proclamado en la ley 1185 de 2008 que rige la gestión, protección y salvaguardia del patrimonio cultural en Colombia².

Un breve recorrido histórico permite reconocer que el CEDIM / UNAB continúa siendo un proyecto exitoso, sin embargo, no ha estado exento de dificultades y retos que son comunes a la mayoría de instituciones de esta naturaleza en Colombia.

A manera de resumen, en 1997 se recibe la primera donación de partituras por parte de la familia Suárez Mejía y se inicia un proceso de recolección de material en diversos soportes por medio de campañas de divulgación. En 2002 se le otorga validez legal al Centro y se constituye como una unidad documental dependiente de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. En 2009 se plantea el desarrollo de un proyecto piloto para la creación de un modelo de gestión documental en convenio con el Ministerio de Cultura de Colombia y el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Un año después se inaugura la sede del Centro que cuenta con una extensión de 100 metros cuadrados en los cuales se preservan las colecciones bajo las medidas de seguridad, temperatura e iluminación óptimas. En 2013 el CEDIM / UNAB asesora la implementación del modelo de gestión documental desarrollado en el proyecto piloto en la colección del músico colombiano José A. Morales, cuyo acervo documental se encuentra en el municipio de Socorro (Santander, Colombia). Este proyecto fue llevado a cabo en convenio con el Ministerio de Cultura de Colombia, la Casa de la Cultura “Horacio Rodríguez Plata” del Municipio de Socorro, y la Alcaldía Municipal de Socorro. En 2015 se da por finalizada la primera etapa de desarrollo del proyecto piloto, lo que dará paso a nueva fase de consolidación y optimización de las funciones del Centro.

Los Fondos documentales

Actualmente el CEDIM / UNAB dispone de diez fondos documentales que recogen la producción de músicos que datan desde finales del XIX hasta la actualidad³. Una de las

² Cf. <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Documents/L-Legislaci%C3%B3n%20y%20normas%20generales.pdf> (Consultado el 27/03/16).

³ El CEDIM / UNAB dispone de los fondos documentales de los siguientes músicos de la región: Temístocles Carreño (1861-1904), José Alejandro Morales (1913-1978), Gustavo Gómez Ardila (1913-2006), Marcela

últimas adquisiciones del centro está constituida por la colección de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), quien se encuentra entre los compositores latinoamericanos más importantes del siglo XX.

En cifras generales, el Centro cuenta con cerca de seis mil partituras en papel (manuscritos y reproducciones), 200 documentos individuales de índole personal (correspondencia, diplomas, programas de mano, listados y catálogos, tarjetas y notas de diarios impresos), cerca de 500 ítems de material asociado a los autores (libros de texto) y que permiten caracterizar sus aportes, un fondo fotográfico que asciende a los 100 ítems, tres instrumentos musicales y otros soportes documentales en diversos formatos, incluyendo un repositorio de partituras en formato digital.

El Modelo de gestión documental

El modelo de gestión que se utiliza en el Centro propende por priorizar el aseguramiento de los soportes documentales y la información que de ellos se desprenda, así como el seguimiento estricto de las normas legales de propiedad intelectual y derechos de autor en Colombia. De igual manera, el modelo de gestión busca facilitar y agilizar el proceso de catalogación de los ítems que constituyen las colecciones así como la inclusión de la información correspondiente en el Sistema de Bibliotecas UNAB por medio de fichas técnicas especializadas y la labor de colaboradores en el área musicológica.

La Investigación en el CEDIM / UNAB

El fomento a la investigación musical es uno de los campos de acción más importantes del Centro. Desde su fundación, los proyectos producidos a partir de las fuentes documentales ubicadas en el CEDIM / UNAB han girado en torno al patrimonio regional, a la caracterización de la obra de compositores regionales y a la reconstrucción de historias de vida. Sin embargo, en esta nueva etapa, el Centro se propone las siguientes líneas de acción:

García Ordóñez (1950-), Ciro Antonio Santos (1893-1986), Jesús Alberto Rey (1956-2009), Francisco Durán Naranjo (1931-), Alejandro Villalobos Arenas (1875-1938), José Antonio Rincón (1937-).

- Fomentar proyectos interdisciplinarios e interinstitucionales en el campo de la investigación musical;
- Apoyar procesos de investigación en la línea de patrimonio y memoria;
- Brindar apoyo técnico a entidades documentales de la música ya existentes que resguardan el patrimonio musical regional;
- Ofrecer la infraestructura tecnológica y el marco legal para la conservación y divulgación de productos de investigación derivados de las colecciones y los proyectos que apoya;
- Promover la formación de públicos acerca del cuidado del patrimonio musical y estimular la creación de centros de documentación satélite en la región;
- Brindar asesoría para realizar el registro de obras ante la Dirección Nacional Derechos de autor en Colombia.

Servicios

El CEDIM / UNAB cuenta con diversos canales a través de los cuales se puede acceder a sus servicios de información. En primera medida se encuentra el catálogo web del Sistema de Bibliotecas UNAB, en cuya implementación se trabaja actualmente y en el cual se encontrarán los registros de catalogación correspondientes a partituras y otros materiales del inventario general del Centro⁴.

Así mismo, el contacto vía e-mail permite a los investigadores externos acceder a material de los fondos documentales, previa firma y envío en medio digital de la autorización de uso⁵.

Tanto la página web como la cuenta en Facebook del Centro permiten la difusión rápida y efectiva de contenidos y actividades y proporcionan una herramienta para la atención del público interesado^{6,7}. Finalmente, se encuentra la consulta en sala para investigadores residentes en la ciudad y para la comunidad universitaria en general.

⁴ Cf. <http://sibu.unab.edu.co/> (Consultado el 27/03/16).

⁵ Cf. cedim@unab.edu.co (Consultado el 27/03/16).

⁶ Cf. <http://cedim.unab.edu.co/cedim2016> (Consultado el 27/03/16).

⁷ Cf. www.facebook.com/CedimUnab/ (Consultado el 27/03/16).

En conclusión, el CEDIM / UNAB se visualiza como una entidad documental de la música dinámica y comprometida con la salvaguardia del patrimonio musical colombiano por medio de la vigilancia y actualización permanente de sus políticas de funcionamiento y de estar en sintonía con las necesidades de información del público académico.

ENRIQUE INIESTA Y LA MÚSICA DE CÁMARA EN SANTIAGO DE CHILE (1947-1965)

Salvador Campos Zaldienas
(Universidad de Granada)

La figura del violinista Enrique Iniesta (1906-1969) ejemplifica la integración del músico español en el contexto de pujante dinamismo cultural americano del XX. Santiago de Chile se había asentado como nueva parada de las giras internacionales, y de forma paralela sus gobiernos habían puesto en marcha una importante política para el fomento de la producción musical chilena. Sin embargo, aún no se contaba con la red performativa necesaria para el estreno y difusión de esas creaciones, circunscritas a la dimensión sinfónica. En este sentido, Iniesta llega a Chile desde una realidad española que asistía a un resurgir de la música de cámara, llegando a su cénit con la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Concertino de la Sinfónica, solista, y catedrático de música de cámara en la Universidad de Chile, contribuyó a la creación de agrupaciones de cámara que respondiesen a la creciente demanda del público chileno.

Palabras clave: Violín, música de cámara, Chile, Enrique Iniesta, cuarteto.

Introducción

Abordar la evolución histórica de la música de cámara en un país es siempre una tarea complicada por cuanto a la dispersión de las fuentes, concretadas en cuantas referencias agrupaciones de cámara encontremos, fundamentalmente, en hemeroteca. Del estudio de las mismas se infiere el estado de la vida musical y la importancia que se concede a este género. Su florecimiento queda supeditado a la existencia de un entramado institucional suficiente que pueda sustentar su actividad artística y, por ende, permita su subsistencia económica.

La música de cámara, al contrario que el género sinfónico, no hizo nunca concesiones ante el público en cuanto a programación; es lógico pensar por tanto que su radio de difusión, dirigido a profesionales y aficionados de cierto conocimiento musical, fuese reducido y difícil de ampliar.

Los conciertos de música de cámara tienen, sobre los de música sinfónica, a ventaja que las cosas raras y escasas tienen sobre las conocidas y abundantes. Hay un repertorio universal de música sinfónica que se repite casi constantemente en todos los conciertos y audiciones radiales que se realizan a diario en el mundo entero. Pero el interés de la música de cámara—por lo menos en nuestro país—se conserva y renueva, apareciendo ella siempre como una primicia, porque es escuchada con discreción y, porque es también más fácil presentar con frecuencia obras nuevas de música de cámara que de música sinfónica¹.

En el caso de Chile, el despertar del género está vinculado al cuarteto de cuerda; éste fue concebido al amparo de la institución que regiría la evolución artística del país a partir de la década de los 40: el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Por tanto, será a mediados del XX cuando se den las circunstancias para que se produzca la definitiva normalización de la música de cámara como espectáculo público.

En 1940 el Congreso promulga por primera vez en su historia una ley que atañe directamente a la dimensión musical, y que dota a ésta de fondos propios y permanentes para su desarrollo. La Ley 6696 de 2 de octubre, además de fundar el mencionado Instituto, le encomienda la formación y mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, un Coro, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas que aseguren el ejercicio de la música de cámara. Con todo ello se pretendía no sólo la dinamización cultural de un país joven cuyo desarrollo musical había estado demasiado vinculado a la ópera italiana, sino que con el respaldo gubernamental se aseguraba la perdurabilidad de estas iniciativas, dejando atrás otros proyectos efímeros como la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos.

De este modo nació el Cuarteto del Instituto, o Cuarteto Chile, que comenzó su actividad el 12 de noviembre de 1941. Este “actuó como elemento básico, él solo, o extendiéndose con otros intérpretes en obras que dieran mayor riqueza a sus programas”². Sin embargo su continuidad no fue tarea fácil, e incluso Domingo Santa Cruz, director de la entidad que lo albergaba, conviene diferenciar tres periodos dentro de sus primeros años de vida.

¹ *Revista Musical Chilena* (RMCH), 10, 50, 1955, p. 43.

² Domingo Santa Cruz: *Mi vida en la música*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Católica de Chile, 2007, p. 790.

La primera etapa [...] abarca hasta fines de 1944 [el 5 de octubre precisamente, en que la Junta Directiva acordó suprimirlo debido a la incorrecta deserción del violonchelista Adolfo Odnoposoff]. Un segundo periodo comprende los cinco años siguientes, 1945-1949, caracterizados por el progresivo predominio de la *Orquesta de Cámara*, a la que se añaden conciertos solísticos, más otros grupos de ocasión y conjuntos corales. Los tres años últimos hasta 1952 inclusive están señalados por el renacimiento del Cuarteto con el violinista español Enrique Iniesta como jefe³.

De este testimonio se infiere que la influencia del cuarteto de cuerda en la música de cámara chilena se asienta a partir de 1950, y que encontrará en la figura de Enrique Iniesta al músico con la experiencia, preparación y personalidad propicias para llevar a esta formación a convertirse en una de las mejores de América Latina.

Enrique Iniesta (1906-1969) en la música de cámara chilena

La llegada de Iniesta a Chile es puramente casual, producto de una gira comenzada en Argentina y que le llevó a recorrer los principales escenarios de Uruguay, Bolivia, Perú y Ecuador antes de llegar al país andino.

En Santiago Iniesta dará unos recitales radiofónicos en Radio Minería, por estar avanzada ya la programación oficial y no encontrar sala en esas fechas para dar algún concierto⁴. Es tanta y tan honda la impresión causada por este violinista que Domingo Santa Cruz y Víctor Tevah, director titular de la Sinfónica de Chile, le ofrecen un contrato para la próxima temporada sinfónica; por éste ocuparía el cargo de concertino, que recientemente había quedado vacante por excedencia de Freddy Wang, además de tener obligación de participar como solista en dos conciertos de la programación. Concertino de la Orquesta Nacional de España, Catedrático de Virtuosismo en el Conservatorio de Madrid, primer violín de la Agrupación Nacional de Música de Cámara y destacado solista, esta incorporación supone desde el primer momento una noticia muy relevante dentro del ambiente musical chileno⁵.

³ D. Santa Cruz, *Mi vida...*, pp. 790-791.

⁴ *PRO-ARTE*, 25/XI/1948.

⁵ Lo curioso de este hecho es que, revisando las críticas de la época, apenas se conocía la trayectoria artística de Iniesta más allá de breves apuntes anecdóticos; su fama en América se debía justo a la impresión dada en sus recitales.

El afamado violinista español, después de permanecer contratado en ese cargo, con el tiempo libre necesario para que realizara sus jiras al exterior, ha decidido aceptar el reiterado ofrecimiento del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, para incorporarse definitivamente a nuestra primera Orquesta. Este hecho debe ser considerado como un acuerdo de consecuencias en nuestra organización sinfónica. Porque Iniesta, por sus condiciones de gran virtuoso y de intérprete de primera línea respecto de cualquier violinista de fama internacional, sacrifica en favor de la Orquesta Sinfónica de Chile, una carrera que debía igualarle en celebridad a los Szigeti, Milstein, Stern; es decir, a los grandes violinistas de las últimas generaciones⁶.

Incluso Erich Kleiber, afamado director que en ese momento estaba al frente de la Orquesta del SODRE en Montevideo, se refiere a este hecho en los siguientes términos: “Con la contratación de Iniesta, los chilenos se han sacado “la grande”⁷.

De estas citas se infiere que el violinista español era considerado más como solista que músico de orquesta o cámara, siendo comparado con los grandes intérpretes del siglo XX aun antes de su contratación, que como vemos trascendió la dimensión del propio país; incluso esta vinculación a la Sinfónica causaría cierta extrañeza, dando pie a constatar las excelentes cualidades que poseía como músico. Con su llegada, las instituciones chilenas encontrarían el instrumento ideal para la dinamización de la música de cámara. Abordaremos este influjo a través de dos agrupaciones representativas: el Cuarteto del Instituto y el Dúo Iniesta-Corma.

a) El Cuarteto del Instituto

En Marzo de 1950 esas impresiones quedan aún más patentes a raíz de la resolución tomada por la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical. En la 327ª sesión de 14 de Marzo, punto 4:

Se da cuenta del resultado de los concursos de selección de ejecutantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, para formar el conjunto de cuerdas que participará en las actividades de cámara del presente año; integrarán el conjunto, los ejecutantes que obtuvieron una nota

⁶ PRO-ARTE, 08/XI/1951, p. 2.

⁷ PRO-ARTE, 25/VIII/1950, p. 3.

no inferior a cuatro. El Cuarteto de Cuerdas queda constituido por los señores Enrique Inieta, Ernesto Ledermann, Zoltan Fischer y Ángel Ceruti⁸.

Los integrantes del cuarteto no sólo eran músicos de la Sinfónica, sino que además ejercían como docentes en el Conservatorio Nacional de Música⁹. Esto nos muestra sus extraordinarias cualidades individuales, todos jefes de fila en la orquesta, además de proporcionarnos una idea sobre lo ajustado de su tiempo para organizar la actividad artística de la nueva formación. Precisamente de esto se da cuenta en varias críticas respecto al grado de preparación de algunas obras:

El ideal en este sentido, sería que los profesores del Cuarteto, no tuvieran más cargo que éste, para poder dedicarse de lleno a la constante práctica que ello exige. Es posible suponer, que muchos de los defectos que aún subsisten en este conjunto, podrían corregirse en menor tiempo, si éste fuera el caso; sin embargo las conquistas realizadas hasta el momento, son dignas de ser subrayadas, especialmente considerando las circunstancias en que éstas se han conseguido¹⁰.

Las actividades del Cuarteto comienzan el 15 de Mayo de 1950 con el primero de tres conciertos ofrecidos en la Sala Cervantes de Santiago de Chile.

1. Programas de la primera temporada del Cuarteto del Instituto (1950-1951)

PROGRAMA I	- Cuarteto en Do Mayor Op. 59, Beethoven. - Cuarteto Op. 22, Hindemith. - Quinteto con piano, E. Soro.*
PROGRAMA II	- Cuarteto en re menor Op. 41, Haydn. - Cuarteto nº1, R. Amengual.* - Cuarteto con piano Op. 25, Brahms.
PROGRAMA III	- Cuarteto Op. 41 nº1, R. Schumann. - Cuarteto, Walter Piston. - Trío “del Archiduque”, Beethoven.

⁸ *Actas del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile*. Sesión 327, punto 4 “Conjunto de cámara”, 14/III/1950.

⁹ Inieta ocupó en esos primeros años la Cátedra de música de cámara.

¹⁰ *RMCH*, Temporada de Música de Cámara, 8, 43, Julio, 1952, pp. 110-111.

*Obras de compositores chilenos

Del análisis de esta breve temporada se puede deducir el verdadero objetivo del Instituto de Extensión Musical. Este organismo no tiene la simple intención de ampliar la oferta cultural del país, sino que utiliza los medios de que dispone (sus agrupaciones) con un doble fin: vehículo para la difusión de la producción musical chilena y realización de una labor educativa para con su propio pueblo.

Podemos observar una importante presencia de obras de compositores chilenos en los programas del Cuarteto, incluso el Quinteto de Enrique Soro fue estrenado con el propio autor al piano. Por otro lado, no sólo las obras nacionales suponen una primicia para el público, pues el pobre desarrollo del género de cámara hasta bien entrado el siglo XX hacía que obras de Mozart o Beethoven pudiesen constituir un estreno: “La valiosa contribución de este conjunto [Cuarteto del Instituto] al conocimiento de la obra de Mozart para pequeños grupos instrumentales, difícil de obtener en audiciones directas, quedó en evidencia ante la cuidada versión ofrecida del Quinteto Nº 4¹¹”.

Siguiendo esta línea, la figura del programador musical del Cuarteto, como primera formación de cámara estable del país¹², supone un valor fundamental para entender el proceso de recepción musical de la década de los cincuenta. La dirección del Instituto de Extensión Musical acuerda que el violinista español asuma estas funciones: “Quedan sujetos a revisión del señor Iniesta los cuartetos y a revisión del señor Tevah el programa de orquesta de cámara¹³”.

Iniesta traía consigo una experiencia cuartetística muy valiosa en este sentido, pues había sido hasta su marcha primer violín de la formación de cámara más prestigiosa de la España franquista: la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Si bien las tareas de programador en esta formación las asumió el chelista Juan Ruiz Casaux, la vivencia del repertorio ya montado unido a sus contactos con compositores españoles y americanos, le convertían en una persona ideal para asumir tal función en Chile. Por tanto, las políticas de fomento de la música nacional encontraron en Iniesta el

¹¹ *RMCH*, 9, 47, Diciembre, 1954, p. 57.

¹² Si entendemos la Orquesta de Cámara más como una orquesta de cuerdas que como una verdadera agrupación de cámara.

¹³ *Actas del Instituto de Extensión...* Sesión 378, punto 2 “Programación de música de cámara”, de 17 de abril de 1951.

mejor aliado para difundir la efervescencia compositiva en la que estaba inmerso el país andino.

Las décadas de 1950 y 1960 constituyen la culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música, respaldado por medio siglo de actividad musical profesional, y por una institucionalidad preocupada por la existencia de un público de concierto, surgido a partir del desarrollo de una clase media ilustrada, que ahora podía ser administrado como tal por instituciones de difusión musical y por la bullente industria discográfica y radial¹⁴.

Estos conciertos no se desarrollarían solamente en Santiago, pues el carácter pedagógico que el Instituto había pretendido insuflar a sus actividades artísticas hizo que el Cuarteto se desplazase periódicamente, a imagen de la Sinfónica, en giras por el norte y sur del país. “El Cuarteto Chile¹⁵, auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, realizó una gira por las ciudades de Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Concepción y Temuco, desde el 3 al 8 de octubre inclusive, en las que ofreció conciertos regulares y educacionales gratuitos”¹⁶.

Esta labor educacional hacia el público irá consiguiendo continuos resultados, hasta el punto de demandar desde los medios musicales chilenos, mejores condiciones para la actividad del Cuarteto.

En los conciertos efectuados el presente año [1952], se ha registrado un notable aumento del gusto por la música de cámara. La Sala Auditórium donde se verificó la audición del Cuarteto [...] fue incapaz de dar cabida a todos los aficionados. Se necesita, por tanto, otra sala, que reúna las condiciones de acústica y comodidad requeridas y que tenga, a la vez, la capacidad suficiente para contener el número, siempre creciente, de los amantes de esta modalidad de música¹⁷.

¹⁴ Juan Pablo González: “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 38, 2005, p. 193.

¹⁵ De esta forma también era conocido el Cuarteto del Instituto.

¹⁶ *RMCH*, 12, 61, Septiembre-Octubre, 1958, p. 86.

¹⁷ *ZIG-ZAG*, 12/VII/1952, p. 45.

El desarrollo musical y reconocimiento de esta formación alcanzó su punto más álgido con motivo de su asistencia al Festival Latinoamericano de Música Contemporánea, celebrado en Montevideo en septiembre de 1957:

Tanto “El País” como “La Manzana” de Montevideo del 28 de septiembre pasado alabaron sin reparos la actuación del Cuarteto de Cuerdas del Instituto y el crítico del primero de los diarios mencionados, escribe:

“He aquí un concierto que si hubiera ocupado una de las primeras fechas del festival habría ganado para éste un prestigio y una aceptación pública que le hubieran sido favorables. El cuarteto chileno es, tal vez, el mejor de América, no solo porque sus cuatro instrumentistas son músicos de gran competencia y técnica excelente, sino porque el primer violín es un artista de personalidad, y la personalidad del primer violín da casi siempre la tónica del interés de un cuarteto. La elección de las cuatro cuerdas es de primer orden y el trabajo de compenetración y entendimiento revela una larga frecuentación del género y un estudio medular de las obras. Equilibrio polifónico, afinación perfecta. Sensibilidad en el sonido y sobre todo impulso expresivo, convicción para lo que se ejecuta”¹⁸.

b) Dúo Iniesta-Corma

Iniesta conoce a la que más tarde se convertiría en su esposa, Giocasta Corma, en 1947. A su viaje a Buenos Aires, el violinista fue acompañado por el destacado pianista Luis Galve, quien ya había visitado Argentina en anteriores ocasiones; ambos obtuvieron un gran éxito en sus recitales pero en algún momento Galve enfermó y decidió regresar. Es en esta disyuntiva cuando Iniesta forma una de las parejas artísticas más prolíficas del ambiente musical chileno.

Poco se conoce sobre la experiencia de Giocasta como pianista de cámara; sí sabemos que fue alumna de Frank Marshall en Barcelona y que había sido considerada niña prodigio por los medios musicales españoles. En ese momento se encontraba en la capital bonaerense colaborando con su madre, la destaca pedagoga del instrumento Ernestina Corma de Kussrow, en su recién fundada academia para pianistas.

Por su parte, Iniesta atesoraba un gran bagaje en el dúo con piano, pues también había sido considerado niño prodigio y, como tal, dado recitales por gran parte de la geografía española; agrupación tan fundamental para un violinista, continuaría

¹⁸ *Mercurio*, 03/X/1957, p. 7.

interpretando en unión a destacados pianistas como Tordesillas, Cubiles, o el propio Galve entre otros. Sin embargo nunca se había enfrentado a proyectos artísticos como los que acometería una vez asentado en Chile.

La revisión de la prensa de la época así como los resúmenes anuales de la actividad musical realizados por la Revista Musical Chilena nos informan de que los recitales de violín y piano en la década de los cincuenta se limitaban, en la mayoría de ocasiones, a eventos aislados y puntuales, consecuencia de la llegada al país de algún violinista destacado. En este panorama podríamos destacar los ofrecidos por Freddy Wang y Pedro D'Andurain, antiguo concertino de la Sinfónica de Chile y virtuoso chileno del violín respectivamente.

El Dúo Iniesta-Corma es el primero de este tipo que tiene una vida artística estable; de entre sus principales aportaciones a la recepción del repertorio de cámara destacan la introducción de repertorios barrocos hasta entonces desconocidos¹⁹, el estreno de obras chilenas, o las integrales de las sonatas de Mozart (1954), Brahms (1953) y Beethoven (1952), siendo sus interpretaciones muy estimadas por la crítica: “En las Sonatas de Beethoven, Giocasta Corma y Enrique Iniesta, lograron tal limpieza, calidad de sonido y compenetración, que sus versiones fueron superiores a cuantas grabaciones hemos escuchado, sin excluir por cierto las de Heifetz con Bay y Francescatti con Casadesús”²⁰.

Si bien continuaron ofreciendo recitales una vez emigrados a Mendoza (Argentina) en 1965, sus mayores aportaciones al género fueron realizadas durante la etapa chilena.

Conclusiones

La llegada de Enrique Iniesta a Chile supuso una verdadera dinamización del género camerístico en todas sus dimensiones. Si bien su sola figura no explica la actividad artística resultante, su experiencia interpretativa, docente y organizativa

¹⁹ Compositores como Senaille, Sommis, Loemet u obras de Corelli y Veracini.

²⁰ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, Leopoldo Castedo: “Dúo Giocasta Corma-Enrique Iniesta, Juicios críticos”, *Mercurio*, Sig. C. 10-18.

procedente de una realidad española más asentada, supuso la herramienta ideal para poder materializar las inquietudes de las nuevas instituciones chilenas.

A partir de su magisterio en el Conservatorio Nacional de Música se formaron las primeras agrupaciones estables, como el Cuarteto del Conservatorio, la Agrupación de Música de Cámara de la Universidad Católica de Chile o la Orquesta Pro-música, integradas por sus alumnos.

Como primer violín del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical no sólo se enfrentó a la labor de construir una agrupación de la nada, compaginando su actividad con la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica, sino que además se delegó en él la función de programador. Con el Dúo Iniesta-Corma se encargó de presentar por primera vez las integrales de obras de los compositores europeos más representativos y apoyar la vanguardia musical chilena con la difusión de sus obras. Por tanto, sólo a través de su labor y trayectoria profesional puede entenderse el proceso de recepción musical del género de cámara en Chile.

LA MÚSICA Y LA SEDUCCIÓN A UNO Y OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: SAN JERÓNIMO Y SAN JUAN DE DIOS

Alberto Cañas Pérez

(Universidad Complutense de Madrid)

Durante la Europa de la Edad Moderna, se difundieron una serie de temas iconográficos en los que mujer y música estaban fuertemente vinculadas. De esta manera, en este artículo se efectúa un análisis de la iconografía musical presente en dos lienzos del Barroco español que tratan el tema de las *Tentaciones de San Jerónimo*. En ellos, unas mujeres se aproximan al santo mientras tañen instrumentos, de entre los que destaca el arpa y el laúd. Por el contrario, en el ámbito hispanoamericano, la estrecha unión entre la figura femenina y los instrumentos de cuerda no desaparecerá. Es el caso del *Encuentro de San Juan de Dios con las mujeres públicas*, en las que el arpa vuelve a aparecer como instrumento de la seducción. Por ello, se pueden apreciar similitudes iconográficas a uno y otro lado del Atlántico, difundidas a través de grabados.

Palabras clave: Música, Tentación, Iconografía Musical, Mujer, Santos

La figura femenina y la seducción

«Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió»¹. La mujer y la tentación, una simbiosis harto presente en el pensamiento colectivo, tiene un primer reflejo en el Libro del Génesis. En este pasaje se ve cómo Eva, la primera mujer, sucumbió a sus apetitos y tentó a Adán, entrando así el pecado en el mundo. Si bien es cierto que María, otra mujer, dará lugar a la salvación de la humanidad y actuará como intercesora en el Juicio Final, la consideración negativa hacia la figura femenina tuvo una enorme presencia en el devenir de la historia.

Por ello, no será extraña la denigración de la mujer en el plano artístico, quedando representada con forma de serpiente, considerada encarnación del demonio y del Mal mismo. Este tipo de representaciones quedaron justificadas a través de las denuncias hacia la belleza corporal. Dicha belleza era considerada la inferior, la «belleza mínima,

¹ Gn, 3, 6.

temporal y carnal, que Dios otorga a los malos para que no parezca gran bien a los buenos»². San Agustín, a través de esta cita, asociaba la maldad con la belleza, una belleza que se encuentra presente en las jóvenes muchachas destinadas a atormentar a los santos ermitaños o a procurar que los jóvenes galanes sucumban a sus encantos.

Esta simbiosis de la mujer con la seducción hacia el hombre, más aún, el hombre justo y religioso, tiene un fiel reflejo en las numerosas representaciones de las tentaciones de San Antonio. Según narra Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada*, el abad «se vio fuertemente asediado por deseos de fornicación. Luchó contra tales apetitos, rezó y pidió a Dios que le permitiera ver con sus propios ojos al diablo que tentaba a los jóvenes con estas cosas»³.

De entre los numerosos artistas que quisieron representar esta escena, pueden ser escogidos Joachim Patinir o Jan Mandijn. El primero de ellos, representa al santo tratando de rechazar a un grupo de cuatro mujeres (una de ellas anciana, que le hace muecas por la espalda). De este conjunto, destaca la doncella que le ofrece una manzana, considerada el fruto de la Caída y, por ende, del pecado

Por el contrario, Mandijn representa a San Antonio apartado, sentado mientras lee un libro hasta que se le aproximan dos figuras femeninas. Una de ellas aparece completamente desnuda, ofreciendo así sus favores sexuales, mientras la otra se encuentra tañendo unos acordes en el laúd, buscando despertar el interés del anciano.

El laúd, empleado en otras ocasiones como símbolo de la armonía, aparece aquí como herramienta del placer. Es tañido por unas delicadas manos femeninas, de ahí que este instrumento reciba una interpretación negativa, si se tiene en cuenta la proliferación de imágenes en las que mujer y laúd se unen para dotar de erotismo y sensualidad al conjunto.

Esta relación de la figura femenina con el cordófono está presente en otras escenas, como las representaciones del Hijo Pródigo, de tabernas o prostíbulos. Un ejemplo se encuentra en *Los placeres del Hijo Pródigo*, de un maestro flamenco anónimo. Este cuadro

² San Agustín: *De Civitate Dei*, lib. XV, capítulo XXII, citado en Marcelino Meléndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España II: siglos XVI-XVII*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1962, p. 157 (3ª ed.).

³ Santiago de la Vorágine: *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1982, v. 1, p. 107 (Traducción del latín de Fray José Manuel Macías).

representa esa vida disoluta del Hijo Pródigo⁴, momento en el que gozó de banquetes y músicas, producidas, en este caso, por un laúd y una flauta.

Teniendo en cuenta esta tradición iconográfica, en el siglo XVII dos pintores españoles respondieron a los encargos de la Orden Jerónima, mostrando, como se verá a continuación, al autor de la *Vulgata* siendo tentado por mujeres tañendo músicas, perturbando la paz y la meditación en su destierro.

Las tentaciones de San Jerónimo

Teniendo en cuenta las consideraciones expuestas anteriormente, donde la música quedaba asociada al placer, al deleite sensorial puesto en manos femeninas, se puede analizar dos cuadros pertenecientes al Barroco español. Se trata de *Las tentaciones de San Jerónimo*, realizadas tanto por Francisco de Zurbarán [Fig. 1] como por Juan de Valdés Leal [Fig. 2].



Fig. 1 – Francisco de Zurbarán, *Las tentaciones de San Jerónimo*, h. 1639, imagen tomada de *Ciudad de la pintura*.

⁴ Para más información, véase Lc, 15, 11-32.



Fig. 2 – Juan de Valdés Leal, *Las tentaciones de San Jerónimo*, h. 1657, Imagen tomada de la web del Museo de Bellas Artes (Sevilla).

A pesar de que ambos pintores plasman una misma escena, se puede apreciar una primera diferencia en el gesto de estas figuras femeninas. En el primero de los casos, no se muestran gestos libidinosos, como bien indica Enrique Valdivieso⁵, sino que se encuentran cantando y tañendo diversos instrumentos musicales mientras el santo las rechaza con un gesto totalmente teatralizado. Por el contrario, las mujeres de Valdés se aproximan en actitudes lascivas, incitándole a abandonar sus virtudes religiosas y sucumbir al éxtasis promovido por la unión entre música y baile.

Para poder comprender la escena, se hace necesaria la consulta del epistolario del santo, concretamente su texto autobiográfico destinado a San Eustaquio, donde escribió lo siguiente:

Andava, dize, y bivía solo y apartado, porque estaba lleno de amargura, los miembros fríos, flacos, secos con el sayal y silicio...De la comida y bebida callo, pues aun los monjes enfermos no beven sino agua fría, y se tiene como por luxuria comer alguna cosa cozida...Pues yo, q por el temor del infierno me condené a tal cárcel, hecho compañero de los escorpiones y fieras, muchas vezes me parecía que andava entre los bayles y coros de las donzellas⁶.

⁵ Enrique Valdivieso: *Francisco de Zurbarán*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988, p. 18.

⁶ Citado en Odile Delenda: *Zurbarán en la sacristía de Guadalupe*, Madrid, Tf. Editores, 2004, p. 139.

A través de esta escena, ambos pintores establecían una relación con las numerosas pinturas de las tentaciones de San Antonio. En este caso, frecuente era la aparición de mujeres con figuras demoníacas, cuyo único fin era la consecución del tormento del ermitaño. Por el contrario, ante San Jerónimo se presentan unas doncellas vestidas elegantemente, donde no se observa ningún deje diabólico. La única demostración del pecado en las imágenes de Zurbarán y Valdés se encuentra en las músicas, representadas de la siguiente manera.

En el cuadro del pintor extremeño, se pueden apreciar cinco elementos musicales. El primero de ellos es una guitarra barroca, el más cercano al espectador. Debido a la calidad de la imagen y a la posición escogida por el pintor, sólo se puede ver la parte trasera de este instrumento cordófono, aunque bien es cierto que permite apreciar la colocación de las clavijas en la parte posterior del clavijero, engalanado por un lazo.

El segundo es el instrumento noble por antonomasia, el arpa, presente en ambos cuadros. Este arpa parece tener 20 o 21 órdenes de cuerdas simples, algo común en las arpas del siglo XVII español. En cuanto a la decoración, presenta una ornamentación sobria, basada simplemente en la cabeza de león del clavijero.

Flanqueando a la arpista de Zurbarán, sendas mujeres tañendo un laúd y una cítara respectivamente. Teniendo en cuenta que se encuentran ocultas por sus compañeras, no pueden apreciarse los instrumentos al completo. El laúd puede reconocerse por la posición que muestra esta mujer, punteando las cuerdas, así como por la inclinación en 90º del clavijero.

Por último, este grupo se cierra con dos mujeres que no portan ningún instrumento, una de ellas se encuentra con la vista alzada, mientras que la otra agacha la cabeza. De ellas, la figura que mira hacia el cielo es la que tiene una mayor relación con el canto, pues tiene su boca entre abierta, de ahí que parezca que está emitiendo sonidos.

En el caso de Valdés Leal, estas proveedoras del placer se encuentran ataviadas con indumentarias lujosas, ropajes que se adhieren a sus voluptuosos cuerpos como consecuencia del frenesí de su danza. Para acompañar esta arma de la seducción, se valen de la música producida por el laúd, el arpa y la pandereta.

Si se presta atención a los instrumentos de esta escena, sólo uno de ellos no aparecía en el ejemplo anterior. Este instrumento es la pandereta de doble sonaja, aunque no se puede apreciar a la perfección debido a la técnica del pintor.

Por el contrario, tanto laúd como arpa aparecían en el lienzo de Zurbarán. Aquí el laúd se encuentra localizado en el extremo izquierdo de la composición, tañido por una mujer dispuesta de espaldas, que permite ver un clavijero inclinado 90°. También se hace perceptible la parte posterior, donde se ven las costillas del instrumento. En cuanto al número de órdenes, aparenta tener al menos seis órdenes simples (tres clavijas en el lado más próximo al espectador y otra tres en el lado opuesto). Teniendo en cuenta que el clavijero ya se estrecha a su llegada al marco del cuadro, podría entenderse que, al menos, tendría otros dos órdenes (uno a cada lado).

En cuanto al arpa diatónica, parece que cuenta con 17 ó 18 órdenes. Prestando atención a la ornamentación, se aprecia una exuberante decoración basada en una cabeza de animal en el capitel, que da paso a un clavijero curvo que termina en una voluta, siguiendo modelos clásicos.

Hay que tener en consideración el motivo que llevó a ambos pintores a plasmar la música como elementos de la tentación. Si bien es cierto que, como se ha indicado anteriormente, el de *fuendecantos*⁷ escogió una escena sin alusiones a los placeres de la carne, debe interpretarse como una escena de seducción por la introducción de músicas. A este respecto, M^a Asunción Flórez Asencio indicaba:

Aquí la música también protagoniza la escena, pero se produce un cambio fundamental ya que los músicos no son ya personajes divinos sino humanos, y además mujeres, lo que constituye una clara alusión al poder de la música sobre los sentidos y se encuadra dentro de la tradición misógina de la cultura occidental, que asocia a la mujer con los sentidos y la sensualidad, y por tanto con el pecado⁸.

Esta consideración sobre la música en manos femeninas aporta una visión negativa de las pinturas, reforzada la presencia de instrumentos de sonidos dulces, ligados a la música popular, como es el caso de la guitarra o el laúd. El carácter popular de la guitarra, por ejemplo, venía caracterizado por la enorme difusión que el instrumento tuvo en la España del XVII, estudiado por Cristina Bordas y Gerardo Arriaga: «En muy poco tiempo –

⁷ Esta expresión hace referencia al lugar de origen de Francisco de Zurbarán, nacido en Fuente de Cantos (Badajoz).

⁸ María Asunción Flórez Asencio: “La música en la pintura española del siglo XVII”, *Goya*, 306, 2005, p. 160.

entre finales del siglo XVI y, más o menos, 1640- el rasgueo de la guitarra se adueña de calles, corrales de comedias, plazas, ventas y llega hasta el real palacio»⁹.

Este carácter de la guitarra y la consideración negativa que se tenía tanto de ella como del laúd¹⁰, fue tratado por Eva Esteve en un congreso realizado en 2014¹¹. En dicho congreso demostró el carácter pernicioso de ambos instrumentos por ser empleados por las *mujeres de la mala vida* para tentar a sus clientes. Como instrumento aparentemente sencillo, la guitarra era empleada por mujeres en las representaciones teatrales que tanto arraigo tuvieron en el Siglo de Oro.

Por su parte, el arpa es uno de los motivos introducidos que suscita un mayor interés. A pesar de que en las diversas representaciones artísticas aparece en manos tan nobles como las de los reyes David y Salomón, aquí es presentado como símbolo de tentación y de los placeres de la carne. Para comprender esta interpretación, se puede consultar la obra de Ripa, quien definía el *placer* de la siguiente manera:

Un joven con rizada cabellera...viéndose ésta adornada con numerosas flores y rodeada de perlas; junto a una corona de mirto florecido. Ha de verse desnudo y con alas a la espalda...lleva un arpa en las manos, y además va calzado con sandalias de oro...Se pinta con un arpa por la extremada dulzura de su sonido, correspondiéndose en esto con Venus y las Gracias; pues recrea los ánimos y deleita los espíritus como lo hacen aquellas¹².

Por lo tanto, no debe resultar extraña la representación de este delicado instrumento en el conjunto, delicadeza presente igualmente en las manos que lo tocan. Por ende, el arpa estaría destinada a deleitar al santo, procurando que sucumbiese a los placeres de la carne que se le ofrecen.

Para finalizar, se puede tener en consideración la danza de estas mujeres en el lienzo de Valdés Leal. A pesar de quedar definida esta posición de las mujeres como posturas de

⁹ Cristina Bordas Ibáñez, Gerardo Arriaga: "La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950". *La Guitarra Española/The Spanish Guitar*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 72

¹⁰ A pesar de la enorme difusión que el instrumento tuvo dentro los conciertos angélicos, se hace clara una consideración dual del instrumento en la producción artística. Esta ambivalencia era el reflejo de considerar el instrumento como símbolo de la armonía por la perfecta afinación de sus cuerdas, al mismo tiempo que podía ser entendido como instrumento lujurioso, sobre todo si se encontraba en manos femeninas.

¹¹ Cf. Eva Esteve: "Los sonidos de las calles de Toledo de 1577 a 1614". *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo 30 de Enero-2 de Febrero de 2014*, Eva Esteve Roldán, Carlos Martínez Gil, Víctor Pliego Andrés (eds.), Toledo, Musicalis, 2015, pp. 97-122.

¹² Cesare Ripa: *Iconología*, Madrid, Akal, 2007, tomo II, pp. 214-215 (Traducido del italiano por Juan Barja y Yago Barja, Prólogo de Adita Allo Manero).

un baile pecaminoso, el hecho de que tanto arpista como laudista tengan un pie adelantado podría recordar otras imágenes festivas que contaban con mujeres de moral laxa entregadas al éxtasis provocado por el vino y la música.

Para representar esta unión, los artistas descubrieron la idoneidad de las escenas de bacanales. En dichas fiestas, las bacantes quedaban extasiadas ante la cercanía del dios e, impulsadas por la embriaguez, se dedicaban a danzar y a mantener relaciones sexuales. Para plasmar este baile, los artistas clásicos optaron por mostrar a una mujer con una pierna adelantada, pierna dejada totalmente al descubierto para promover el carácter erótico de la escena.

Un ejemplo de esta herencia clásica se puede observar en la *Bacanal de los andrios* de Tiziano, realizada entre 1523-26 aproximadamente. En esta obra, un grupo de bacantes se encuentran alegres, comiendo, bebiendo y danzando en honor al dios Baco en la isla de Andros, tomando como inspiración las *Imágenes* de Filóstrato.

De esta escena, requiere una mayor atención la mujer danzante del segundo plano, que deja su pierna completamente al descubierto debido al movimiento frenético que ejecuta. Debido al interés anticuario de Tiziano, se puede entender que toma como modelo a las ménades danzantes de la Antigüedad Grecolatina, donde ya se mostraba esta postura en las bacantes.

Otra similitud se encuentra también en la danza de Salomé, fruto de las denuncias surgidas en la Edad Media en contra del baile, sobre todo del baile femenino¹³. A través de dicha danza, esta *femme fatale* cautivó al rey Herodes en un banquete, logrando que San Juan Bautista fuese decapitado.

Para representar esta escena, los artistas también se valieron de modelos clásicos de bacanales, como ocurre en el *Banquete de Herodes* realizado por Donatello para el Baptisterio de Siena¹⁴. En esta imagen, Salomé aparece con un pie adelantado, ejecutando su danza seductora ante la contemplación de un grupo de comensales. La

¹³ Domenico Cavalca consideraba que las mujeres podían llevar a los hombres al pecado a través de movimientos sensuales, mientras que San Antonino consideraba que bailar no era un pecado, aunque algunos movimientos sí podían conducir al hombre a pecar. Para más información, Cf Heather O'Leary McStay: "*Viva Bacco e Viva Amore*": *Bacchic Imagery in the Renaissance*, California, UMI (University Microfilms International), 2014, pp. 126-130.

¹⁴ Esta imagen merece incluirse por ser considerado el primer ejemplo en el que la figura de Salomé queda asociada con las danzas de las ménades de la Antigüedad.

torsión del cuerpo de la bailarina es considerada como el poder letal de su danza como herramienta no sólo del placer, sino de la destrucción¹⁵.

Siguiendo esta tradición iconográfica, Valdés Leal optó por introducir la danza como un elemento ligado a la cultura pagana, entendida como algo pecaminoso donde el carácter eminentemente erótico estaba presente en el día a día. Para consolidar esta idea donde la mujer es entendida como elemento de tentación cargada de erotismo, la representa con un instrumento musical entre sus manos.

San Juan de Dios en la mancebía

Si en el epígrafe anterior se estudiaba a San Jerónimo este apartado se encuentra dedicado a la figura de San Juan de Dios, santo portugués, enfermero y fundador de la Orden Hospitalaria que lleva su nombre. Puede considerarse una figura clave dentro de la Europa de la Edad Moderna, canonizado poco después de haber muerto (murió en el año 1550, fue beatificado por el Papa Urbano VIII en 1630 y santificado por Alejandro VIII en 1670).

Tal fue la repercusión de la beatificación de este santo y la importancia de su labor que, poco después de que esto sucediera, ya se habían escrito diversas obras que versaban sobre su vida y obra. Una de las biografías más célebres fue la escrita por fray Antonio Govea en 1623, compuesta por 37 grabados [Fig. 3], que puede ser considerada el modelo iconográfico de las decoraciones de 1743 del Hospital de San Juan de Dios Atlixco, en Puebla, ciudad del Virreinato de Nueva España¹⁶.

De entre todo el programa iconográfico, merece recibir una especial atención el cuadro titulado como el *Encuentro de San Juan de Dios con las mujeres públicas* o *Conversión de las*

¹⁵ H. O'Leary McStay, *Viva Bacco e Viva Amore...*, p. 173.

¹⁶ Para más información, Cf Santiago Sebastián: *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, Italia, Grupo Azabache, 1992 (Introducción de José Pascual Buxó); Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa, Teresa Gisbert de Mesa: *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XXIX: Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

mujeres públicas, realizado por el pintor poblano Luis Berrueco [Fig. 4]¹⁷. Se ha escogido este lienzo por presentar similitudes con los dos ejemplos analizados anteriormente.



Fig. 3 – Pedro Villafranca, *Convierte el Santo a varias mujeres públicas*, 1640, imagen tomada de la web de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

¹⁷ Mis agradecimientos al investigador Edmundo Camacho, de la Universidad Nacional de México, por haberme enseñado este interesante programa iconográfico y por cederme sus fotografías.



Fig. 4 – Luis Berrueco, *Conversión de las mujeres públicas*, 1743, imagen cedida por Edmundo Camacho.

En este caso, frente a las imágenes del santo ermitaño en el desierto al que se le acercan unas mujeres entregadas a la práctica musical, Berrueco representa un pasaje de la vida de San Juan de Dios, descrito en la citada biografía del Padre Govea de la siguiente manera:

IUAN DE DIOS... entrando... en la infame cafa, ponía los ojos en aquella que por ventura Dios tenía predestinada... La ramera obligada del interes fe entraua con el, y luego la hazia fentar poniendofe el de rodillas, y facando de la ma[n]ga vn Chrifto que en ella lleuaua, lo ponía en la finiftra mano, y co[n] la derecha fe hería en los pechos, y con muchas lagrimas decia todos

fus pecados, pidie[n] a Dios perdón dellos, con tal afecto, y deuocion, que la miserable muger...fe enterneció...¹⁸.

Considerada la escena un trasunto del pasaje de Govea, en el catálogo de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX* se aludía a la «fuerte crítica a la vida licenciosa y el comercio carnal de la época virreinal»¹⁹, donde la guitarra, la cigarrera de plata y el arpa juegan un importante papel. La introducción de estos instrumentos respondería al contexto musical de la época, por su carácter eminentemente popular – como ocurría en los lienzos de San Jerónimo-, así como por su empleo frecuente en los grupos musicales espontáneos de los siglos XVI-XVIII²⁰.

Este pintor poblano ha representado con aparente fidelidad esta guitarra barroca novohispana. Gracias a ello, se puede apreciar la decoración de la caja armónica, compuesta en exclusiva por los motivos que rodean el oído central, que se asemejan a los rayos solares (decoración que tiene su origen en el arte precolombino). Si se presta atención al clavijero, se aprecian cinco clavijas dispuestas en el lado más próximo al espectador, por lo que se puede considerar que habría otras cuatro en el lado opuesto, sumando un total de 9, número común en las guitarras barrocas.

En último término, una arpista sentada junto a la pared, que sujeta entre sus manos una arpa diatónica de 16 órdenes. En cuanto a la ornamentación, no tiene ninguna decoración aparente, simplemente la rosa sobre la columna –columna con forma abalaustrada, compuesta por una sola pieza- flor perteneciente a Venus y, por consiguiente, al placer sensual.

Por lo tanto, se debe entender que estas *mujeres públicas* empleaban estos instrumentos para seducir a sus clientes, método empleado también en la España del XVII, donde las *tapadas* recorrían las calles urbanas tañendo laúdes y guitarras para conseguir

¹⁸ Fray Antonio de Govea: *Vida y muerte del bendito Pe. Iuan de Dios fundador de la orde[n] de la hospitalidad de los pobres e[n]fermos*, Madrid, Imprenta Real, 1624, fol. 66.

¹⁹ Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial, Angélica Velázquez: *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, Girona, Fomento Cultural Banamex, Fundació Caixa de Girona y Fundación El Monte, 2002, p. 53.

²⁰ Información extraída de Antonio Corona Alcalde: *El son jarocho y la música del barroco popular español* [Recurso en línea] → <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm> (Consultado el 07/02/15).

el favor de los galanes²¹. Afligido por el tormento de estas pobres almas descarriadas, San Juan de Dios es el que se aproxima y se arrodilla ante ellas, mostrándoles la cruz, incitándolas a abandonar esa mala vida para obtener su salvación.

Conclusiones

A través de esta propuesta, fruto de diversas investigaciones, se ha querido hacer referencia a la proliferación de préstamos iconográficos y su importancia para la comprensión de las obras de arte. Junto a este continuo *mirar atrás*, se deben consultar las obras de referencia para los estudios artísticos. Por ende, si no se estudian tratados como la *Iconología* de Ripa ni se presta atención a la música en los cuadros, no podría darse cabida a instrumentos como el arpa o el laúd en este tipo de cuadros.

Como ocurría en el contexto español, en el ámbito novohispano la música también es empleada por los pintores para hacer referencia a la vida disoluta, a la mala vida. Si en el caso de San Jerónimo se observa a las mujeres tentando al santo y a éste rechazándolas, en el cuadro de Berruero es San Juan de Dios quien se aproxima a estas mancebas. A través de la visita del santo, la producción sonora cesa y el arrepentimiento se convierte en el protagonista de la escena.

Por último, cabría cuestionarse: ¿podría existir algún tipo de unión entre las imágenes de San Jerónimo y San Juan de Dios? Esto podría responderse al consultar los grabados de Pedro Villafranca para el libro de Govea, como *Convierte el santo a varias mujeres públicas*. Villafranca, contemporáneo de Zurbarán, muestra en el mencionado grabado a una mujer llorando mientras sostiene una guitarra. Este grabador debe ser considerado como el puente entre el ámbito novohispano y el peninsular, pues pudo conocer el ciclo de San Jerónimo de Zurbarán, donde guitarra y arpa eran también empleadas como instrumentos de la seducción.

²¹ Para más información, Cf Pepe Rey: *Muerte: alegoría musical* [Recurso en línea] → <http://www.veterodoxia.es/2010/11/muerte-alegoria-musical/> (Consultado el 23/02/16).

DISCORDANCIAS ARMÓNICAS EN EL REPERTORIO ROMÁNTICO PARA TIMBALES: ¿ES LÍCITO MODIFICAR LAS PARTES ORQUESTALES?

Carlos Cansino Pérez

(C.S.M. “Manuel Castillo” de Sevilla)

Desde 1800 los compositores románticos cultivaron las modulaciones a tonalidades lejanas, haciéndose imposible contar con los timbales, que estaban limitados a dos notas. En esa época los timbales fueron experimentando diferentes evoluciones mecánicas para agilizar la afinación, pero los timbales cromáticos de pedal no aparecieron hasta 1881. Eventualmente algunos compositores como Schumann, Wagner o Verdi incurrieron en discordancias armónicas, prefiriendo escribir notas extrañas a la armonía para los timbales en lugar de prescindir de ellos. Este fenómeno fue denunciado por teóricos de la época como Gevaert o Forsyth, así como por Ernst Pfundt, timbalero alemán en la década de 1840. En la actualidad los intérpretes (timbaleros y directores) no tienen un criterio unificado sobre el tratamiento de estas discordancias. Hay un enfrentamiento entre los “grandes directores” y el movimiento Early Music. Mi propuesta consiste en modificar sólo las disonancias injustificables, y respetar el estilo de escritura propio de cada compositor.

Palabras clave: Timbales, Música orquestal, Romanticismo, Richard Wagner, Robert Schumann.

Las modulaciones mediánticas en la armonía romântica

En los comienzos del Romanticismo musical, a principios del siglo XIX, surge un nuevo interés por el contraste armónico entre elementos completamente diferentes y alejados entre sí. La forma se estratifica en secciones yuxtapuestas, y esto provoca la desaparición de los enlaces modulantes diatónicos que relacionaban a tonalidades vecinas entre sí. En su lugar observamos el cultivo de las modulaciones cromáticas y enarmónicas, que siempre incluyen un aspecto de sorpresa o giro inesperado al romper el camino lógico de la armonía funcional. Estas nuevas maneras de modular nos llevan necesariamente a tonalidades lejanas. La modulación al tono de la dominante, propia de la forma sonata clásica (y, por extensión, de la sinfonía para orquesta), será cada vez menos frecuente y, en cambio, las preferencias se van orientando hacia las modulaciones mediánticas, esto es, hacia tonalidades que tienen una distancia de tercera con respecto a la tonalidad principal.

En el primer tercio del siglo XIX, que corresponde al primer periodo del Romanticismo musical llamado también “Romanticismo Clasicista”, la modulación cromática más frecuente fue la modulación al VI grado rebajado, denominado submediante menor. Esta modulación había sido empleada ya en numerosas ocasiones por autores clásicos como Mozart o Haydn, pero durante las tres primeras décadas del XIX adquiere importancia *per se*, pues llega a emplearse como modulación estructural de la exposición de la forma sonata dando la réplica al tono principal, en lugar de la dominante.

Si avanzamos unas décadas en el siglo XIX, en el periodo que podríamos llamar “Romanticismo Pleno” (1830 – 1870), el gusto se torna hacia la modulación a los tonos de las medianas elevadas o mayores, tonalidades que no comprenden ni la tónica ni la dominante del tono principal, que son las dos únicas notas que tradicionalmente daban los timbales.

A principios del siglo XIX algunos instrumentos que antes habían sido diatónicos, como el arpa, o que sólo habían podido emitir los armónicos naturales de una nota fundamental, como los de viento metal, pasaron a ser cromáticos gracias a cambios en su construcción. Los timbales sin embargo tuvieron una evolución más tardía, pues aunque los primeros prototipos con mecanismos manuales de afinación rápida aparecen ya en 1815, no se industrializa su fabricación hasta 1870, y hasta 1881 no se inventan los timbales de pedal que son la verdadera revolución cromática del instrumento. Podemos decir que consiguieron ampliar poco a poco sus posibilidades a lo largo del XIX pero, siendo realistas, nunca tuvieron la agilidad suficiente para poder emitir el número de notas diferentes que la armonía cromática requería.

Tratamiento de los timbales en los compositores del Romanticismo

Los compositores que experimentaron con las modulaciones cromáticas durante los dos primeros tercios del siglo XIX intentaron sobreponerse a las limitaciones que les presentaban las características organológicas de los timbales de su época, con mayor o menor éxito. Para ello, idearon distintas soluciones, que podemos resumir en las siguientes:

a) **La supresión momentánea de los timbales en acordes concretos en los que ninguna de las notas disponibles en el instrumento pertenece a la armonía.** Este fenómeno, que podemos llamar “elusión de los timbales”, tiene sus raíces en el Clasicismo y fue empleado abundantemente por Beethoven.

Beethoven calculaba las sonoridades muy cuidadosamente, prefiriendo dejar al timbal en silencio antes que crear disonancias por escribir para ellos cuando las notas en las que estaban afinados no encajaban en la tonalidad. Esto, sin embargo, llevó a la existencia de “puntos vacíos” en la orquestación, lugares donde el sonido de los timbales brilla por su ausencia¹.

b) **El empleo de los timbales en voces internas de los acordes en lugar de en sus fundamentales.** Al estar afinados en la tónica y la dominante del tono principal, una vez que la música modula a tonos alejados de éste las notas disponibles en los timbales corresponden con grados diferentes, y por lo tanto con funciones tonales menos potentes, que a menudo no coinciden con el bajo de la orquesta. Como hemos visto más arriba, Beethoven, Schubert y sus contemporáneos gustaban de modular al tono de la submediante rebajada. Al situarnos en ese tono en el tema B de la sinfonía, la nota que antes tenía función de tónica ahora es el tercer grado de la nueva tonalidad, y la que antes era dominante se convierte en la sensible. Es el caso del primer movimiento *Allegro* de la Sinfonía nº 9 “Coral” en Re menor op. 125 de Beethoven (1824), cuyo extenso pasaje en Si bemol mayor (cps. 95-158) emplea los timbales en abundancia en voces intermedias, pero con una función eminentemente rítmica, limitándose casi siempre a un solo timbal en cada célula rítmica.

Sin embargo, en algunas ocasiones, como en el primer movimiento de la Sinfonía nº 8 “Incompleta” en Si menor D.759 de Schubert (1822), cuyo tema B se sitúa en el tono de Sol mayor, observamos el uso de los timbales afinados en III-VII como sustitutivos armónicos de las funciones de tónica y dominante, e incluso como parte melódica dentro

¹ “Beethoven calculated sonorities very carefully, preferring to leave the timpani silent rather than to create dissonances by writing for them where the notes to which they were tuned did not fit the tonality. This, however, led to the existence of ‘empty spots’ in the orchestration – places where the timpani sound is conspicuous by its absence”. Eric Remsen: “Editing the Timpani Parts of the Orchestral Music of the 18th and 19th Centuries”, *Percussive Notes*, 21, 2, 1983, pp. 50-59.

de procesos cadenciales, lo cual conlleva una conducción de voces pobre, que a menudo resulta en rebases con la línea del bajo.

c) **La incorporación de afinaciones en intervalos diferentes a la cuarta y quinta justas**, que permiten otras combinaciones posibles de los timbales dentro de una mayor cantidad de acordes. Esto sucede al principio sólo en casos muy puntuales en Beethoven y en Weber, con un modesto precedente en Salieri. A partir de 1830 la variedad de intervalos en los que se afinan los timbales se amplía. Un caso muy curioso es el *Capriccio Brillant* para Piano y Orquesta en Si menor op. 22 (1832) de Felix Mendelssohn, donde los timbales presentan una afinación Re – Mi, en un novedoso intervalo de segunda mayor entre los grados III y IV, prácticamente inédita hasta entonces. Ebenezer Prout califica el papel de timbales de esta pieza como “especialmente ingenioso” ya que, según él, esta solución permite usar los timbales “en casi todos los acordes, tanto de Si menor como de su relativo mayor”². Efectivamente, diríase que al escribir esta obra el compositor quiso demostrar la amplia paleta armónica que la afinación de los timbales le brindaba como posibilidad, ya que aparecen como fundamental, tercera, quinta o séptima en gran cantidad de acordes diferentes, incluyendo tríadas, séptimas de dominante, séptimas disminuidas e incluso la sexta napolitana del tono principal.

d) **La adición ocasional de un tercer timbal**, experimentada ocasionalmente por contados autores como Chopin en su Concierto para piano nº 1 en Mi menor op. 11, de 1830, o Mendelssohn en su oratorio *Paulus* op. 36, de 1836. Si analizamos por ejemplo la Sinfonía nº 1 “Primavera” en Si bemol mayor op. 38 de Schumann, de 1841, podemos observar que modula a Re mayor en el tema B de la exposición del primer movimiento. La relación del compositor con el preclaro timbalero Ernst Pfundt en Leipzig le lleva a plantearse la posibilidad de emplear más de dos timbales, añadiendo a la afinación Fa – Si bemol un tercer timbal en Sol bemol, que le servirá, entre otras funciones, como tercera enarmónica de la tonalidad de Re mayor en el mencionado tema B de la sinfonía. El empleo de tres timbales es una propuesta que aparece también en los escritos de Berlioz de esa misma época³.

² Ebenezer Prout: *Instrumentation*, London, Novello, 1902, p. 84.

³ Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843 (op. 10), p. 253.

e) **El empleo de varios timbaleros**, cada uno con uno o dos timbales, solución esporádicamente empleada en algunas obras de Berlioz como la *Symphonie Fantastique*, op. 14, de 1830, donde emplea dos timbaleros con dos timbales cada uno, o el *Requiem*, op. 5, de 1837, donde llega a escribir para dieciséis timbales tocados por un total de diez timbaleros. Wagner tomará el testigo de Berlioz escribiendo para dos timbaleros en algunas óperas posteriores a 1850.

f) **El empleo de cambios rápidos de afinación en el transcurso de una sola pieza**, que empezaban a poder hacerse gracias a la aparición de los timbales mecánicos. De nuevo es una innovación que debemos agradecer al contacto de Schumann y Mendelssohn con Pfundt. Así, Mendelssohn incluye numerosos cambios en pausas bastante breves dentro de su oratorio *Elias* op. 70 (1846) y Schumann exige tres cambios de afinación en el primer movimiento de su Sinfonía nº 4 en Re menor op. 120 (1841-rev. 1851).

A partir de 1870, gracias a la difusión de los timbales mecánicos por toda Europa, se generalizó el uso de todos los recursos compositivos anteriormente descritos, que hasta entonces habían sido meramente puntuales. Las nuevas posibilidades técnicas de los timbales mecánicos provocaron además una vuelta al empleo de los timbales en las fundamentales de los acordes (ahora también en las tonalidades que no eran la principal) como normal general, dejando a un lado su disposición en otras posiciones internas, y reforzando principalmente al bajo armónico. Los timbales empezaron a adquirir además un incipiente papel melódico, asimilado a los demás instrumentos graves de la orquesta como los contrabajos y la tuba, que se desarrollaría sobre todo a partir del Post-Romanticismo.

Las discordancias armónicas en las partes de timbal

Desafortunadamente, mientras todas las innovaciones anteriores se iban sucediendo, muchos compositores incurrieron en discordancias armónicas al escribir para timbales, situándolos fuera de la armonía. Por ejemplo, en la obertura de *Rienzi* (1842), ópera de juventud de Richard Wagner en la que aún se emplean sólo dos timbales afinados en cuarta justa, al modular en el *allegro energico* a Fa sostenido mayor desde Re mayor, ninguna de las dos notas La – Re que hay en los timbales entra dentro de la nueva

armonía. El compositor en este caso se niega a prescindir de los timbales y les escribe un La natural dentro de un acorde de Fa sostenido mayor, hasta en tres ocasiones durante la obertura (cps. 88-90, 118-122 y 280-282), produciendo una clara discordancia armónica.

Estas discordancias armónicas que comete el joven Wagner en *Rienzi*, y otros compositores como Donizetti, Bellini, Verdi o el mismo Schumann, serán condenadas por la mayoría de los tratadistas en los manuales de orquestación de la época, como hace Gevaert: “La nota dada a los timbales forma parte del acorde, pero no es completamente necesario que ésta sea la verdadera fundamental [...]. Esta regla es transgredida a veces: algunos compositores no tienen escrúpulos al escribir para los timbales sonidos extraños a la armonía, e incluso totalmente discordantes”⁴.

Para ilustrar el fenómeno, acudimos al musicólogo inglés Cecil Forsyth (1870 – 1941):

Sin duda surgirá en la práctica la cuestión sobre cuán lejos es posible escribir los timbales en notas que son extrañas a la armonía en la que toman parte. Aquí de nuevo no hay ninguna respuesta definitiva posible. Depende del gusto del escritor. [...] Pero de cualquier forma que se presente este problema, es necesario escribir con una consciencia del hecho de que estás introduciendo una nota extraña a la armonía. No puedes tratar al timbal de la misma manera en la que lo harías con el triángulo, como un “elemento neutro” de la orquesta. Siempre tiene valor armónico. Si quieres disonancias, puedes conseguirlas, pero consíguelas con los ojos abiertos y no finjas que, ya que la nota no encaja en tu acorde, de repente se ha convertido en una nota de cualidad “neutra”⁵.

⁴ “La note donnée aux timbales fait partie de l’accord, mais il n’est nullement nécessaire qu’elle en soit la vraie base [...]. Cette règle est parfois transgressée: quelques compositeurs ne se font pas scrupule d’écrire pour les timbales des sons étrangers à l’harmonie, voire même tout à fait discordants”. François Auguste Gevaert: *Nouveau traité d’instrumentation*, Paris, 1863, p. 325.

⁵ “The question is sure to arise in practice as to how far it is possible to write the Drums on notes that are foreign to the harmony in which they are taking part. Here again no definite answer is possible. It depends on the taste of the writer. [...] But however this special problem is presented, it is necessary to write with consciousness of the fact that you are introducing a foreign harmony-note. You cannot treat the Drum in the way that you would the Triangle, - as a ‘neutral element’ in the orchestra. It always has harmonic value. If you want dissonances, you can get them, but get them with your eyes open and do not pretend that, because the note does not fit your chord, it has suddenly become ‘neutral’ in quality.” Cecil Forsyth, *Orchestration*, London, Macmillan & Co., 1914. p. 47.

Con el cambio a la segunda persona del singular en el último párrafo, parece que Forsyth se dirige muy concretamente a una serie de compositores a los que reprocha sin miramientos la ligereza empleada al escribir disonancias armónicas en los timbales, sin dar ninguna explicación lógica desde el punto de vista armónico.

Renato Meucci considera que, al menos en Italia, el fenómeno de las discordancias armónicas en los timbales venía sucediendo ya desde las partituras del siglo XVIII como una cierta costumbre y, a pesar de que numerosos ensayistas del XIX atacaron continuamente esta práctica, otros fueron más indulgentes. Así, Meucci cita a Francesco Sandi, autor de un *Trattato di strumentazione pratica* de 1864, y a Vittorio Ricci, quien tradujo al italiano en 1892 el Tratado de Instrumentación de Prout. Ambos escritores defienden en términos similares que, en pasajes *tutti*, era aceptable otorgarles a los timbales notas extrañas a la armonía, eligiendo la más cercana de las dos notas disponibles, ya que se entendía que la aportación tonal del timbal quedaría neutralizada por la sonoridad del resto de la orquesta, dándole al instrumento una función primordialmente rítmica y tímbrica⁶.

En cualquier caso, Meucci da por descontado que el fenómeno de las disonancias viene claramente impuesto por las limitaciones de los timbales empleados, y que por tanto no habría existido de no ser por ello. Curiosamente, este autor reconoce no haber encontrado prueba testimonial alguna que demuestre la práctica de enmiendas por parte de los timbaleros del siglo XIX⁷. A no ser que se refiera sólo al ámbito italiano, nos llama la atención que un estudioso tan concienzudo y metódico como Meucci, que ha acudido a innumerables fuentes originales, haya pasado por alto el testimonio del timbalero alemán citado anteriormente Ernst Pfundt, quien sí que describe su costumbre de corregir notas disonantes: “Si se da el caso de que el timbalero tenga timbales mecánicos, debe corregir las notas y todos los directores se lo permitirán gustosamente. Si se da el caso de que solamente disponga de timbales simples, es mejor no tocar estas notas”⁸.

⁶ Renato Meucci: “Timpani e gli strumenti a percussione nell'Ottocento italiano”, *Studi Verdiani*, 13 (1998), pp. 183-254.

⁷ R. Meucci, *Timpani e gli strumenti...*, p. 220.

⁸ “Hat der Paukist Maschinenpauken, nun so drehe er sich andere Töne, und jeder Dirigent wird es gern zulassen; hat er nur einfache, so pausire er lieber bei dergleichen Stellen”. Ernst Pfundt: *Die Pauken – Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen*, Leipzig, Breitkopf mid Härtel, 1849, pp. 15-16.

Si bien no podemos saber si todos los timbaleros de la época eran conscientes de la existencia de estas disonancias, sí podemos demostrar con la cita anterior que al menos algunos sí se preocupaban por este problema y tenían un criterio. Es más, según Pfundt era un problema que concernía además a los directores de orquesta. A la mayoría de ellos probablemente no les generaría en la época ningún tipo de remordimiento la posibilidad de que los compositores se sintieran poco respetados por enmendarles las partes de timbal, ya que éstos aún no tenían la consideración de clásicos o genios que se les suele aplicar hoy en día.

No obstante, debemos tener en cuenta que las posibilidades que tenían tanto Pfundt como otros timbaleros para cambiar las notas escritas eran mucho más limitadas que las de ahora, y que probablemente no fuera prioritaria para ellos la opción de emular constantemente la línea melódica del bajo armónico, como sucederá a partir del Post-Romanticismo. Por lo tanto, nos parece que es crucial tener una serie de criterios de estilo basados en datos históricos y en fuentes documentadas, que tengan en cuenta la fecha de composición de las obras interpretadas, y las condiciones materiales que rodeaban al proceso de creación, estreno y publicación de esas obras.

Diferentes corrientes interpretativas: los “grandes directores” frente al movimiento *Early music*

El director de orquesta Wilhelm Furtwängler (1886 – 1954) acuñó la expresión “grandes directores” para referirse a una tradición inspirada en el ensayo “El arte de dirigir la orquesta” de Wagner, y que le incluía a él mismo, entre otros directores como Hans von Bulow (1830 – 1894) o Arthur Nikish (1855 – 1922). Esta supuesta “escuela” se definía por la puesta en valor del director de orquesta como un genio inspirado y libre que no era sino el encargado de trasladar al público del tiempo presente la grandeza de la música anterior. Para ello, el director podía modificar libremente diferentes aspectos de la partitura, reorquestando para conjuntos grandes que fueran capaces de llenar de sonido los grandes auditorios que iban poblando las principales capitales, con el fin de engrandecer la música y hacerla más atractiva.

Aparecen numerosas reorquestaciones, comenzando por las que publicó Mahler de las sinfonías de Beethoven y Schumann, que duplican los vientos, multiplican los atriles

de la cuerda, e incluso añaden instrumentos como la tuba. Otros muchos directores a lo largo de la historia siguieron esta práctica. Los papeles de timbales arreglados por los “grandes directores” fueron desde el principio arreglos en el gusto post-romántico que contaron con el empleo de cuatro timbales cromáticos de pedal, y proponían un uso extensivo de los timbales con un papel armónico y melódico propio de los demás instrumentos graves de la orquesta.

Por el contrario, siempre existió una línea diferente de directores más fieles a las partituras originales, más conservadores a la hora de recrear la música histórica, entre los cuales se suelen situar a los célebres compositores Felix Mendelssohn y Johannes Brahms, y cuyo principal representante en la primera mitad del siglo xx fue Arturo Toscanini (1867 – 1957). Los directores de esta línea siempre fueron ferozmente criticados por la línea más evolucionista. Así, por ejemplo, Furtwängler escribía con ironía en 1932:

En la conciencia de los tiempos pasados la interpretación de la música antigua no significaba ningún problema, a diferencia de lo que nos sucede hoy a nosotros. Lo que la época de Wagner y de los románticos buscaba en Bach y Händel era, sobre todo, a sí misma, lo demás que hubiera ahí no le interesaba. Nosotros hoy ya no nos buscamos a nosotros mismos, buscamos el pasado “por mor de él mismo”, y por eso nos creemos más honestos en el querer, y más avanzados en el conocimiento⁹.

En 1973 comenzó a publicarse en Londres la revista *Early Music*, que buscaba establecer un vínculo entre la investigación y la interpretación. Por aquellos años surgieron varias iniciativas de músicos como David Munrow (1942 – 1976), que con *The Early Music Consort of London* dio una nueva vida a un repertorio medieval y renacentista, o el clavecinista holandés Gustav Leonhardt, cuyo cuidado meticuloso en busca de la precisión histórica en sus textos e instrumentos evitó la parafernalia del lucimiento personal¹⁰. Leonhardt, junto con el director Nikolaus Harnoncourt (1929 - 2016), realizó entre 1971 y 1990 el proyecto de grabación de todas las cantatas de Bach con instrumentos de época y coro de hombres y niños.

⁹ Wilhelm Furtwängler: *Sonido y palabra – Ensayos y discursos (1918 – 1954)*, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 53.

¹⁰ Colin Lawson, Robin Stowell: *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza Música, 2005, p. 27.

Distintas posturas en la actualidad

Hoy en día florecen en Europa varias orquestas que se dedican sólo a la interpretación históricamente informada, como la *Orchestra of the Age of Enlightenment* de Londres, o la *Orchestre des Champs Élysées*, de París. Los timbaleros que tocan en estas orquestas respetan fielmente las partituras originales, aunque tocan sobre todo repertorio barroco y clásico.

El percusionista James Holland, timbalero de la *London Symphony Orchestra* desde 1962 hasta 1972, y de la *BBC Symphony* desde entonces hasta 1997, criticó en una discusión pública de la *Percussive Arts Society* de 2001 los arreglos del director George Szell, célebre perteneciente a la tradición de los grandes directores: “Siempre he pensado que nuestra tarea es reflejar los deseos del compositor lo más fielmente posible, y no acomodarnos a nosotros mismos. [...] Desde mi punto de vista, los deseos del compositor deberían ser siempre respetados. Si Szell quisiera cambiar la partitura, el programa debería registrar “Schumann, arr. Szell”¹¹.

En el mismo foro, David Morris, actual timbalero de la *Macon Symphony Orchestra* desde 1995, expresaba una postura contraria, más cercana a la tradición de intérpretes que enmiendan las partes de timbales del repertorio romántico.

Ha habido cambios contemporáneos significativos en las prácticas interpretativas y en los instrumentos que nos permiten avanzar en la forma artística y hacer que ésta evolucione continuamente como parte de la experiencia humana colectiva. El arte de la notación nunca se puede acomodar a la intuición humana y a la mente humana artística e interpretativa. Los instrumentos se han manifestado de muchas maneras a lo largo de los años y los instrumentos de viento y percusión modernos son generalmente considerados como superiores a sus pintorescos ancestros. La música avanza, como lo hace nuestra sociedad. [...] ¿Deberíamos asumir que Schumann no habría estado abierto a las sugerencias de los músicos?¹².

¹¹ “I have always thought that our task is to reflect the composer’s wishes as faithfully as possible, not to suit ourselves. [...] In my view, the composer’s wishes should always be observed. If Szell wanted to change the score, the programme should register ‘Schumann, arr. Szell’”. Rick Mattingly: “Altering Orchestral Parts: Creative License or Artistic Murder?”, *Percussive Notes*, 39, 6, 2001, pp. 10-15.

¹² “There have been significant contemporary changes in performance practices and instruments that allow us to advance the art form and have it continually evolve as part of the collective human experience. The

Los dos discursos citados representan fielmente las dos posturas más extremas dentro de la amplia variedad de timbaleros profesionales que trabajan en las orquestas actuales. Estas discusiones, de carácter principalmente deontológico, suceden continuamente entre partidarios y detractores de los cambios en las partituras de timbales. Sin embargo, aunque la mayoría de los timbaleros se sitúan en algún punto intermedio entre ambas posturas, no hay mucha comunicación sobre los cambios reales que realiza cada uno.

Conclusiones y discusión

El oficio de timbalero es en realidad bastante solitario. El músico normalmente se sitúa en uno de los atriles más alejados del director y, como no tiene ningún compañero de atril, normalmente comienza a sentir que nadie lo está vigilando. Según nuestra experiencia personal, es difícil conseguir que un timbalero reconozca todos los cambios que hace. A menudo, el timbalero realiza cambios por diversión o curiosidad, sin ningún interés por mantener un supuesto rigor estilístico que sabe que nadie le va a controlar. También es raro que el timbalero preste sus particellas enmendadas, porque la mayoría de ellos no están especialmente orgullosos de ellas, sabiendo que parte de la profesión las desaprueba.

No existe desde luego ningún manual que encamine a los timbaleros en este sentido, ni tampoco se han transmitido tradicionalmente entre maestros y discípulos las normas o pautas a seguir a la hora de decidir qué enmendar y cómo. Como reconocía el histórico timbalero de la *Boston Symphony Orchestra* recientemente fallecido, Vic Firth, “Durante años, sin conocimiento de nadie –especialmente de los directores–, he

art of music notation can never accommodate human intuition and the human artistic interpretive mind. Instruments have manifested themselves in many forms over the years, yet modern wind and percussion instruments are generally considered to be superior to their quaint ancestors. Music advances, as does our society. [...] Should we assume that Schumann would not have been open to suggestions from musicians?”. R. Mattingly, *Altering Orchestral Parts...*

cambiado notas, añadido notas, añadido octavas, y he hecho cualquier cosa que pudiera para trasladar el sonido del instrumento a una categoría más rica. Es hacer trampas”¹³.

Sin embargo se hace cada vez más necesario para los timbaleros adquirir el hábito de aplicar criterios razonables e informados a la hora de practicar enmiendas en el repertorio. Los musicólogos e historiadores en general tenemos aquí un campo de estudio fascinante que está aún por explotar y que no concierne sólo a los percusionistas.

Podemos concluir que aplicar un mismo criterio para enmendar a todos los compositores del siglo XIX sería un error, ya que la escritura para timbales fue evolucionando durante todo el siglo a la vez que fueron cambiando las características organológicas del instrumento. Por lo tanto, es necesario conocer las posibilidades reales con las que contaban en cada caso, para poder recrear lo más fielmente posible las circunstancias del momento.

Es sólo en los casos de disonancia no justificable donde creemos que un intérprete de una obra romántica, ya sea un director o un timbalero, debe intervenir por el bien de la estabilidad del conjunto. Y debemos intentar mantener una unidad de estilo con el resto de la obra, y con las demás obras del compositor y sus contemporáneos. Por último, debemos tener sumo cuidado en no añadir nada que no sepamos, con certeza absoluta, que pudo estar en las interpretaciones originales. Llenar de notas inventadas las partes de timbal, dando por sentado que el compositor aprobaría nuestros cambios, sería un juicio de intención sin base alguna.

¹³ “For years, unknown to anyone— in particular the conductors—I’ve changed notes, added notes, added octaves, and done whatever I could do to bring the sound of the instruments into a richer category. It’s cheating”. R. Mattingly, *Altering Orchestral Parts...*

JOSÉ DOS SANTOS PINTO: OBOÍSTA, PEDAGOGO, COMPOSITOR E MAESTRO A DESCOBRIR

Ana Margarida Brito Cardoso
(Universidade de Aveiro)

Recentemente foi doado o espólio de José dos Santos Pinto (1915-2014) ao município de Mangualde e Banda de Lobelhe do Mato, facto que levou ao início do tratamento do mesmo e a uma investigação, no sentido de descobrir e posteriormente divulgar o papel deste como oboísta, pedagogo, maestro e compositor. Procura-se, com esta investigação, responder a questões como as seguintes: Que pistas nos poderão ser fornecidas pelos manuscritos deixados? Por que meios circulou? Como era visto como oboísta, compositor e chefe de orquestra? Que dinâmicas sociais poderão ser extrapoladas a partir de documentos da época? Acima de tudo revela-se importante dar a conhecer o contributo de Santos Pinto para a sociedade do seu tempo, bem como para as gerações futuras.

Palavras-Chave: José dos Santos Pinto; compositor; pedagogo; bandas filarmónicas; instrumentistas

Introdução

Esta comunicação pretende apresentar os resultados de uma investigação pessoal iniciada aquando da doação do espólio de José dos Santos Pinto ao Município de Mangualde e à Banda de Lobelhe do Mato, localidade natal do investigado. Depois de ler uma biografia, previamente elaborada por um familiar do mesmo, e consultar o espólio deixado percebi que se tratava de um músico com uma carreira e legado musical desconhecidos, pelo que era conveniente a sua divulgação.

As questões levantadas ao longo desta reflexão são as seguintes:

- a) Como é descrita/observada a atividade musical de Santos Pinto do ponto de vista do maestro, compositor, oboísta e professor?
- b) Que factos sobre a atividade artística da época podemos extrapolar através deste estudo?
- c) Que legado pode ter deixado como instrumentista, professor, maestro e compositor?
- d) Em que é que o seu espólio pode contribuir para as gerações futuras?

Importa salientar que esta pesquisa não atingiu ainda o seu término, logo existem vários factos que ainda estão por descobrir e que serão alvo de comunicações ou projetos futuros. Inicialmente, a informação disponível era bastante escassa. O espólio deixado integrava essencialmente as partituras, a biblioteca pessoal do compositor, o seu oboé e algumas palhetas; aparentemente o compositor não deixou muitos diários ou escritos e dos que deixou, alguns desapareceram.

Perante isto, era necessário recorrer a arquivos com informação referente às várias instituições por onde Santos Pinto passou, bem como contactar pessoas ligadas ao oboísta, como os seus alunos José Coutinho, Manuel Lopes da Cruz, Francisco Luís Vieira e Ricardo Lopes. Nesta pesquisa outro problema se levantou, o período de tempo que se pretendia consultar, aproximadamente as décadas de 40 a 90 do séc. XX, estavam ainda por tratar. Para além disso, não existe um estudo sistemático dos músicos das orquestras portuguesas do séc. XX.

A primeira tarefa a realizar seria a elaboração de uma nova biografia ou cronologia tendo como ponto de partida a pré-existente, procurando comprovar cada facto, de onde surgiram algumas incongruências. Como tal, procurarei transmitir primeiramente o percurso biográfico e artístico do compositor, aludindo a documentos obtidos e reflexões realizadas, abordando posteriormente as facetas de maestro, professor e compositor.

José dos Santos Pinto nasceu a 17 de Julho de 1915 em Lobelhe do Mato, freguesia do concelho de Mangualde. Iniciou os seus estudos musicais com o seu pai na banda local, onde aparentemente tocava requinta. Esta banda chegou a ser dirigida pelo seu pai e por um dos seus irmãos¹.

Em 1935 Santos Pinto terá ingressado na Banda Regimental de Viseu² ou seja, a Banda do Regimento de Infantaria nº 14, dirigida pelo musicólogo Manuel Joaquim. Segundo o historiador viseense Alexandre Alves, este maestro tinha como objetivo incentivar músicos como Santos Pinto a investir num futuro na música. Em 1937,

¹ Seia, Arquivos Particulares Ana Margarida Brito Cardoso (APAMBC), *Entrevista realizada a Alda Maria Santos Pinto*, 25/VIII/14

² Cf. <http://josesantospinto.blogspot.pt/> (Consultado a 12/10/15).

houve uma ordem de redução de bandas militares e a Banda do Regimento nº 14 foi extinta “para desgosto do seu maestro e dos seus músicos”³.

Extinta a sua banda, Santos Pinto fez provas para o Batalhão de Caçadores nº 5, ao qual já tinha concorrido mas não teria entrado, segundo a família, por falta de vagas. Uma vez elemento do Batalhão, o oboísta muda-se aproximadamente em 1940/41 para Lisboa. Neste batalhão, José dos Santos Pinto foi louvado (1949) e agraciado com uma medalha militar⁴.

Santos Pinto fez também parte da Banda da Guarda Nacional Republicana (vulgo GNR), novamente não se sabe ainda a data de entrada e saída na banda, no entanto e segundo a família, terá entrado aproximadamente em 1941 e saído antes de 1975⁵. Sabemos sim que em 1967 ainda faria parte da mesma, ano em que a banda, dirigida por Silva Dionísio, interpretou um dos seus poemas sinfónicos, *Canção da Serra*. Santos Pinto era nesta altura “primeiro-sargento da banda da GNR”. Nesta banda, ganhou duas medalhas de prata, duas de ouro e dois louvores⁶.

Será neste ano, 1941, que Santos Pinto inicia os seus estudos no Conservatório Nacional, nas classes de instrumentos de palheta do Prof. Abílio da Conceição Meireles e composição do Prof. Jorge Croner de Vasconcelos, das quais obtém diploma. Termina também o curso complementar dos liceus⁷.

Santos Pinto já faria parte da Orquestra Filarmónica de Lisboa neste ano, o que não seria estranho, visto que esta orquestra foi formada em 1937 por Ivo Cruz (pai) a partir da colaboração de professores e alunos do Conservatório Nacional⁸. Tanto Santos Pinto como o seu professor faziam já parte da orquestra em 1941⁹.

Existe a certeza de que em 1948 Santos Pinto já realizava concertos com o Quinteto Nacional de Sopro, um conjunto de música de câmara da Emissora Nacional,

³ Alexandre Alves: “Tenente Manuel Joaquim: Justa Homenagem”, *Revista Beira Alta*, XLIII, 1984, pp. 20-34.

⁴ Lisboa, Arquivos Particulares Alda Santos Pinto (APASP), documento intitulado “Prémios, condecorações e louvores”.

⁵ Seia, APAMBC, *Entrevistas realizada a Alda Santos Pinto*, 25/VIII/14, 28/IV/15.

⁶ Lisboa, APASP, documento intitulado “Prémios, condecorações e louvores”.

⁷ Cf. <http://josesantospinto.blogspot.pt/> (Consultado a 12/10/15).

⁸ Seia, APAMBC, *Entrevista realizada a José Coutinho*, 15/VII/15; Cristina Fernandes: “Orquestra Filarmónica de Lisboa”. *Enciclopédia da Música em Portugal do Séc. XX*, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2001., p. 943.

⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Teatro Nacional de São Carlos, *Programa do Festival Coral Sociedade Duarte Lobo* (1941).

da qual também faziam parte: Luís Boulton ou Carlos Franco em flauta, Carlos Saraiva ou Marcos Romão em clarinete, Ângelo Pestana em fagote e Adácio Pestana em trompa¹⁰. Este quinteto colaborou assiduamente na Sociedade de Concertos SONATA, cujo objetivo era divulgar essencialmente repertório de música de câmara contemporâneo, ainda pouco ouvido pela sociedade portuguesa e ainda estreitar obras de compositores portugueses como Lopes Graça, Frederico de Freitas, entre outros.

Fazendo parte deste quinteto, supõe-se que o oboísta teria feito parte da Orquestra da Emissora Nacional, no entanto, foram encontrados documentos que provam que este apenas realizou serviços esporádicos para a orquestra, não constando o seu nome dos programas da orquestra sinfónica¹¹. Ficam deste modo por apurar as razões pelas quais o músico fazia parte do quinteto mas não da orquestra da Emissora, contrariamente aos seus colegas.

Em relação aos anos 1951 e 1952 não surgiram até ao momento quaisquer programas ou críticas de concerto por qualquer formação de que fazia parte Santos Pinto. Isto porque em 1951, ganhou uma bolsa do Instituto de Alta Cultura para estudar no *Conservatoire Nationale de Musique* em Paris, bolsa essa que lhe terá sido prolongada por mais um ano. Para além desta, a Fundação Calouste Gulbenkian teria também financiado os cursos de composição e direção de orquestra na *Academie d' Étè* em Nice, bolsa que o governo francês prolongou também por mais um ano. Ou seja, tudo aponta para que Santos Pinto tenha estado em Paris e Nice durante esses dois anos. Santos Pinto diplomou no Conservatório em Paris: oboé, música de câmara, fuga, composição, direção de orquestra e direção coral. A bolsa do Instituto de Alta Cultura apenas financiava o curso de oboé, no entanto e segundo a família, Lourenço Santos Pinto (seu irmão) tê-lo-ia ajudado a frequentar os restantes cursos¹².

O ano de 1953 parece ter sido um ano-chave na vida artística de Santos Pinto. Foi neste ano que terá sido iniciada a construção do oboé original de Santos Pinto, um oboé projetado pelo mesmo e fabricado pela marca Marigaux. Este instrumento tem

¹⁰ Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), Arquivo da Academia de Amadores de Música, *Programa do 47º Concerto SONATA* (1948).

¹¹ Lisboa, Arquivo da Rádio Televisão de Portugal (ARTP), Bobine nº 541,2 AI 2570, *Queiróz, A. d'Eça [Carta] 8 de Março de 1958, Lisboa [Para] Diretor do Conservatório Nacional*; Lisboa, ARTP, Bobine nº 541,2 AI 2570, *Rogero, Clemente [Carta] 26 de Maio de 1959, Lisboa [Para] Diretor do Conservatório Nacional*. ¹² Seia, APAMBC, *Entrevistas feitas a Alda Santos Pinto*, 25/VIII/14, 28/IV/15.

um sistema único denominado “meio-buraco automático” que, sem me prolongar em pormenores técnicos, visava essencialmente facilitar duas notas que no oboé são menos afinadas através da adaptação da posição oitavada às mesmas. Os seus alunos Lopes da Cruz, José Coutinho e Ricardo Lopes referem que essa dedilhação irregular causava uma certa dificuldade técnica ao oboísta¹³.

A partir de 1953 temos vários vestígios da sua atividade concertística, por exemplo, num concerto a solo com a Orquestra Filarmónica de Lisboa no Teatro Nacional de São Carlos, onde a imprensa salienta o seu regresso de Paris. Pode observar-se uma das críticas, da possível autoria de João de Freitas Branco, no *Jornal O Século* de 2 de Novembro do mesmo ano, dizendo que Santos Pinto teria regressado com notáveis progressos na sonoridade¹⁴.

Após este ano, o músico continua a realizar concertos no âmbito da sociedade de concertos SONATA, quer a solo ou com o quinteto de sopro. Destaca-se o concerto à capela realizado em 1954 na Sociedade Nacional de Belas Artes, onde Santos Pinto executou “em primeira audição” as 6 *Metamorfoses segundo Ovídio*, de Benjamin Britten¹⁵. A crítica realça a “beleza de som” do oboísta mas também uma dicção a melhorar¹⁶.

Santos Pinto realizou inúmeros concertos no âmbito de outra sociedade de concertos, desta vez um órgão da Emissora Nacional, a Pró-Arte. Esta foi uma criação de António Russinho, em 1952, com o objetivo de levar os concertos realizados na capital aos vários pontos do país. Terá interpretado várias obras acompanhado de pianistas como Helena Sá e Costa, Maria Vitorino, Celeste Picotto. Santos Pinto apenas poderá terá iniciado estes concertos após 1953, mais uma vez após a chegada de Paris. A sua participação nesta iniciativa é referida por Ivo Cruz (pai) no seu livro *O que fiz e o que não fiz*, juntamente com a de Saúl Silva, da Orquestra da Emissora Nacional no Porto¹⁷.

¹³ Seia, APAMBC, *Entrevista feita a Manuel Lopes da Cruz*, 05/X/15; *Entrevista feita a Ricardo Lopes*, 11/X/15; *Entrevista feita a José Coutinho*, 15/VII/15.

¹⁴ João de Freitas Branco: “Musica: São Carlos”, *O Século*, 6, 1953.

¹⁵ Lisboa, SNBA, Arquivo da Academia de Amadores de Música, *Programa do 53º Concerto SONATA* (1954).

¹⁶ Francine Benoit: “Sonata”, *Diário de Lisboa*, 16/II/1954; J. Blanc Portugal: “73º Concerto Sonata”, *Diário da Manhã*, 14/II/1954.

¹⁷ Ivo Cruz: *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, n.d., 1985.

Em 1954/55 Santos Pinto terá iniciado a sua carreira como professor no Conservatório Nacional, a qual só terá terminado em 1987, ou seja com 72 anos, mais dois do que seria permitido por lei¹⁸.

Em 1959, e com a Orquestra Filarmónica de Lisboa, Santos Pinto interpretou o *Concerto para Oboé e Orquestra* de Mozart no Teatro Nacional de São Carlos, e em 1962 o *Concerto para Oboé e Orquestra* de Strauss acompanhado pela Banda Sinfónica da GNR e dirigido por Silva Dionísio¹⁹.

Santos Pinto participou nos Cursos de Férias da Costa do Sol, fundados por Manuel Ivo Cruz e Isaura Pavia de Magalhães em 1962, com o objetivo de trazer nomes do panorama musical internacional ao nosso país e desta forma promover não só a formação dos músicos, maestros e compositores portugueses, como a execução de repertório moderno. Santos Pinto terá participado em 1966 em Direção de Orquestra e em 1970 em Música de Câmara²⁰.

À data de 1975 e segundo a família, Santos Pinto estaria ainda no Conservatório Nacional como docente, teria deixado a Banda da GNR e não integraria a recente Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional de São Carlos, formada a partir da Orquestra Filarmónica de Lisboa, ou seja, a esta data tornar-se-ia apenas professor no conservatório e continuaria a realizar concertos pontuais. Estão ainda por apurar as razões pelas quais não integrou a recém-formada orquestra, e que terão levado a um processo interposto por Santos Pinto contra o Teatro Nacional de São Carlos²¹.

Santos Pinto tinha experiência e formação como maestro, tal como já referido. Dirigiu o coro da casa das beiras, assim como os alunos da classe de orquestra na Cidade Universitária em Paris, no âmbito do curso de direção que frequentava.

Em 1986, Santos Pinto dirige, no Teatro São Luiz, a Orquestra Sinfónica da RDP que interpreta o seu poema sinfónico *Canção da Serra* e a sua *Sonata ao Espírito Clássico* (em versão oboé e orquestra), tendo como solista o seu aluno Lopes da Cruz. O maestro que o terá permitido foi Silva Pereira, maestro da orquestra à data, que

¹⁸ Seia, APAMBC, *Entrevista feita a Alda Santos Pinto*, 25/VIII/14.

¹⁹ Mário Moreau: *Teatro Nacional de São Carlos: dois séculos de história*, Lisboa, Hugin, 1999, pp. 643-624. ²⁰ Lisboa, APASP, Junta de Freguesia da Costa do Sol, *Programa da Audição de Alunos do V Cursos Musicais Internacionais da Costa do Sol* (1966); Estoril, *Aspecto dos Cursos Musicais Internacionais de Férias da Costa do Sol* (1970).

²¹ Seia, APAMBC, *Entrevista feita a Alda Santos Pinto*, 28/V/14.

segundo Lopes da Cruz, costumava dar esta oportunidade a músicos que tivessem escrito obras e dado provas de saber dirigir²².

Tal como já foi dito, em 1987 Santos Pinto reforma-se como professor do Conservatório Nacional e naturalmente que a sua vida artística começa a decrescer.

Como oboísta os seus alunos salientam a sua bonita sonoridade e fraseado, facto que as críticas corroboram, mas evidenciam alguns problemas técnicos causados pela diferente digitação do seu oboé, assim como dificuldades pedagógicas²³. Certo é que não existiam muitos oboístas, professores de oboé, ou mesmo métodos de ensino, pelo que o autodidatismo era muitas vezes a melhor opção. Outras vezes o melhor seria concorrer a bolsas para o estrangeiro, como aconteceu com Santos Pinto, Lopes da Cruz e muitos músicos que frequentaram o Conservatório de Paris.

Após alguma pesquisa foi possível elaborar um diagrama da relação professor-alunode oboé em Lisboa, tendo percebido que Santos Pinto em Lisboa foi um dos professores através do qual viria a brotar uma grande quantidade de oboístas de renome nos nossos dias.

No que diz respeito às obras, fazem parte do espólio: poemas sinfónicos, marchas, sonatas, concertinos, um quinteto para sopros, uma canção, um hino e uma sinfonia. Por uma questão de economia de tempo não me será possível abordar todas as obras, pelo que me cingirei às obras programáticas e sonatas estreadas ou a estreitar²⁴.

A *Canção da Serra* é um tema e variações baseada numa melodia que, segundo a partitura, foi ouvida por uma “linda cachopa” que a cantava numa “pitoresca aldeia da Beira Alta”. Cada variação corresponde a um momento de um dia de romaria nessa mesma aldeia. Foi estreada pela primeira vez em 1964 pela Banda da GNR, no Quartel do Carmo, e interpretada novamente em 1967, 1971 e 1976 pela mesma banda. Em 1986, e como já foi dito, foi dirigida pelo seu compositor num concerto com a

²² Lisboa, APASP, Lisboa, Radiodifusão Portuguesa, *Programa do 4º Concerto Sinfónico* (1986); Seia, APAMBC, *Entrevista feita a Manuel Lopes da Cruz*, 05/X/15.

²³ Seia, APAMBC, *Entrevista feita a Manuel Lopes da Cruz*, 05/X/15; *Entrevista feita a Ricardo Lopes*, 11/X/15; *Entrevista feita a José Coutinho*, 15/VII/15.

²⁴ Mangualde, *Espólio de José dos Santos Pinto pertencente ao Município de Mangualde e Banda de Lobelhe do Mato*.

Orquestra Sinfónica da RDP²⁵. A *Aquarela Portuguesa* é um trio para violino, violoncelo e piano com o mesmo tema e estrutura da *Canção da Serra*.

O poema sinfónico *Fátima*, é também programático e segundo José Coutinho, ganhou uma menção honrosa num concurso interno no Conservatório de Paris, ou seja, pode ter sido escrita aquando da estadia do compositor nesta cidade²⁶. Esta obra foi interpretada duas vezes em 1986, pela Banda da PSP²⁷, e retrata a aparição de Nossa Senhora aos pastorinhos. Através dela podemos ver o forte carácter religioso de Santos Pinto, evidenciado também pelos seus alunos e família.

Ainda nas obras programáticas saliento a obra *Quadras ao Gosto Popular*, onde o compositor utiliza poemas de Fernando Pessoa com o mesmo nome. É uma obra para orquestra sinfónica com coro, que nunca foi estreada.

A *Sonata em Espírito Clássico* foi já editada (pela Ava Musical Editions) na sua versão para oboé e piano²⁸, no entanto, foram também escritas versões para oboé e orquestra, clarinete e piano e clarinete e orquestra. Tal como o nome indica é uma sonata com sonoridade e estrutura clássica, escrita em 1952, e estreada em Paris numa audição da classe de composição, da qual Santos Pinto fazia parte. Para além desta, escreveu também uma 2ª *Sonata*, com a mesma estrutura e instrumentação, mas com um carácter mais virtuosista.

Foi possível observar em anotações na partitura do *Quinteto para Sopros*, *Concertino para Clarinete* e poema sinfónico *Fátima*, a vontade e procura de Santos Pinto em encontrar orquestras e/ou músicos que tocassem as suas obras. Enviou ainda a partitura de *Fátima* para o maestro da Orquestra de Paris, Gérard Devos, para que este a apreciasse, o que constituiu a meu ver, mais uma tentativa de executar a obra²⁹. Por várias vezes tentou que a Orquestra da Emissora fosse a Mangualde, mas tal nunca

²⁵ Lisboa, Arquivo da Guarda Nacional Republicana (AGNR), *Concerto pela Banda de Música do Comando Geral da Guarda Nacional Republicana* (1964); Lisboa, APASP, *Concerto pela Banda da Guarda Nacional Republicana* (1971); Lisboa, APASP, *Concerto oferecido pela banda de música à população com a Colaboração da Câmara Municipal de Lisboa* (1976); Lisboa, APASP, *Concerto Sinfónico* (1986).

²⁶ Seia, APAMBC, *Entrevista feita a José Coutinho*, 15/VII/15.

²⁷ Lisboa, APASP, *Concerto da Banda de Música da Polícia de Segurança Pública* (1986); Lisboa, APASP, *Concerto pela Banda Sinfónica da PSP no Centro Pastoral Paulo VI* (1986).

²⁸ José dos Santos Pinto: *Sonata em Espírito Clássico: para oboé e piano*, Lisboa, Ava Musical Editions, 2015. ²⁹

Mangualde, Biblioteca Municipal Dr. Alexandre Alves, Espólio de José dos Santos Pinto, *Dévos, Gerard [Carta] 30 de Maio de 1974, Paris [Para] José dos Santos Pinto, Lisboa*.

sucedeu. Esta carta da Associação Cultural Azurara da Beira para Silva Pereira é uma das provas dessas tentativas³⁰.

Em jeito de conclusão, estes músicos (como Santos Pinto, Marcos Romão, Adácio Pestana, entre outros) não eram só músicos, mas também maestros e compositores, sendo muitas vezes apenas reconhecidos pelas suas capacidades performativas e instrumentais. Não podemos também esquecer que muitos deles, formados em bandas filarmónicas (ou militares) vieram a constituir a secção de sopros das orquestras deste tempo.

Estes músicos, na ausência de professores, métodos de ensino ou mesmo reportório “novo” e desafiante, tinham que encontrar sozinhos a melhor maneira de progredir e singrar no seu instrumento.

Estes músicos foram os professores dos muitos músicos que conhecemos hoje em dia e a meu ver, a sua obra musical e não-musical deve ser conhecida e divulgada, tal como a de tantos outros que compuseram as orquestras portuguesas durante décadas. É para esse trabalho que espero contribuir!

³⁰ Lisboa, APASP, Associação Cultural de Azurara da Beira, [Carta] 19 de Março de 1986, *Mangualde para Maestro Silva Pereira, Chefe do Departamento de Orquestra de Radiodifusão Portuguesa, Lisboa* [fac-símile].

JUAN ALFONSO GARCÍA (1935-2015): EL ANTES Y EL DESPUÉS

Caroline Carrique van Soest
(Universidad de Granada)

Juan Alfonso García (1935-2015) es un compositor y organista considerado granadino cuya numerosa obra musical se encuentra dispersa en diferentes colecciones sin contar con sus obras inéditas. Los escritos de carácter musicológico dedicados a este compositor son muy superficiales y escasos en detalles. Se habla de Juan Alfonso García como cabeza de una Escuela de Composición Granadina de la que no se tienen datos. ¿De qué escuela se habla? Por último, la obra de Juan Alfonso García se encuentra descentralizada ¿cuántas obras ha tenido la oportunidad de componer Juan Alfonso García? La respuesta a estas preguntas además de la creación de un catálogo de su obra será de gran aporte al patrimonio musical español.

Palabras clave: Juan Alfonso García, escuela de composición granadina, catálogo, música española.

Los escritos de carácter musicológico disponibles sobre Juan Alfonso García son escasos y carecen de detalles que justifiquen algunos de los conceptos que se mencionan repetidamente como la Escuela de Composición Granadina, su biografía o sus composiciones. Entre estos escritos puede mencionarse la voz de Mariano Pérez Gutiérrez en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹, el Prólogo de la *Antología Polifónica*² escrito por Ricardo Rodríguez Palacios y Prólogo de la *Integral para Piano*³ escrito por Juan Antonio Higuero Nevado. De estos escritos puede advertirse una superficial descripción de la personalidad de este compositor considerado granadino, los diferentes trabajos en los que participó, así como la amplitud de su obra compositiva. Además, y como se ha mencionado anteriormente, se hace especial referencia a la existencia de una Escuela de Composición Granadina de la cual no se tiene datos relevantes. Se sabe de su existencia por propias palabras del compositor en un escrito al

¹ Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López Calo (eds.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Ministerio de Educación y Cultura, INAEM, 1999-2002, v. 8, p. 452, s.v. “Pérez Gutiérrez, Mariano”.

² Ricardo Rodríguez Palacios: *Prólogo Antología polifónica*, Granada, Diputación Provincial, Área de Cultura: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pp. 9-16.

³ Juan Antonio Higuero Nevado: “Notas a la integral para piano de Juan Alfonso García”. *Juan Alfonso García: Integral para piano*, Granada, Diputación, 2011, pp. 9-15.

que se hará referencia posteriormente además del testimonio de algunos de los que fueron, como ellos se hacen llamar, sus discípulos. El propósito de esta investigación es ampliar los datos biográficos así como de la denominada Escuela de Composición Granadina, además de unificar la amplia obra de este afamado compositor en tanto que esta se encuentra desunificada y descentralizada en diversas colecciones y antologías sin contar con sus obras inéditas. El título hace referencia a que al comienzo de esta investigación, el propio compositor aún se encontraba en vida y muy dispuesto a ayudar con este proyecto. A raíz de su fallecimiento, esta investigación se verá de forma inevitable a alterar su andadura de la que espera tener fortuna.

Juan Alfonso García (1935-2015) nace en los Santos de Maimona (Badajoz) aunque siente que sus raíces están en Puente Genil, Córdoba y en Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, de donde eran sus padres. Juan Alfonso García tiene dos hermanas, una mayor Elvira García, y otra menor, Mari Carmen García que es pianista. Cuando sobrevino la Guerra Civil, su padre se marchó reclutado, y su madre se trasladó a Puente Genil. Al finalizar la guerra, su familia y él volvieron a Los Santos de Maimona. En 1946, fue cuando su padre pidió un traslado y se instalaron en Íllora, Granada. Aquí se examinó del primer curso de Bachillerato en el Instituto El Padre Suárez de Granada. Es entonces cuando dan comienzo sus estudios eclesiásticos de Humanidades en el Seminario de Nuestra Señora de Gracia (1946-1951) donde Juan Alfonso García fue seleccionado para tiple. El *Oh Salutaris Ostia* del propio Valentín Ruiz-Aznar iba a ser cantado por los niños. Juan Alfonso García sabía que esa obra había sido compuesta por Valentín Ruiz-Aznar y le impactó tanto la idea de que alguien pudiese crear su propia música que nació en él el deseo de querer crear su propia música también. La música se le daba tan bien que a los catorce años fue nombrado organista del Seminario Menor. El curso escolar en el Seminario finalizó y como regalo Juan Alfonso García pidió a su padre un libro con el que estudiar música. El repertorio *Músico del Padre Nemesio Otaño*⁴ fue su primer libro de música. Además, Juan Alfonso García tenía el deseo de visitar a Valentín Ruiz-Aznar con objeto de recibir una recomendación sobre otro libro con el que poder iniciarse en el estudio de la armonía. Es al curso siguiente cuando Valentín Ruiz-Aznar se ofrece para dar clases de

⁴ Nemesio Otaño: “Repertorio músico ‘Sal terrae’”. *Colección de cantos populares religiosos*, Bilbao, Administración de El mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

armonía en el Seminario y donde comienza una relación de gran afecto personal y profesional que duraría toda la vida de Valentín Ruiz-Aznar.

Posteriormente, Juan Alfonso García comienza sus estudios de Filosofía Escolástica en el Seminario Mayor de San Cecilio (1951-1954) y Teología en la Facultad Teológica de Cartuja (1954-1958). En el año de finalización de sus estudios fue ordenado sacerdote y accedió por oposición al cargo de organista titular de la Catedral de Granada.

Se sabe que Juan Alfonso García ha realizado varios trabajos como profesor y gestor, entre ellos se encuentra su trabajo como profesor en El Seminario Mayor de San Cecilio a partir de 1959, en 1971 asumió el cargo de secretario de la Cátedra Manuel de Falla además de impartir docencia en el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, en el año 1971 fue nombrado miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada convirtiéndose en Secretario General de la institución hasta que finalmente fue nombrado Consiliario primero de la misma. Fue también elegido en 1976 académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y designado Comisario del Festival Internacional de Música y Danza de Granada donde finalmente lo designaron director honorífico en 1977, y poco después entró a formar parte del Patronato de la Casa-Museo Manuel de Falla. Por último, en 1984 fue elegido académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sin embargo, esta faceta de Juan Alfonso García no se encuentra desarrollada en ningún escrito. Esta futura investigación pretende analizar y aportar más datos sobre la etapa de Juan Alfonso García como gestor y docente.

Además, este compositor ha realizado algunos trabajos de carácter musicológico como la monografía dedicada a Valentín Ruiz-Aznar, *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972): semblanza, estudio estético y catálogo cronológico*⁵, su más apreciado profesor, *Análisis de la "Facultad orgánica" de Francisco Correa de Arauxo*⁶, *Falla y Granada y otros escritos musicales*:

⁵ Juan Alfonso García: *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972): semblanza bibliográfica, estudio estético y catálogo cronológico*, Granada, Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias, 1982.

⁶ J. A. García: *Análisis de la "facultad orgánica" de Francisco Correa de Arauxo*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1985.

*Stravinsky, Ravel, Ruiz-Aznar, Schoenberg, Luis Iruarrizaga, Correa de Arauxo y J.S. Bach*⁷, *Iconografía Mariana en la Catedral de Granada*⁸ y *Manuel de Falla y la música eclesiástica*⁹.

Asimismo, son varios los autores que han puesto de manifiesto en sus escritos la existencia de una Escuela de Composición Granadina denominando a Juan Alfonso García cabeza de la misma. Entre ellos se encuentra la *Historia de la música española, 6. Siglo XX*¹⁰ de Tomás Marco Aragón, el prólogo de la *Antología Polifónica*¹¹ escrito por Ricardo Rodríguez Palacios, el prólogo de la *Integral para piano de Juan Alfonso García*¹² escrito por Juan Antonio Higuero Nevado y por último en la *Historia de la música andaluza*¹³ de Antonio Martín Moreno. Sin embargo, este concepto ha generado diversas controversias en tanto que la intención de Juan Alfonso García nunca se orientó a crear escuela ni método específico. Por la tanto, ¿de dónde proviene el término? ¿Existió realmente una escuela de composición que giraba en torno a su figura? ¿Cómo era esa escuela?

Su origen puede situarse en unos comentarios realizados por Oriol Martorell¹⁴ a un concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana el 26 abril de 1978 donde se hace referencia a una Escuela Coral Andaluza. Posteriormente, Enrique Franco perteneciente al grupo de los críticos musicales de Radio Nacional de España escribió un artículo dirigido al diario El País tras el estreno de *Paraíso Cerrado* de Juan Alfonso García cuyo titular enuncia: «Juan Alfonso García, cabeza de la actual escuela granadina»¹⁵. Este artículo consta del año 1982. Además puede encontrarse en la *Historia de la música española, 6. Siglo XX* de Tomás Marco publicado 1983 referencias a esta Escuela de Composición de la ciudad andaluza. A raíz de estos comentarios el término ha sido aceptado y posteriormente usado por diferentes autores.

⁷ J. A. García: *Falla y Granada y otros escritos musicales: Stravinsky, Ravel, Ruiz-Aznar, Schoenberg, Luis Iruarrizaga, Correa de Arauxo y J.S. Bach*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.

⁸ J. A. García: *Iconografía Mariana en la Catedral de Granada*, Granada, Cabildo de la Catedral, 1988.

⁹ J. A. García: “Manuel de Falla y la música eclesiástica”, *Tesoro Sacro Musical*, IV, 1976, pp. 99-106.

¹⁰ Tomás Marco: *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

¹¹ R. Rodríguez Palacios, *Prólogo de la...*, pp. 9-16.

¹² J. A. Higuero Nevado, *Notas a la...*, pp. 9-15.

¹³ Antonio Martín Moreno: *Historia de la música andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

¹⁴ José García Román: *Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. D. José García Román en su recepción académica y contestación del Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García*, Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1984.

¹⁵ Enrique Franco: “Juan Alfonso García, cabeza de la actual escuela granadina”, *El País*, 08/VII/1982. http://elpais.com/diario/1982/07/08/cultura/394927210_850215.html (Consultado el 17/03/16).

Sin embargo, no se tienen datos de la génesis de dicha Escuela, ni de los métodos en los que se basaba Juan Alfonso García para sus enseñanzas. Como génesis, puede decirse que esta escuela surgió de forma casual. Juan Alfonso García fue a visitar una exposición de un pintor llamado Iván Piñerúa. Tal fue la admiración por su obra que se le ocurrió decirle que se acercara a la catedral para recoger los motivos pictóricos de ésta con sus óleos. De esta forma, el pintor comenzó a frecuentar la catedral llevando consigo diferentes amigos entre los que se encontraban músicos, literarios y pintores. Involuntariamente se creó un grupo artístico literario musical unido por la época y la confluencia de conocimientos artísticos.

Juan Alfonso García no basaba sus enseñanzas en ningún método específico. Más bien sugería un tema sobre un poema o cuadro y proponía un ejercicio de composición y comparación sobre este. La comparación se realizaba a través de las obras que otros compositores hubiesen realizado sobre el mismo tema. En lo que se refiere a la interpretación, Juan Alfonso García trataba de alentar y animar a los futuros intérpretes, además de inducirles a desarrollar su intuición interpretativa.

Con todo esto, Juan Alfonso García confiesa que nunca tuvo vocación de enseñante, más bien su objetivo consistía en animar, estimular, y confortar a aquellos compositores e intérpretes que se encontraban al inicio de sus carreras musicales. Asimismo, Juan Alfonso García se siente incómodo denominando este hecho como Escuela. Según sus propias palabras prefiere denominarlo *Familia artística, Grupo artístico musical o Grupo artístico literario musical*.

Se cuenta con que Juan Alfonso García ha compuesto alrededor de quinientas obras dedicadas a diferentes agrupaciones musicales como corales, sinfónico-corales, orquestales, algunos lieder para piano, obras para órgano sólo, obras para piano y obras para canto y piano. Su obra comprende una gran diversidad de estilos musicales entre las que se encuentran de carácter popular, religioso, así como contemporáneas. Ha realizado multitud de armonizaciones sobre canciones populares provenientes de la provincia de Granada, así como composiciones sobre poemas de diversos poetas de renombre como Federico García Lorca, Antonio Machado o Miguel de Unamuno entre muchos otros. Su obra está cargada de superposiciones rítmicas binarias y ternarias, sus voces tratadas con precisión y brillantez, de armonía sencilla para la música popular y armonía compleja para la música religiosa y contemporánea. Los matices, tempos, ritmos y expresiones están

claramente expuestos. La música se encuentra en continuo movimiento, si no lo hace armónicamente lo hace melódicamente. Multitud de cambios, variaciones y alteraciones. Frecuente uso de la cadencia andaluza.

Sus obras publicadas se encuentran dispersas en diversas antologías y colecciones que además no están disponibles en una misma institución. Además, se torna difícil el conocimiento de la exactitud de la cantidad de sus obras en tanto que muchas de ellas se encuentran inéditas. Por ello y bajo mi juicio, la realización de un catálogo que comprenda la completud de su obra sería de gran aporte al patrimonio musical español en tanto que permitiría su localización, conocimiento y ubicación. Una correcta clasificación y ordenación de su obra permitiría asimismo la conservación de esta y ofrecería una facilidad a todo aquel usuario que desee recuperar su obra, localizarla además de dar cabida a futuras investigaciones.

Conclusiones

Puede demostrarse que Juan Alfonso García no tiene antecedentes musicales claros, sin embargo, él si es antecedente musical tanto de los que fueron sus discípulos como parte de su familia que se ha dedicado a la música profesionalmente. Aunque su lado interpretativo es notable Juan Alfonso García se considera más compositor que intérprete. Puede vislumbrarse a través de las más de quinientas obras creadas por este compositor.

Sobre la Escuela de Composición Granadina, Juan Alfonso García manifiesta que no es fundador de ésta. El término fue acogido y posteriormente extendido por algunos estudiosos y musicólogos llegando a aceptarse. Con todo esto, Juan Alfonso García prefiere denominar a este grupo de personalidades artísticas *familia artística, grupo artístico musical o grupo artístico literario musical*.

La realización de un catálogo completo de su obra sería de gran aporte al patrimonio musical español y andaluz en tanto que agruparía, ordenaría y clasificaría la completud de su obra permitiendo el uso a diversos usuarios como investigadores, intérpretes y docentes entre otros.

OS HINOS DE MANUEL DE TAVARES DE BAEZA E LAS PALMAS

Luísa Correia Castilho

(Instituto Politécnico de Castelo Branco)

Manuel de Tavares (c.1585-1638) foi um compositor português, nascido em Portalegre, Portugal, em cuja catedral efetuou a sua formação. Mudou-se depois para Espanha, onde realizou a sua carreira profissional, como Mestre de Capela em várias catedrais do continente e das ilhas Canárias: Baeza (1609-1612), Múrcia (16012-1631), Las Palmas de Gran Canária (1631-1638) e Cuenca (1638), onde morreu. Da obra deste compositor, chegou aos nossos dias, um legado de 28 composições dos quais cinco são hinos e encontram-se nas catedrais de Baeza e Las Palmas de Gran Canaria. Neste artigo é proposto caraterizar estes hinos segundo os seguintes parâmetros: descrição codicológica e dos conteúdos musicais e o seu enquadramento normativo; e análise da estrutura, da forma, do uso da modalidade, dos materiais e da relação expressiva entre texto e música.

Palavras-chave: Hino, Manuel de Tavares, Polifonia, Baeza, Las Palmas de Gran Canaria.

Descrição Codicológica

Dos cinco hinos de Manuel de Tavares dois encontram-se na catedral de Baeza e três na de Las Palmas de Gran Canária. Na Catedral de Baeza, onde esteve ao serviço no início da sua carreira (1609 a 1612), encontra-se uma série de composições suas. Estas situam-se num livro de facistol, com a cota M 4, volume manuscrito, encadernado em cartão e forrado em pele debruado a metal, com dimensões de 43 x 29 x 5 mm. Contém 112 fólios, com dez pentagramas lançados em cada página, frente e verso, com pentagramas, música e letra a castanho. O manuscrito terá sido copiado em meados do séc. XVIII e contem obras de vários compositores ligados à Catedral de Baeza. A autoria é assinalada na parte superior, no início de cada obra, ora na página da esquerda ora na página da direita e com diversas maneiras de escrita.

Os Hinos de Manuel de Tavares situam-se:

- Fol. 22v a 24r: *Gloria, laus et honor*, a 4 vozes (S A T B);
- Fol. 24v a 26r: *Israel es tu rex*, a 4 vozes (2S A T), que constitui a continuação do anterior (2º verso)
- Fol. 62v a 63r: *De la encarnation de nustra señora [Procul recedant somnia]*, 4 vozes (S A T B);

Os outros três Hinos situam-se na catedral de Las Palmas de Gran Canária, com a Cota B/IX - Livro de coro manuscrito com música polifónica sobretudo a quatro vozes, da primeira metade do séc. XVII. Com um encadernado acartonado, o livro encontra-se bastante deteriorado e com as margens muito recortadas, o que nos impede de conhecer a autoria da maior parte das obras. Por causa deste problema Lola de La Torre de Trujillo¹ catalogou como sendo de Manuel Tavares a maioria das suas obras, inclusive os *Magnificat*, mas a investigação moderna, sobretudo através do estudo de Lothar Siemens Hernández², veio repor a verdade sobre os autores das obras deste livro.

Começa no fólho 10, uma vez que faltam os 9 primeiros, até ao folio 90, com dimensões 39 x 26 x 3 mm, contendo um número variável de pentagramas lançados em cada página, frente e verso, a tinta preta ou castanha, com notação a castanho ou preto e caligrafia diferenciada, notando-se sucessivas grafias de diferentes copistas.

O livro contém até ao fólho 76r um conjunto de *Magnificat* a quatro vozes, nos oito modos, de que Lothar Siemens Hernández atribui a autoria a Bartolomé Mendez³, Mestre de Capela em Jerez de la Frontera, uma vez que o *Magnificat* de 8º tom, que começa nos fólhos 39v-40r, vem assinado por este compositor. A partir do fólho 76v surge uma notação diferente, menos cuidada, com uma Missa e um Ofício de Defuntos

¹ Lola de Torre descreve o manuscrito no seu catálogo publicado em 1964: “B/IX, TAVARES, MANUEL DE: MAGNIFICAT, a 4 v. En los ocho tonos (con otros himnos y obras, al parecer, de Nicolás Tavares y de Jerónimo Pérez Baylón, compositor y cantor de la Catedral de Las Palmas desde 1615 a 1647, en que murió. Libro muy recortado lo que impide leer completas las letras de los márgenes superiores. Faltan folios intermedios entre el fol. 10, en que comienza, y el fol. 90 en que termina). Cf. Lola de la Torre: “El archivo de música de la Catedral de Las Palmas, I”, *El Museo Canario*, 89-92, 1964.

² Lothar Siemens Hernández: “Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (ca. 1614-1647)”, *Revista de Musicología* XXV, 1, 2002, pp.129-142.

³ L. Siemens Hernández, *Una obra para la copla de ministriles...*, p. 132.

de Jerónimo Pérez Baylón⁴. No decorrer do livro e aproveitando folhas de separação ou entre os versos dos *Magnificat*, ou entre outras rubricas, estão interpoladas obras de vários autores - Manuel de Tavares, Nicolau Tavares, Jerónimo Pérez Baylón - e ainda outras peças que permanecem anónimas.

Assim, entre os versos do *Magnificat* e aproveitando folhas brancas remanescentes, estão inseridos cinco hinos de Manuel de Tavares, a quatro e cinco vozes, os quais estão assinados pelo autor, quer por extenso, quer com as suas iniciais “M de T” :

• <i>Amore currit saucia</i>	Fols. 14v-15r	(4 vozes)
• <i>Gloria et honor Deo</i>	Fols. 32v-33r	(4 vozes)
• <i>Amore currit saucia</i>	Fols. 44v-45r	(4 vozes)
• <i>Deo Patri sit gloria</i>	Fols. 63v-64r	(5 vozes)
• <i>Haec Christi amore</i>	Fols. 69v-70r	(4 vozes)

O primeiro *Amore currit saucia* está incompleto. É muito semelhante ao segundo, pois os sopranos são exatamente iguais, os tenores e os baixos são semelhantes, mas faltam-lhe algumas notas, sobretudo no final, e os altos têm muitas discrepâncias, sendo o da primeira versão mais curto do que da segunda. Assim sendo, põe-se a hipótese de Manuel Tavares ter rescrito este hino porque estava mal concebido ou mal copiado, pois quando se tenta fazer a transcrição da primeira versão as vozes não concordam umas com as outras, nem têm sequer a mesma extensão temporal.

No segundo *Amore currit saucia* (44v-45), o autor colocou na página da direita, por cima do Alto, a seguinte inscrição: “*In festo S^{ta} M. Madgalene*”. Por baixo desta mesma voz escreve uma nota dizendo: “Diez y nueve ojas mas adelante esta Deo Patri sit Gloria a 63 folios”, o que efectivamente acontece.

O hino *Haec Christi amore* é o único que figura sem autor, se bem que pelo estilo de escrita e pela inscrição que vem entre o Alto e o Baixo, que diz: “seis ojas atras está Deo Patri sit Gloria a 64 folios”, se pode concluir que também seja de Manuel Tavares, como todos os outros.

⁴ L. Siemens Hernández, *Una obra para la copla de ministriles...*, p. 131.

Os hinos estão colocados da forma mais habitual na época: na página da esquerda os Sopranos e Tenores e na página da direita os Altos e os Baixos. O hino *Deo Patri sit Gloria* é uma excepção, uma vez que é a cinco vozes, surgindo o Soprano e o primeiro Alto na página esquerda e o segundo Alto e o Baixo na página direita, enquanto o Tenor é indicado apenas pelo seguinte cânone enigmático inserido entre o Soprano e o primeiro Alto: “*Tenor insubdiapente*”. No cimo da mesma página também vem escrito: “*cum quinque no cicia[sic]*”.

Descrição dos conteúdos musicais

Quadro 1- Síntese da descrição textual dos hinos

Proveniência	Título	Ocasão Litúrgica	Fontes Textuais Hino	CATEGORIA
Baeza	Gloria, laus et honor a 4	Para a chegada da procissão à igreja, Domingo de Ramos	Gloria, laus et honor	Música para a Semana Santa
	Vs Israel es tu rex a 4			
	Procul recedant somnia a 4	Completas de Domingo, BMV	Te lucis	Música para o Ofício
Las Palmas	Amore currit saucia	Vésperas, S. Maria Madalena	Pater superni	
	Vs Deo Patri sit gloria			
	Gloria et honor Deo a 4	Vésperas do comum da dedicação de uma Igreja	Caelestis Urbs Jeruralem	
	Haec Christi amore	Vésperas do comum não virgens	Fortem virili	
	Vs Deo Patri sit gloria			

Quadro 2 - Síntese da descrição musical dos hinos

	Título	Vozes	N.ºVV	Claves	Armação	Última nota B	Modo	Secções	N.º Comp.
Baeza	Gloria, laus et honor a 4	SATB	4	Altas	b	Sol	I transposto a sol	3	79
	Vs Israel es tu rex a 4	SSAT	4	Altas	b	Ré	X transposto a ré	2	65
	Procul recedant somnia a 4	SATB	4	Altas	b	Sol	I transposto a sol	2	25
Las Palmas	Amore currit saucia	SATB	4	Baixas	b	Sol	II transposto a sol	3	60
	Vs Deo Patri sit gloria	SAATB	5	Baixas	b	Sol	II transposto a sol	2	63
	Gloria et honor Deo a 4	SATB	4	Baixas	b	Fá	XII transposto a fá	1	32
	Haec Christi amore	SATB	4	Baixas	b	Sol	II transposto a sol	3	19
	Vs Deo Patri sit gloria	SAATB	5	Baixas	b	Sol	II transposto a sol	2	63

O Hino *Gloria, laus et honor Deo* é para quatro vozes, o refrão é para SATB e a primeira estrofe (*Israel es tu Rex*) é para SSAT. A autoria do texto é atribuída a Theodulphus, bispo de Orléans († 821) e consta do Hino processional *Gloria, laus et honor Deo* que se executa antes da reentrada na igreja durante a Procissão dos Ramos. Contém cantochão preexistente no soprano (e nas restantes vozes, parafraseadas), da versão da melodia universal.

O *De la incarnation de Nuestra Señora (Procul recedant somnia)*, para 4 vozes (SATB) é o segundo verso do Hino Ambrosiano *Te lucis ante terminum*, do Ofício de Completas de Domingo

O *Amore currit saucia* é o segundo verso do Hino de Vésperas *Pater supreni luminis*, da Festa de S. Maria Madalena, a 22 de Julho; é para 4 vozes (SATB), sendo o *Deo Patri sit gloria*, a 5 vv (SAATB). Este verso aparece como estrofe final e recorrente de numerosos hinos litúrgicos. Contém cantochão preexistente no soprano de uma melodia não identificada.

O *Gloria et honor Deo*, para 4 vozes (SATB) é o quinto e último verso do Hino de Vésperas *Caelestis urbs Jerusalem*, do comum da Dedicação duma Igreja. Contém hipoteticamente um cantochão preexistente no soprano de uma melodia não identificada.

O *Haec Christi Amore* é o segundo verso do Hino de Vésperas, cuja autoria foi atribuída ao Cardeal Sílvio Antoniano, em 1602, *Fortem virili pectore* do Comum das Não Virgens, para 4 vozes (SATB). Contém cantochão preexistente no soprano de uma melodia não identificada. Segue-se o verso final comum a numerosos hinos litúrgicos *Deo Patri sit gloria*, para 5 vozes (SAATB), contém cantochão preexistente no A1 de uma melodia não identificada enquanto o tenor o imita em cânone.

Os Hinos e o seu enquadramento normativo

O Hino é uma das formas poéticas mais antigas e o termo era usado na antiga Grécia e Roma para designar um poema em honra de um Deus. No início do período do Cristianismo o termo era muitas vezes usado para se referir a uma canção de louvor ou elogio a Deus.

Quanto ao Hino latino é uma composição estrófica, cantada no Ofício Divino, com um texto poético e uma melodia predominantemente silábica. Os hinos diferenciam-se dos salmos por constarem de estrofes, enquanto estes, por versos não métricos⁵. A partir de meados do séc. XVI, em vez de se compor para todas as estrofes de um hino, tornou-se habitual só se compor para algumas estrofes separadas.⁶ Quando isto acontecia as outras estrofes eram executadas em canto chão, em alternância com a polifonia. Nesta o *cantus firmus* podia estar presente numa das vozes, normalmente no tenor ou no soprano. Por vezes numa mesma composição de um hino eram usados *cantus firmus* diferentes, para diferentes estrofes⁷. É o que acontece num dos cinco hinos que Manuel de Tavares escreveu, no *Gloria, laus et honor*, em que o refrão é para SATB e está no modo I transposto a Sol, e o seu verso é para SSAT e está no modo X transposto a Ré. Também era habitual na última estrofe de um hino vir acrescido de mais uma voz e o *cantus firmus* ser canonicamente duplicado⁸. É o que acontece com os hinos *Amore currit saucia* e *Haec Christi amore*, que são para SATB e que até partilham a mesma doxologia, pois utilizam um *cantus firmus* muito semelhante, com o verso *Deo Patri sit gloria*, que é para SAATB.

A estrutura macro-formal

Os hinos incluem-se no tipo de obras, para um só coro, e regiam-se, sobretudo, por um dos mais predominantes princípios de organização formal dos séculos XVI e XVII, que se designava por *princípio formal motético* ou *estilo motético*. Este, segundo Christoph Wolff⁹, surge como uma divisão do *estilo eclesiástico* e foi categorizado como

⁵ Gustave Reese: *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Música, 1989, p. 210.

⁶ Robert Nosow: “Hymn”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, 2001 (2nd edition.), v. 16., pp. 24 e segs.

⁷ R. Nosow, *Hymn...*, pp. 24 e segs.

⁸ R. Nosow, *Hymn...*, pp. 24 e segs.

⁹ Christoph, Wolff: “Motet”. *The New Grove Dictionary...*, v. 17, p. 215. Também J. V. González Valle se refere ao *estilo motético* nos seguintes termos: “Las Pasiones polifónicas españolas han sido elaboradas de diversos modos...Junto a estas encontramos otras, en las que esa técnica se entremezcla con la del motete, es decir, donde el contrapunto simple, o nota contra nota, alterna con el compuesto o imitativo”. Mais adiante refere ainda: “Las pasiones de Guerrero tienden al estilo motético. No me refiero aquí a la ‘Pasión-motete’, es decir, todo el texto compuesto como un motete, sino al estilo técnico-compositivo”. Cf. José-Vicente González Valle: *La tradición del canto liturgico de la passion en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 92, 105. O próprio Cerone também menciona que os

um estilo de composição derivado da linguagem polifónica tradicional, especialmente de Palestrina e a sua tradição, e foi aplicada a outros géneros além do Motete, como a Missa, salmos, lições, antífonas, hinos, cânticos, etc

O hino *Procul recedant somnia*, que tem duas secções, recorre à forma estrófica. Os restantes quatro hinos recorrem ao *estilo motético*. O *Gloria et honor Deo* é composto por uma só estrofe e uma secção. O *Gloria, laus et honor* apresenta o texto das duas primeiras estrofes tratadas no esquema de um duplo motete ou motete em duas partes. A primeira estrofe escrita no modo I (Ré autêntico transposto a Sol), apresenta três secções; a segunda estrofe, *Israel es tu rex*, escrita no modo X (Lá plagal transposto a Ré), apresenta duas secções.¹⁰ Os outros dois hinos contêm igualmente duas estrofes em que a primeira tem três secções e a segunda duas, e ambas estão escritas no mesmo modo e utilizam um *cantus firmus* semelhante. A segunda estrofe, *Deo Patri sit gloria* é partilhada, como já foi referido, pelos dois hinos e além de ser acrescida de mais uma voz, para assegurar a ligação do conjunto polifónico desde o princípio ao fim, Manuel de Tavares aplicou o procedimento chamado de *imitação canónica*, que consiste neste caso numa melodia continuada, o *cantus firmus*, cantada em contraponto por duas vozes ao intervalo de quinta. O cânone não é utilizado como um artifício desligado das outras vozes, mas forma antes o seu centro de gravitação: dá-lhes significado, unidade e valor, e por sua vez sustêm-nas. As vozes que não participam da imitação canónica recebem desta os seus elementos figurativos, e não obstante formarem com ele um conjunto total único, têm de certo modo vida própria, com os seus motivos.

O uso da modalidade

A música de Manuel de Tavares entronca-se naturalmente no conceito de sistema modal de finais do Renascimento, tal como este se estendeu pelo século XVI e princípios

Cânticos devem compor-se com imitações, fórmulas melismáticas etc., como os motetes. Cf. Pedro Cerone: *El melopeo e y maestro, Tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, J. B. Gargano e L. Nucci, 1613, pp. 689 e seg.

¹⁰ Encontramos este hino tratado de maneira semelhante por vários compositores, como por exemplo em Francisco Ximeno, Maestro de Capela de Albarracín. Cf. *Obras de la Capilla de la Catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986 (estudio y transcripción de Jesús M. Muneta; *Polifonía Aragonesa*, vol. III), p. 13.

de XVII, mas entrando já em linha de conta com a expansão desse sistema proposto por Glareano. Dois os hinos estão nos ditos modos novos; é o caso do hino *Gloria et honor Deo* está no modo XII transposto a Fá, e Dó.

Em outros modos, que não o de Lá e o de Dó, encontramos também hibridismos modais, pela introdução de procedimentos heterodoxos, alargando consequentemente uma série de regras subjacentes à teoria do contraponto modal, o que resulta numa coexistência de elementos ligados à tradição com outros mais modernizantes. Estas fugas verificam-se, muito particularmente, no domínio do âmbito das vozes, que muitas vezes são excedentários, na exploração de cadências estranhas ao modo escolhido e na aplicação do cromatismo.

A maior parte dos hinos estão no modo I ou II transposto a Sol e apresentam um âmbito excedentário numa ou em várias vozes. Isto não é de estranhar uma vez que estas composições se inserem nas primeiras décadas do século XVII, numa época subsequente ao lançamento da questão cadente da ponderação entre a *praxis*, por carácter associada ao pendor sensorial, e a teoria, reconhecida com a conceção de música enquanto resultado de regras racionais, como tal, remete-nos para um período posterior à consolidação entre *praxis*/teoria. Nesse sentido a mistura e co-mistura de modos é um recurso amplamente utilizado por Tavares.

Mas, a obra onde a co-mistura de modos é mais premente é no Hino *Gloria, laus et Honor*, que está no Modo I transposto a Sol, mas o verso *Israel es tu rex*, contrasta decisivamente com aquele, pois encontra-se no Modo X transposto a Ré. Assim, temos numa mesma obra a utilização de modos “novos” com tradicionais.

O tratamento do material temático e motivico

Era frequente os polifonistas recorrerem com muita frequência a temas para as suas obras ao repertório gregoriano ou a outro. Sobre estes temas, juntamente com outros de invenção pessoal, arquitetavam as suas criações, não menos originais, nem de menor força expressivas que as construídas sobre material de nova invenção.¹¹

¹¹ Samuel Rubio: *La Polifonia Clásica*, El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 1983, v. 3, pp. 125-126.

Os cinco hinos baseiam-se nalgum material temático-motívico em cantochão preexistente. No entanto, para alguns deles não foi possível identificar a sua proveniência.

Para a identificação das melodias de cantochão em que se apoiaram essas composições procedeu-se à pesquisa de fontes litúrgicas diversas, entre as quais vários livros romanos pós-tridentinos¹², assim como no *Directorium Chori* de Giovanni Guidetti, cantochanista papal (1582)¹³ e a uma versão mais recente, com uma ampla selecção dos cânticos para a Missa e o Ofício, feita pelos monges franceses da abadia beneditina de Solesmes, que constitui o *Liber usualis*¹⁴, ainda a algumas fontes secundárias como *The Toledo Passion*,¹⁵ e bibliografia de João Pedro Alvarenga¹⁶.

O que se pretende verificar, para as composições que fazem apelo a melodias gregorianas, é qual o grau de correlação entre o cantochão e os materiais melódicos que o compositor albergou para a elaboração polifónica.

No hino *Gloria, laus et honor* o compositor faz uso pelo menos no primeiro verso da melodia universal para este hino¹⁷, mas transportado uma 4ª acima, como se pode verificar através da figura 1. É o soprano que a toma como *cantus firmus*, mas não aparece nos primeiros compassos. As outras vozes que contêm motivos com excertos parafraseados desta melodia aparecem no início, tendo portanto um papel orgânico de base que irá lançar o subsequente desenvolvimento motívico, que é seguido em imitação e cujas respostas podem ser reais ou tonais, isto é transpostas para um padrão

¹² As fontes consultadas incluem *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum* (1583) e *Breviarium Romanum* (1697) e vários Graduais, Antifonários e Hinários da época.

¹³ *Directorium Chori / Ad usum Sacrosanctae Basilice Vaticanae, & aliarum Cathedralium, & Collegiatarum Ecclesiarum. / Collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticana Basilica Clerici Beneficiati / Et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII Capellani*, Roma, 1582.

¹⁴ *Liber Usualis Missae et Officii*, Tournai, Desclée & Socii, 1956.

¹⁵ Bruno Turner: *The Toledo Passion. The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600*, Lochs, Vanderbeek & Imrie, 2000 (*Hispaniae Cantica Sacra*, HCS 1, edited by B. Turner).

¹⁶ João Pedro d' Alvarenga, *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Colibri, 2002; e *Polifonia portuguesa sacra tardoromântica: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSUL 1P/H-6*, Évora, Universidade de Évora, 2005 (Tese de Doutoramento).

¹⁷ Cf. J. P. d'Alvarenga, *Estudos...*, pp. 94-97. Onde o autor apresenta a comparação de tipos melódicos paradigmáticos do *Gloria, laus et honor*, das fontes portuguesas mais significativas. Ainda refere que a presença da melodia universal, ou de uma sua variante, numa versão polifónica é indício quase certo de origem em Espanha.

intervalar diferente. Depois do primeiro verso o *cantus firmus* afasta-se da melodia universal.

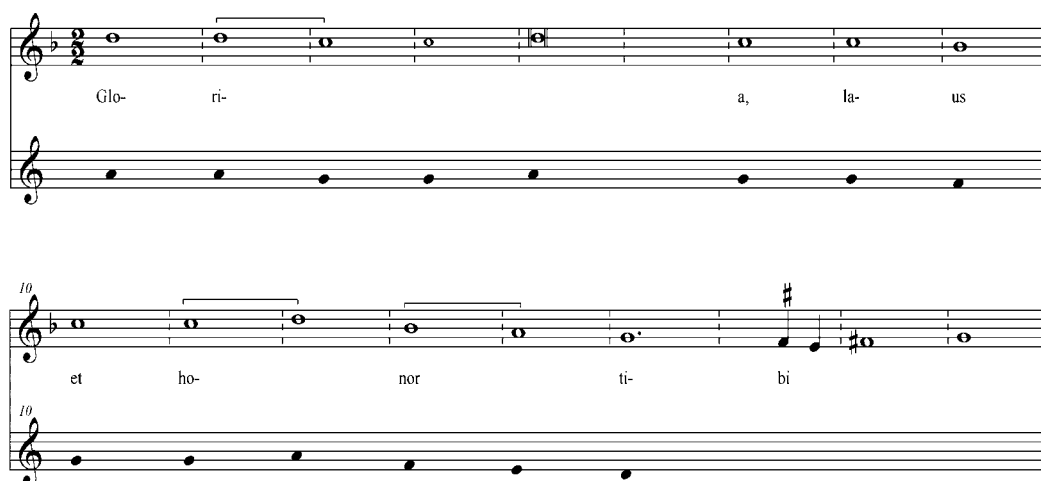


Figura 1 – Em cima: *Gloria, laus et honor* de Manuel de Tavares; em baixo: melodia universal

As três estrofes dos hinos *Amore currit saucia*, *Haec christi amore* e *Deo patri sit gloria*, apesar de não se ter identificado a sua proveniência, utilizam todas o mesmo *cantus firmus*, com a diferença de a última estar transposta uma quarta abaixo das outras, e a segunda ter uma mensuração diferente, como se pode observar na figura 2.



Figura 2a – *Amore currit saucia*



Figura 2b – *Haec Christi amore*

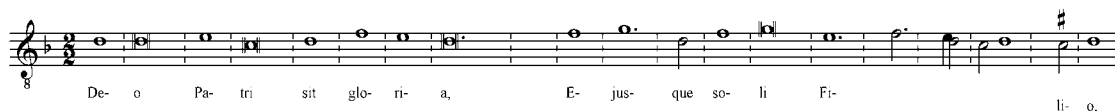


Figura 2c – *Deo Patri sit gloria*

A elaboração da trama contrapontística em relação ao *cantus firmus* é elaborada nas três estrofes de maneira diferente. No *Amore currit saucia* a melodia do *cantus firmus*

tem um papel orgânico de base, o qual lança o subsequente desenvolvimento motivico, que é seguido em imitação. No *Haec Christi amore* esta melodia do *cantus firmus* vai para segundo plano, aparecendo outros motivos mais fortes, dissolvendo-se pois com o restante material. No *Deo patri sit gloria*, como já foi referido, aplicou-se o procedimento chamado de *imitação canónica*, em que o *cantus firmus*, em contraposição com as outras aparece no Alto, é cantado em contraponto por duas vozes ao intervalo de quinta.

A relação expressiva entre texto e música

Havia por parte de Manuel de Tavares, assim como muitos compositores da sua época, uma preocupação expressiva e de respeito pelo texto, isto é, adequavam a música ao sentido das palavras, exprimindo a força de cada emoção diferente. Assim, impelido por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, usavam uma técnica de ilustração¹⁸ ou simbolismo musical mediante a qual se utilizavam na composição relações extramusicais, tais como configuração melódicas e rítmicas, cromatismos, dissonâncias, melismas sobre certas sílabas, falsas relações, ornamentos, contrastes introduzidos na textura contrapontística, etc, como por exemplo: no verso do hino *Israel es tu Rex* surgem melismas intensos associados às palavras “Rex” e “Davidis”, em contraste com o resto do texto muito mais silábico.

Em conclusão

Os hinos de Manuel Tavares inserem-se nas várias tendências sustentadas na primeira metade do século XVII. A sua linguagem contrapontística que é já significativamente progressiva, tanto temos vestígios de pendor mais tradicional como nos deparamos com características desenvolvidas em matéria de linguagem modal e polifónico-contrapontística. Conclui-se, como tal, que Tavares, num entendimento profundo da laboração do contraponto, ora se mantém fiel aos legados da tradição,

¹⁸ Ilustração ou simbolismo musical também alguns autores designam de madrigalismo ou word-painting. Cf. Tim Carter: “Word-painting”. *The New Grove Dictionary...*, v. 27., pp. 563 e segs.

como explora profusamente os arquétipos de uma nova linguagem emergente, criando uma síntese complexa e original do ponto de vista estilístico-formal.

CHOPIN FUERA DEL PIANO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES PARA CONJUNTO DE LAS OBRAS DE CHOPIN EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

Eduardo Chávarri Alonso

(Universidad Complutense de Madrid)

Casi toda la producción compositiva de Chopin está dirigida al piano, pero tras su muerte, se suceden una serie de transcripciones de sus obras para otros instrumentos. Esto se debe a la calidad de su obra y a la expresividad característica que definen sus melodías. Tal y como prueban los documentos hemerográficos y las obras consultadas en los fondos de la Biblioteca Nacional y la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se realizaron orquestaciones y adaptaciones de sus composiciones para diferentes agrupaciones. Los arreglos de las obras de Chopin más interpretados estos años fueron: la Fantasía de flauta sobre una melodía de Chopin compuesta por Jules Demersseman; el Estudio op. 25 nº7 en Do sostenido menor instrumentado por Giovanni Bottesini; la Introducción y polonesa brillante op.3, en Do mayor arreglada para orquesta por Tomás Bretón; y la celeberrima Marcha fúnebre orquestada por Prosper Pascal.

Palabras-clave: Chopin, España, XIX, arreglos.

La figura de Chopin está ligada indudablemente a la producción de música para piano¹. La dedicación casi en exclusiva a la escritura de obras para este instrumento puede verse como una limitación en cuanto a la difusión de sus composiciones se refiere. Sin embargo, sus melodías, caracterizadas por una expresividad y una belleza singular, fueron apreciadas y aprovechadas por multitud de compositores posteriores. Ciertos autores adaptaron las obras del compositor polaco para ser interpretadas por diferentes instrumentos². Por el contrario, otros se alejan de la mera instrumentación, buscando una reelaboración propia que da pie a la creación de nuevas composiciones³. La popularidad de esta música ha perdurado en el tiempo, apareciendo regularmente en

¹ No se conserva ninguna obra de Chopin en la que no participe el piano.

² Cito como ejemplo a los siguientes virtuosos que llevaron la música de Chopin a sus respectivos instrumentos: los violinistas Pablo Sarasate (1844-1908) y Jascha Heifetz (1901-1987); el violonchelista David Popper (1843-1913); el guitarrista Francisco Tárrega (1852-1909).

³ Utilizando material musical de Chopin se han escrito obras de todo tipo: obras corales como la *Balada de Mallorca* (1933) de Manuel de Falla; la suite orquestal que concluyó Antoni Ros Marbà procedente de la ópera cómica *Fuego fatuo* (1918-1919) de Manuel de Falla; la ópera *Chopin* (1901) de Giacomo Orefice; música de ballet como *Chopiniana*, op. 46 (1906) de Alexánder Glazunov o *Dances at a Gathering* (1969) de Jerome Robbins; el poema sinfónico *Żelazowa Wola*, op.37 (1910) de Serguéi Liapúnov.

diferentes contextos: arreglos cinematográficos; anuncios publicitarios; adaptaciones y citas en otros estilos musicales, siendo la música de jazz el caso más representativo; partituras facilitadas para alumnos que se inician en un instrumento; etc. En este artículo se estudian los arreglos de las obras de Chopin que se escribieron para conjuntos instrumentales y se escucharon en España durante el último tercio del siglo XIX.

En estos años es muy común que los directores de orquesta y otros músicos realicen arreglos e instrumentaciones de fragmentos de óperas, obras para piano y melodías conocidas de otros compositores. En vida del compositor polaco, aunque de manera anecdótica, se puede señalar la publicación por Ricordi en Milán de la versión para violín y piano realizada por Karol Józaf Lipiński de la *Tarantella en La bemol mayor, opus 43* de Chopin. La calidad de las melodías utilizadas y los ritmos inspirados en el folklore serían los elementos principales por las que sus obras se trasladarían a otros ámbitos musicales⁴. Como veremos a continuación, las orquestas y otras agrupaciones servirían para difundir ciertas obras que se popularizarían con más facilidad.

En el caso de España, el interés por la música instrumental a partir del último tercio del siglo XIX ocasionó el nacimiento de nuevas agrupaciones y el aumento de los conciertos públicos. Las orquestas de la época incluyeron en sus repertorios arreglos que llegarían a tener mucho éxito entre el público. Además de oberturas y sinfonías, se programan arreglos e instrumentaciones de las óperas más demandadas, compartiendo protagonismo también con melodías de autores considerados clásicos. Mozart, Bach, Chopin, entre otros, son algunos de los autores que se incluyen en el canon y se divulgan a través de los conciertos públicos. La brevedad de las piezas chopinianas junto con los atractivos ritmos y bellas melodías, son algunas de las características principales por las que se introduce su recepción en el ámbito orquestal. A continuación nuestro como ejemplo el programa del concierto que tuvo lugar el miércoles cinco de agosto de 1874 en el Jardín del Buen Retiro a cargo de la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección del maestro Cristóbal Oudrid:

⁴ Un ejemplo de esto es la popularidad que alcanzó, a través de las interpretaciones de las orquestas de salón polacas, la edición instrumentada de la *Mazurca en Si bemol mayor, opus 7 número 1* de Chopin, publicada por Ignacy Klukowski en 1834 y que servía para ser bailada en dichos lugares.

Primera parte.

1º *La Muta di Portici*, obertura. Auber.

2º *Serenata*, instrumentada por el socio señor García. Gounod.

3º *Marcha fúnebre*, instrumentada por Pascal. Chopin.

Segunda parte.

1º *Lorelei*, obertura. Wallace.

2º Miscelánea sobre motivos de la ópera *Los Hugonotes*, arreglada por el socio señor Espino, con solos de flauta y clarinete, por los señores Sarmiento y Ficher. Meyerbeer.

Tercera parte.

Rienzi, obertura. Wagner.

Canzonetta del cuarteto en Mi bemol (obra 12), ejecutada por todos los instrumentistas de cuerda. Mendelssohn⁵.

En los fondos de la Biblioteca Nacional de España se encuentra un manuscrito de la *Mazurca op.6 nº1 en Fa sostenido menor*⁶ “arreglada para grande orquesta”. En la portada se observa la siguiente anotación: “Madrid 28 de julio de 1867 y S[alvador] R[uiz]”. A pesar de estar escrito para una plantilla orquestal muy completa, la instrumentación es bastante simple. Comienza con un pequeño preludio de veintiún compases añadido por el arreglista. En la parte A de la mazurca, la melodía corresponde al violín primero mientras el resto de la sección de cuerda realiza el acompañamiento. En ocasiones, el viento madera aparece reforzando las voces e intercalando la melodía entre los instrumentos. Para señalar el contraste de la parte B, Salvador Ruiz opta por dar protagonismo al viento madera que regresará a un segundo plano en la recapitulación de la primera sección. Para finalizar, tras repetir toda la mazurca, añade una coda. En esta parte, después de un silencio general, toda la orquesta participa en una cadencia en fortísimo que se aleja totalmente del final en pianísimo de la obra para piano. Esta mazurca es un claro ejemplo de la calidad y delicadeza con la que Chopin creaba sus melodías. No es casualidad que en 1842, Paulina Viardot incluyera esta pieza –bajo el título de *Plainte d’amour*– en su colección de canciones *Six mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot*.

⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 5-VIII-1874.

⁶ Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales (E-Mn), MC/4429/20.

El virtuoso contrabajista Giovanni Bottesini⁷ arregla una melodía de Chopin para orquesta⁸ que aparece en los programas de la Sociedad de Conciertos. Esta obra es una instrumentación del *Estudio op.25 nº 7 en Do sostenido menor* de Chopin y su manuscrito, que contiene el sello de la Sociedad de Conciertos, se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se estrena en la capital el 15 de julio de 1871 bajo la dirección del propio Bottesini⁹. En la reseña de uno de estos conciertos se dice acerca de esta obra: “La melodía de Chopin pertenece al género elegíaco, como casi todas sus obras, y tiene un sabor melancólico que encanta. El autor de la instrumentación de dicha obra es Juan Bottesini, el célebre contrabajista que conocimos en Madrid hace años”¹⁰. Este estudio, en el que se combinan tres planos sonoros con un carácter expresivo, se adopta muy bien a los diferentes registros que ofrecen los instrumentos de la orquesta. Las tres voces se reparten entre la sección de cuerda, quedando ligada la voz superior al violín primero y la voz inferior al violonchelo. Los instrumentos de viento madera refuerzan en ocasiones estas voces. La voz superior se alterna entre la flauta, el oboe y el clarinete; mientras el fagot se ocupa de la voz inferior. El predominio cantáble de la melodía ha hecho que esta obra fuera arreglada por otros compositores¹¹, especialmente eligiendo versiones para violonchelo acompañado de un piano. En este caso, Bottesini opta por transportar la tonalidad original de do sostenido menor a la de re menor, limitando las alteraciones de la armadura como recurso para facilitar la práctica a los instrumentos de la orquesta.

Uno de los arreglos más presentes en los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid en estos años es sin duda la orquestación de la *Marcha fúnebre* de Chopin, realizada por el compositor francés Prosper Pascal¹². Al frente de esta orquesta, personajes tan ilustres como Jesús de Monasterio, Dalmau, Juan Daniel Skoczdepole, Cristóbal Oudrid, Olivier Métra, Tomás Bretón y Mariano Vázquez Gómez, dirigieron esta obra en más de una veintena de ocasiones en la década de 1870. En la mayoría de

⁷ Compositor, director y virtuoso contrabajista de origen italiano. Cf. Rodney Slatfor: “Bottesini, Giovanni”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001, v. 4, pp. 85-86.

⁸ Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música (E-Mc), ASC 173, Chopin; Bottesini: *Melodía* arreglada por Bottesini.

⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 15-VII-1871.

¹⁰ *Crónica de la Música*, Madrid, 26-II-1880.

¹¹ Destacar los arreglos realizados por Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884), Władysław Tarnowski (1836-1878), Jules Deswert (1843-1891) y Alexánder Glazunov (1865-1936).

¹² Prosper Pascal (ca. 1825-1880) fue un compositor, crítico musical y traductor francés.

los casos, estas interpretaciones tuvieron lugar en los conciertos de verano que ofrecía la Sociedad de Conciertos en los jardines del Buen Retiro. Fue una obra muy aplaudida y se repetía al final de casi todos los conciertos en los que se interpretaba. Como anécdota, un viajero madrileño, al escuchar esta melodía en Mónaco, cuenta cómo empezó a sentir nostalgia: “Todas las tardes y todas las noches hay conciertos; yo que quería aprovechar el tiempo, no oí más que una pieza, la *Marcha fúnebre* de Chopin, tan melancólica y que me hacía recordar los conciertos de Monasterio y con ellos un mundo de cosas”¹³. Este ejemplo muestra la notoriedad que esta melodía adquirió, convirtiéndose en un icono de referencia del repertorio orquestal que se escuchaba en Madrid, alejado del ámbito del piano. La figura del compositor polaco se populariza y se relaciona con otros grandes clásicos, conformando un verdadero paisaje sonoro identificado con los Jardines del Retiro. Otra prueba de esta asimilación es la descripción que se publica en *La Época* en el año 1880, donde se deja patente algunas situaciones de la vida madrileña:

Los más resueltos échanse luego a la calle, y bajando por la de Alcalá, deslízanse al salón del Prado o los Jardines del Retiro, donde cambian indudablemente de aires, tomando, ora el polvo de los paseos y la humedad de las fuentes, ora los aires de Chopin, de Mozart y de Rossini, agitados por la orquesta de Bretón y compañía¹⁴.

En la Biblioteca del Conservatorio de Madrid se conserva un ejemplar de esta partitura que contiene los sellos del empresario de partituras que la vendió¹⁵, así como el de la Sociedad de Conciertos. Esto nos indica que fue adquirida en Francia, revelando la influencia de las ediciones musicales del país vecino.

La misma *Marcha fúnebre*, pero arreglada por E. Ruiz para un conjunto más pequeño —un sexteto formado por: piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo—, sería escuchada en el Café Imperial los días 5 y 19 de septiembre y el 15 de diciembre de 1876¹⁶. Esta melodía adquirió tal popularidad que compartía espacio en los salones con las arias de las óperas más famosas a través de adaptaciones como la de Eusebio Ruiz

¹³ *La Época*, Madrid, 4-VI-1873.

¹⁴ *La Época*, Madrid, 21-II-1880.

¹⁵ Es difícil identificarlo ya que las marcas están muy borrosas.

¹⁶ *El Solfeo*, Madrid, 5-IX-1876; *El Solfeo*, Madrid, 19-IX-1876; *El Solfeo*, Madrid, 15-XII-1876.

para piano y harmonio¹⁷, o la que podemos encontrar en la biblioteca musical de la infanta doña Isabel de Borbón, destinada a ser interpretada a ocho manos.

Según Liszt¹⁸, esta marcha fue instrumentada por primera vez por Henri Reber¹⁹ para el funeral de Chopin en París que tuvo lugar el martes 30 de octubre de 1849. El virtuoso pianista afirma que fue escuchada en el introito de la misa que se celebró en la iglesia de La Madeleine²⁰. Años después se ha seguido utilizando esta melodía para acompañar ritos de este tipo, sonando en los funerales de multitud de personajes ilustres. En estos años, podemos señalar que se interpretó en los funerales de ciertos personajes destacados como: Skoczupole, director del Teatro Real; Cristóbal Oudrid, también director y compositor; Narciso Serra, poeta y dramaturgo; Julián Gayarre²¹, tenor; los compositores Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri, etc. Pronto pasa a escucharse también en las procesiones de Semana Santa²², como narra un turista madrileño desde Sevilla en 1879: “tres días contemplando los sayones con sus cucuruchos negros y sus cirios encendidos; tres días oyendo la marcha fúnebre de Chopin, nos parece suficiente”²³. A pesar de que esta obra tuvo mucho éxito, repitiéndose normalmente por petición del público al terminar los conciertos, algunas críticas no ven con buenos ojos que se mezcle con ambientes de carácter jovial y la tachan incluso de “incidente funerario”:

¹⁷ Esta pieza se encuentra encuadrada en dos volúmenes –uno con las obras para piano y el otro para el harmonio– que contienen fragmentos de óperas y un movimiento de una sonata de Mozart y otro de una de Beethoven. E-Mc, 1/330(8); E-Mc, 1/328(8).

¹⁸ Franz Liszt: *Chopin*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967 (traducción e introducción de Carlos Bosch), pp. 28, 148.

¹⁹ Henri Reber (1807-1880) compositor y profesor francés. Fue profesor de armonía y de composición en el Conservatorio de París.

²⁰ Además de la *Marcha fúnebre* de Chopin, la orquesta y el coro de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, bajo la dirección de Narcisse Girard, interpretó el *Réquiem* de Mozart, actuando de solistas la soprano Jeanne Anaïs Castellan, la mezzosoprano Paulina Viardot, el tenor Luigi Lablache y el barítono Alexis Dupont. Durante el ofertorio, Louis Lefébure-Wély interpretó al órgano los *Preludios para piano op. 28 nº 4 y 6* de Chopin.

²¹ En una de las particelle de la *Marcha fúnebre* de Chopin instrumentada por Pascal aparece esta indicación manuscrita: “Sonata il giorno 3 di Gennaio 1890 per la morte del celebre tenore J. Gayarre al passaggio del suo cadavere per il Teatro Reale di Madrid”. E-Mc, ASC 186.

²² Las bandas militares también interpretaron arreglos de la *Marcha fúnebre* en funerales destacados. A lo largo del siglo XX aparecen adaptaciones para banda de otras obras de Chopin: *Estudio Nº3*. Adaptador: Olmedo, J. Unión Musical Española, ed, 1942 (17346-B); *Grande valse brillante, Op. 18*. Ildefonso Alier, ed (C 4 C); *Mazurka, Op. 7 Nº1/ Vals, Op. 34, Nº2*. Adaptador: Olmedo, J. Unión Musical Española, ed, 1942 (17575).

²³ *La Época*, Madrid, 17-IV-1879.

llegamos, digo, a una pieza que estaba saltando del programa de conciertos al aire libre, para ir a refugiarse bajo las naves sombrías del templo, o entre los sauces que se agrupan alrededor del sepulcro.

Me refiero a la *Marcha fúnebre* de Chopin, composición sublime que tan bien expresa el dolor y el sentimiento, pero que no estaba en carácter en el programa de un concierto veraniego.

Aquella preciosa melodía de los violines contrastaba por su efecto con el aspecto delicioso del jardín, lleno de frescura, radiante de luces y bellezas, y los sonidos terroríficos del *tam-tam* se confundían con las alegres risotadas y animadas conversaciones de los bulliciosos corrillos...

¡Profanación!... Para escuchar esa marcha es preciso bañarse en las tinieblas, percibir el dolor; de lo contrario, la composición pierde su carácter de grandeza y llegamos a no oírla²⁴.

Aquí encontramos la dicotomía que se presenta en cuanto a la recepción de esta melodía. Por un parte impera el ámbito estético, ligado a la sensación de belleza melódica. Esto hace que se interprete en las salas de conciertos bajo su forma original de sonata; en los salones y cafés, con arreglos para diferentes agrupaciones, piano a ocho manos, para piano y harmonio, etc.; y hasta forme parte del repertorio orquestal. Por otro lado, la utilización recurrente de la obra en ceremonias funerarias permeabiliza en la sociedad identificándola con un sentimiento apesadumbrado y lúgubre que continuará hasta nuestros días.

Como acabamos de comprobar, este famoso fragmento llegaría a popularizarse de tal forma que incluso adquirió entidad propia, desligándose del resto de la sonata²⁵. Fue una de las melodías del compositor polaco más arregladas e interpretadas fuera del repertorio exclusivamente para piano. En 1874 y 1875²⁶ la prensa se hace eco de la interpretación, a cargo de Francisco González, de la *Fantasia de flauta sobre una melodía de Chopin*²⁷ compuesta por el compositor francés Jules Demersseman²⁸. No cabe la

²⁴ *El Solfeo*, Madrid, 3-VII-1877.

²⁵ Prueba de ello son las siguientes citas de prensa en las que se hace referencia a la interpretación de la *Marcha fúnebre*: “y se tocó con gran maestría la grandiosa y verdaderamente patética *marcha fúnebre* de Chopin, ya tan popularizada como estimada”. *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-IV-1889; “Gran sonata en *si bemol menor* (ob. 35), cuyo penúltimo tiempo (3.º) es la gran *marcha fúnebre* que tanta aceptación ha adquirido”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 9-III-1894; “Se ha abusado hasta tal punto de la *marcha fúnebre*, que no hay aficionado que la oiga con interés. Pues bien; anoche Tragó la dijo de tal modo que pareció nueva, viéndose obligado a repetirla”. *El País*, Madrid, 10-III-1894.

²⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 29-VIII-1874; *La Época*, Madrid, 8-IV-1875.

²⁷ En la biblioteca del Conservatorio de Madrid (E-Mc 1/7041) se encuentra una copia manuscrita de esta obra, correspondiente a las *particelle* de la sección de cuerda de la orquesta. No he podido localizar la

menor duda de que se está haciendo referencia a la obra que ocupa el opus 29 dentro de su producción, la *Fantaisie sur le Marche funebre de Chopin*. Este flautista y compositor francés tomó como inspiración el tercer movimiento de la *Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35* de Chopin. Francisco González, nacido en 1862, comienza a ser un importante flautista a muy temprana edad. En agosto de 1874, contando sólo con doce años, interpreta esta obra en uno de los conciertos ofrecidos en el Jardín del Buen Retiro, acompañado por la orquesta de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Cristóbal Oudrid. Pocos años después se convertiría en flautista del Teatro Real y en profesor de la Escuela Nacional de Música.

En 1878 se produce la presentación de una nueva orquesta, la Unión Artístico Musical, nacida en Madrid de la mano de Tomás Bretón. Esta agrupación, que llegaría a rivalizar con la Sociedad de Conciertos, comienza su andadura en el Teatro Apolo el 11 de abril de ese año. En ese mismo concierto se estrena en la capital de España un arreglo de la *Primera polonesa*²⁹ de Chopin realizado por Tomás Bretón³⁰. A partir de esta fecha, esta obra comenzará a tener protagonismo en el repertorio ya que su autor la incluye en los conciertos que dirige, pudiendo ser escuchada, con mucho éxito³¹ más de una quincena de veces en los años sucesivos. Además de Bretón, otros directores interpretaron esta instrumentación al frente de la orquesta de la Sociedad Unión Artístico Musical: Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y Casimiro Espino. La orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el propio Bretón, la incluye también por primera vez en su concierto ofrecido el domingo 4 de marzo de 1894 en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid³². Bretón mantiene la tonalidad original de do mayor y aprovecha las tres voces bien diferenciadas a la hora de realizar la instrumentación. El

parte solista. Existen ediciones publicadas tanto de la versión para flauta y piano como de flauta y orquesta.

²⁸ Compositor y flautista francés nacido en 1833. Estudió en el Conservatorio de París con Jean-Louis Tulou, obteniendo el Primer Premio de flauta del conservatorio en 1845. Además de sus muchas composiciones para flauta, también destacan sus obras para saxofón. En concreto, *Fantaisie sur un thème original*, encargada por Adolphe Sax para su nuevo instrumento.

²⁹ A pesar de que lleva únicamente por título *1ª Polonesa*, la obra arreglada por Tomás Bretón es la *Introducción y polonesa brillante op. 3*, para cello y piano, en Do mayor de Chopin.

³⁰ E-Mc, 1/5599, Chopin: *1ª Polonesa* instrumentada por Tomás Bretón.

³¹ Es habitual su repetición en la mayoría de los conciertos en los que forma parte del programa. Un ejemplo de esto fue el concierto celebrado el 11 de mayo de 1879: “La tercera parte del concierto causó en el público verdadero entusiasmo. La primera polonesa de Chopin, instrumentada por Bretón, tuvo que ser repetida en medio de atonadores aplausos en justo premio a la notable ejecución que obtuvo”. *Crónica de la Música*, 15-V-1879.

³² *El Día*, Madrid, 1-III-1894.

violín primero se hace cargo del papel solista que correspondía al violonchelo en la obra de Chopin. A pesar de esto, las melodías se van sucediendo entre diferentes instrumentos. Las escalas y arpeggios de la mano derecha del piano aparecen encadenadas en ciertos instrumentos dependiendo de su tesitura, elaborando texturas cohesionadas.

En la Biblioteca Nacional de España se encuentra un ejemplar³³ cedido por Asenjo Barbieri que contiene la siguiente dedicatoria: “Al ilustre maestro español Sor. D. Francisco A. Barbieri, su admirador, Tomás Bretón”. Este arreglo, editado por Zozaya, traspasó las fronteras españolas. Tenemos noticia³⁴ de que en el mismo año de su estreno en España fue interpretada en París por la orquesta de la Sociedad que dirigía Jules Padeloup³⁵.

Ésta no fue la única polonesa que interpretó la orquesta de la Sociedad Unión Artístico-Musical. El 25 de enero de 1883³⁶ se anuncian cuatro conciertos en el teatro Apolo de Madrid en los que se presentan ciertas obras como novedad. Casimiro Espino, el maestro encargado de dirigir esta orquesta desde 1883 hasta su disolución, es también el autor de la orquestación de la *Octava polonesa* de Chopin. No he podido localizar dicha partitura, por lo que no he podido confirmar de qué obra exactamente se trata ni analizar sus características. Tras la muerte de Espino, la prensa publica la noticia, alabando sus logros y dando cuenta de sus capacidades como director, violinista y compositor: “Era una notabilidad como violinista, e instrumentó con singular maestría varias obras de Chopin, Suppé y Bach, sin contar con las de otros autores”³⁷.

Los conjuntos instrumentales de pequeño formato también son protagonistas de los arreglos musicales. Estos conjuntos, como ya hemos visto anteriormente en el caso de la *Marcha fúnebre*, son ideales para interpretar las melodías más populares en los cafés o en las veladas que tienen lugar en los salones. En la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid se encuentra la instrumentación para sexteto³⁸ —formado por: piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo— de la popular *Polonesa op. 40*

³³ E-Mn, M/3015.

³⁴ *Crónica de la Música*, 5-XII-1878.

³⁵ Jules Etienne Padeloup (1819-1887) Director y empresario musical francés. Fundador de la *Société des Jeunes Artistes*. Ejerció una gran labor de difusión de los repertorios sinfónicos en Francia a través de los *Concerts populaires*.

³⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 25-I-1883.

³⁷ *La Iberia*, Madrid, 7-I-1888.

³⁸ E-Mn, 1/5659.

nº1 en *La mayor* de Chopin. L. Aparicio aprovecha la perfecta división de las voces y la estructura vertical de la música para elaborar esta instrumentación sin mucha dificultad, repartiendo las voces entre los instrumentos de manera simple y efectiva.

Para concluir, puedo resumir los elementos fundamentales a través de los cuales se fundamenta la recepción de la música de Chopin mediante los arreglos e instrumentaciones. En primer lugar destaca la popularidad de alguna de sus obras impulsada por la calidad en el tratamiento melódico, unida al interés por interpretar autores clásicos. Esta cuestión se ve reforzada por la facilidad de instrumentar las obras de pequeño formato que pasan a formar parte de los repertorios de las nuevas orquestas, surgidas a partir de la década de 1860. Este hecho, a pesar de que aleja esta música de su marco pianístico original, no determinó la recepción posterior de Chopin, vinculada fundamentalmente al impulso de los pianistas que desarrollan su actividad a finales de siglo.

INSTRUMENTOS Y PIEZAS MUSICALES DE UN NOBLE NOVOHISPANO. EL INVENTARIO DEL MARQUÉS DE JARAL¹

Alejandro Correa Rodríguez

(Investigador independiente)

En 1779 murió en la Ciudad de México Miguel de Berrio y Saldívar, marqués de Jaral, quien fuera un acaudalado noble novohispano, aficionado a la música y hábil violinista. Dejó entre sus objetos personales una vasta colección de instrumentos musicales y partituras que lamentablemente no se han conservado, pero que sabemos de su existencia gracias a un inventario que se realizó en 1782 y que se encuentra resguardado en el Archivo Histórico del Banco Nacional de México. Dicho inventario es una muestra de la música europea de moda durante el siglo XVIII que circuló contemporáneamente en el virreinato de la Nueva España y de los instrumentos musicales que se utilizaron en aquella época, su revisión nos dará una idea de los gustos y necesidades musicales de las clases dominantes novohispanas.

Palabras-clave: Música novohispana, Música virreinal, Marqués de Jaral y Berrio, Música mexicana siglo XVIII, inventario.

El marqués de Jaral

El marqués de Jaral fue un noble y acaudalado comerciante novohispano, miembro de una de las familias más ricas de la Nueva España durante el siglo XVIII. Su nombre completo fue Miguel José Calixto de Berrio y Saldívar y Paz, se presentaba como: don Miguel de Berrio y Saldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso, marqués de Jaral de Berrio, Caballero profeso de la orden de Santiago, del Consejo de su Majestad en el Real de Hacienda y Contador decano jubilado del Tribunal y Real Audiencia de este Reino, y antes

¹ Esta comunicación es un resumen del trabajo final que presenté para concluir el Máster de Interpretación de Música Antigua impartido conjuntamente por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Escuela Superior de Música de Cataluña en el curso 2013-2014. En aquel trabajo se incluyeron tablas con los contenidos, una transcripción y copias integrales del documento estudiado. Diversos investigadores (Roubina, Marín López, Enríquez) han hecho mención al contenido de dicho inventario aunque sus referencias son un tanto escuetas. Sabemos de la existencia de un trabajo inédito sobre el documento que nos ocupa realizado por Guzmán Bravo pero desconocemos la información que aporta. <http://diarium.usal.es/imusicales/miembros-del-equipo/jose-antonio-guzman-bravo/>. (Consultado el 5/12/13).

Alcalde ordinario y corregidor de esta nobilísima Ciudad de México². Nos referiremos a él como Miguel de Berrio o marqués de Jaral.

Miguel de Berrio fue parte de la élite económica e ilustrada novohispana. Las actividades musicales de la nobleza novohispana están aún por estudiarse, sin embargo tenemos algunas noticias que aluden a una afición musical por parte de algunos aristócratas novohispanos³.

Miguel de Berrio nació en la Ciudad de México en 1716, tras la muerte de su padre y por diversas circunstancias familiares, fue nombrado por su madre como el responsable para administrar el patrimonio familiar. Se casó con Ana María de la Campa y Cos, uniendo de esta manera a dos de las familias más opulentas del virreinato novohispano, el matrimonio tuvo tres hijos de los cuales sólo sobrevivió Mariana, la mayor de ellos. El marqués murió en 1779, y tres años después sus bienes y propiedades fueron valuadas⁴.

² Evguenia Roubina: *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Eón, 2009, p. 31.

³ Hemos descubierto unos *Minuetes del Marquez de San Cristoval* [sic] y un *Minuet de Guadalaxara*, contenidos en el manuscrito BNE M/14856 de la Biblioteca Nacional de España. El documento perteneció al Conde de Santa Rosa, también novohispano. Por la información que disponemos podemos pensar que fueron compuestas por el marqués de San Cristóbal. Estamos elaborando un estudio al respecto. En el *Quaderno Mayner* aparece un *Minué a 4 manos* de la marquesa Vivanco que bien podría tratarse de una pieza compuesta por la esposa de Antonio Vivanco, marqués de Vivanco. Sobre el contenido del *Quaderno Mayner* Cf. José de Jesús Herrera Zamudio: *El Quaderno Mayner*, Universidad Veracruzana, 2007 (tesis de maestría) y para la referencia sobre el marqués de Vivanco: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002047020&search=&lang=es> (Consultado el 05/03/14). En 1695 murió la joven marquesa de San Jorge *clavicordios de música*, un claviórgano, dos guitarras y un arpa. Cf. Gustavo Curiel: “El efímero caudal de una joven noble: inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz y Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América*, 8, 2000, pp. 65-101. Las hijas del virrey Juan Francisco Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, tuvieron como profesor de música y clave al organista de la catedral de México Juan Baptista del Águila (c.1720-1784), que había llegado a México junto con el virrey en 1746, en Javier Marín López: *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, v. 3, p. 143; este virrey también fue conocido por organizar conciertos y *golpes de música*; Cf. Manuel Romero de Terreros: *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Porrúa, 1944, pp. 197-200. La virreina marquesa de las Amarillas organizaba saraos y alcobas en el palacio y fiestas al aire libre, dentro de su corte venida de España se contó con la presencia de Matheo Tollis, quien llegó a ser maestro de capilla interino de la catedral de México, Cf. Dianne Lehmann: “Findings concerning the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c.1710-1781)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, y Drew Edward Davies: “Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de Voce mea ad dominum clamavi (1777-1797) con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008. El violinista novohispano Delgado realizó un viaje a Querétaro gracias a la ayuda económica del marqués de Rayas, según información en E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 102.

⁴ María del Carmen Reyna: *Opulencia y desgracia de los marqueses de Jaral de Berrio*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Algunos datos nos demuestran la inclinación que tuvo el marqués de Jaral por la música. Así tenemos que su casa contó con un salón acondicionado especialmente con paredes recubiertas de maderas finas para realizar en él actividades musicales⁵; fue mecenas del Colegio de San Ignacio de Loyola, institución dedicada a la educación de niñas de origen vasco y donde el aprendizaje de la música fue una actividad importante en su formación. Además fue un aficionado violinista⁶, al parecer poseía cierta destreza y habilidad⁷. El violinista José Manuel Delgado, que posteriormente llegaría a ser una figura importante en el medio musical novohispano, podría haber servido como músico en casa del marqués de Jaral hasta la muerte del noble y antes de ser nombrado segundo violín de la capilla de la catedral de México⁸. Conocemos el caso de Mario Córdoba, músico de violón de la capilla de la catedral de México, quien pidió permiso a las autoridades catedralicias para ausentarse y poder acompañar al marqués de Jaral a una de sus haciendas fuera de la Ciudad de México⁹. Sabemos de la venta de un violonchelo español y una treintena de borradores de obras de Ignacio Jerusalem a la catedral de México, cuyas autoridades describen a Miguel de Berrio como “inteligente y afecto a la música”¹⁰.

⁵ M. Reyna, *Opulencia y desgracia...*, p. 123.

⁶ No tenemos datos sobre su educación musical. Lecciones de solfeo de Leo, Feo y Jerusalem, las sonatas del Op. 5 de Corelli, los *Pensieri Adriaarmonici* de Facco, el *Libro de lecciones para violín solo* de Olivari, entre otras obras, que se usaron para la enseñanza musical en el Colegio de San Miguel de Belem podrían darnos una idea del repertorio con el cual pudo haber aprendido a tocar el violín Miguel de Berrio. Cf. Josefina Muriel, Luis Lledías: *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009. También circularon en la Nueva España métodos para violín como el *arte del Arco* [*L'Arte del arco*] de Tartini, los *estudios para violín* [*Etude pour le Violon*] de Fiorillo, la *Escuela para el violín* [*L'Ecole du violon en Quator*] de Lolli y otra *escuela para violín* [*Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín...*] de Herrando que seguramente ayudaron a violinistas aficionados y profesionales a adquirir un mejor dominio del instrumento. Estos tratados para violín estaban puestos a la venta en la tienda de Fernández Jáuregui en la Ciudad de México en 1801, Cf. México, Archivo General de la Nación (AGN), Tierras, 1334, *Abaluo de los Papeles de Musica pertenecientes á el Almacenazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui* Año de 1801.

⁷ “sabiendo SS. EE. la destreza con que manejaba el violín el señor conde de San Mateo de Valparaíso, le pidieron hiciera alarde de su habilidad, lo que practicó con grande aire”. Lucero Enríquez: “¿Y el estilo galante en Nueva España?”, *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, Lucero Enríquez, Margarita Covarrubias (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 180.

⁸ E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 30.

⁹ J. Marín López, *Música y músicos...*, p. 260.

¹⁰ E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 31.

El inventario

En el Archivo Histórico del Banco Nacional de México de la Ciudad de México se encuentra el Catálogo de documentos del Fondo Marqueses de Jaral de Berrio con el expediente MJB-01-010-073, consta de 166 fojas, de las cuales siete, de la 54 a la 60, se refieren a los avalúos que se hicieron en 1782 de las propiedades, bienes y objetos personales que pertenecieron a Miguel de Berrio, marqués de Jaral. Este documento presenta ligera sequedad y quebrantamiento en los costados de las fojas y en general se encuentra en buen estado¹¹. Desgraciadamente no se conservan en la actualidad ni los instrumentos ni las partituras descritas en el inventario.

Memorias de Instrumentos

El inventario dedicado a los instrumentos musicales lleva el título de “Número 13.

Memoria de los instrumentos musicales que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, marqués de Jaral, valuados por don Anastacio Orozco” forma parte del Catálogo arriba mencionado y describe la magnífica colección de instrumentos que el noble novohispano logró reunir. Esta constaba de 25 violines en total, entre ellos: dos Stradivari¹², uno de ellos de *maque* negro y con caja, otro de *maque* amarillo y caja. Cuatro Amati, de los cuales el primero con *maque maltratado* y caja, el segundo con caja y *viciado del lado de la quarta* [cuerda], el tercero con caja y el cuarto también con caja y *maque* amarillo. Un violín *Carolus Bonsini*¹³ [Carlo Bomini]¹⁴ nuevo y con caja; tres Stainer, uno colorado, otro con *ojeras* y caja, uno más también con *ojeras* y apolillado. Un violín viejo y con caja de Simpson¹⁵; un *Guarnerio* [Guarneri] con *maque criollo*, colorado y caja; un *Clós* [Klotz] de *maque* colorado; otro *Landolfi* [Landolfi]¹⁶ colorado y apolillado; otro llamado *El Marqués* con caja y *maque prieto*; otro de Ycoli nuevo y *maque* colorado; uno más de Hieronimus

¹¹ Agradecemos al sr. José Miguel Aguillón Banda, director del Archivo Histórico Banamex, por facilitarnos copia de los inventarios y ofrecernos una descripción física de los mismos

¹² De Stradivari, Amati, Guarneri, Stainer y Klotz hay una amplia información biográfica. Cf. Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001 (2.ª ed.), 29 v. 13. Los nombres en cursivas están escritos tal y como aparecen en el inventario. Entre corchetes ponemos la transcripción.

¹⁴ Carlo Bomini fue alumno de Stradivari, nació en Cremona hacia 1715. En 1800 estuvo activo en París. Cf. www.amati.com/make/information-on-bomini-carlo-violin-maker-in-.html (Consultado el 01/12/13).

¹⁵ James y John Simpson trabajaron en Londres y siguieron el estilo tirolés de construcción de violines. Cf. www.ricercare.com/research/library/dictionary/frame.html (Consultado el 01/12/13).

¹⁶ Carlo Ferdinando Landolfi, italiano establecido en Milán entre 1734-1787. Cf. www.ricercare.com/research/library/dictionary/fram.html (Consultado el 01/12/13).

Yriné¹⁷ *bientratado*; un *cremonense* pardo. También seis sin autor (de ellos uno con *maque encarnado*, otro con *maque colorado*, un tercero de *maque amarillo de ojeras*, un cuarto colorado), un violín *criollo* y dos violines colorados viejos apolillados. Había dos violas *criollas*, una colorada y otra amarilla, y una viola *blanca*. Aparecen dos violones (que era el término en Nueva España para denominar al violonchelo), uno de ellos de Stradivari y otro sin autor. También se menciona un *tololoche* (nombre dado en Nueva España al contrabajo o violone y de uso extendido en todo el territorio mexicano en la actualidad). Se completa el inventario con dos guitarras, una de ellas *maqueada* francesa con caja y la otra con una flor de plata; un organito con teclado de una docena con dos mixturas, unas trompas y dos flautas, una de ellas de *boje* [boj] con *cinco cañones* y otra negra.

Están descritos el valor de cada instrumento y algunas de sus características físicas como color del *maque*¹⁸, nombre novohispano para designar al barniz. El término *criollo* es utilizado para mencionar a los instrumentos de fabricación novohispana¹⁹, tal vez contruidos con materiales locales. Su uso se documenta incluso en la catedral de México y en otras ciudades del país²⁰. Los instrumentos musicales circularon en el México virreinal a través de su venta en tiendas especializadas o por medio de encargos personales. En este sentido un inventario de 1801 de la tienda de Fernández de Jáuregui²¹ describe partituras e instrumentos musicales en gran cantidad puestos a la venta en la Ciudad de México. El músico italiano de la catedral de México José Pisoni vendía partituras e instrumentos musicales, principalmente de viento, en la década de los 50 del siglo XVIII²². Sabemos que la catedral de México encargó violines y violas *Gallani* (Gagliano) a España en 1759. Esa misma institución dispuso dos años después de dos violines Contreras. El

¹⁷ Sobre los luthiers Ycoli e Yriné no hemos encontrado referencias.

¹⁸ El DRAE define la palabra *maque* como laca o barniz. Actualmente es una técnica artesanal mexicana.

¹⁹ El oficio de violero estuvo regulado desde 1583 en la Ciudad de México aunque es hasta 1714, y en la ciudad de Puebla, donde Manuel Belmaña fue examinado y autorizado para ejercer el oficio, siendo así el primer laudero oficial en la Nueva España. Gabriel Saldívar y Silva: *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, pp.187-189.

²⁰ J. Marín López, *Música y músicos...*, p. 1910.

²¹ 81 violines aparecen en la lista de venta de ese establecimiento. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

²² Pisoni vendió a la catedral de Durango partituras e instrumentos europeos, a la catedral de México alquiló y vendió trompas, además de partituras para este instrumento. Manuel Andreu, músico de la catedral de México, pidió ayuda en 1763 a las autoridades catedralicias para que se le cubrieran los gastos por la adquisición de cañas de oboe, una boquilla de trompa y una flauta, además de partituras. J. Marín López, *Música y músicos...*, pp. 99, 545, 571. Pablo Musin, músico del Coliseo de México a finales del siglo XVIII vendía oboes, clarinetes, flautas de boj y ébano, cañas, repuestos y repertorio para instrumentos de viento. G. Saldívar y Silva, *Historia de la música...*, p.194. Seis flautas de *boje*, dos *Hobues Corrientes* y cuatro trompas se podían conseguir en la tienda de Fernández Jáuregui. Cf. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

violinista José Manuel Delgado extravió su violín *Andrea Guarnelio* (Guarneri) en 1807²³. Instrumentos de teclado también se construyeron en la Ciudad de México en diferentes talleres durante el siglo XVIII²⁴.

Además en esta Memoria de instrumentos se incluye una lista de accesorios mencionándose una caja de violín, 4 arcos, uno de ellos *acanalado*, 190 docenas de puentes de violín, 16 docenas de puentes de violón, cinco puentes de viola, veinte juegos de clavijas de violín, veinte *tirantes* (cordales) de violín, diez tornillos de arco, tres cadejos de cerda para arco, 105 de mazos de cuerdas *primas*, nueve mazos de cuerdas terceras, veinte mazos de *bordones*, otros tres mazos de bordones, todos para violín, doce mazos de cuerda revuelta, un mazo de cuerdas las para violón, y varios pliegos de papel pautado y papel blanco.

Memoria de las piezas de música

Las partituras que pertenecieron al marqués de Jaral se describen en el documento titulado “Número 14. *Memoria de las piezas de música que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, marqués de Jaral del Berrio, valuadas por don Ignacio Pedroza.*” Pedroza fue músico de la capilla de la catedral de México, se desempeñó como profesor de música en algunos colegios y conventos de la Ciudad de México; fue bien considerado por el marqués de Jaral y se le describe con “una capacidad asombrosa para la lectura a primera vista”²⁵.

La presencia de compositores europeos en el inventario reafirma la circulación de su música en la Nueva España o en algunos casos demostraría su recepción en ese

²³ E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p.55.

²⁴ Durante los últimos años del siglo XVIII los alemanes Cors y Miller construían claves, el novohispano Manuel Pérez hacía claves, pianofortes y claviórganos, y a inicios del siglo XIX el español Mármol fabricaba claves y pianos. G. Saldívar y Silva: *Historia de la música...*, p. 194. Fernández de Jáuregui en 1801 tenía a la venta un *organito*, un *clave horgano* alemán y dos órganos *de barril*. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

²⁵ J. Marín López, *Música y músicos...*, p. 217.

virreinato²⁶. Sólo dos maestros de capilla novohispanos, Jerusalem²⁷ y Billoni²⁸, aparecen en el elenco de autores.

El inventario nos da cuenta de al menos 1182 obras musicales. Figuran 191 tríos de autores como Ben²⁹, *Campeoni* [Campioni], *Eremberg* [Ehremberg?]³⁰, Gasparini³¹, *Aidem* [Haydn]³², *Jerusalem* [Jerusalem], *David Perez* [Pérez]³³, *Puñani* [Pugnani]³⁴ y *San Martino*

²⁶ Los datos biográficos de los compositores que aparecen en el inventario del marqués de Jaral, por razones de espacio, no los incluimos en esta comunicación. La información biográfica se puede consultar en S. Sadie, *The New Grove...* Para detalles referentes al *Conde Guilino* o Giorgio Giulini, noble italiano y aficionado a la música, compositor de sinfonías y oberturas, aunque poco conocido, Cf. Daniel Heartz: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*, Londres, WW Norton & Company, 2003, pp. 239-240. Sobre Mazza podemos pensar que se trataba de Romao Mazza, músico cercano al círculo del Cardenal Ottoboni y que compuso conciertos para violín y música religiosa, Cf. José Mazza: *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, Revista “Ocidente”, Lisboa, Editorial Imperio, 1944-1945, aunque el inventario indica *Andres* o *Andrea Mazza*. Mota pudo haber sido Artemio Motta, músico nacido en Parma en 1710, autor de *X Concerti* [...], Op. 1, según las referencias en Ernst Ludwig Gerber: *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler: K-R*, Leipzig, Kühnel, 1813, v. 3, p. 469. Acerca de Rinaldi creemos que pudiera tratarse de Christiano Reynaldi, violinista que a mediados del siglo XVIII trabajó en España, Cf. Lothar Siemens Hernández: “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 734-739. Una *Simphonía* y un *Duetto* son obras de Scalaschi o Schalachi que se encuentran en la Burgerbibliothek de Berna, no hemos encontrado más referencias sobre ese autor. Cf. <http://www.katalog.burgerbib.ch/detail.aspx?ID=33018> (Consultado el 11/11/13).

²⁷ Cf. S. Sadie, *The New Grove...*, v. 13, pp.15-17. De Jerusalem hay dos sonatas y dos tríos en el inventario.

²⁸ Drew Edward Davies: *Santiago Billoni. Complete Works*, Middleton, A-R Editions, 2011. Doce sonatas para violín y seis divertimentos son las obras que aparecen de Billoni en el inventario del marqués.

²⁹ No hallamos datos referentes a este compositor.

³⁰ De este autor no tenemos datos biográficos. Cinco tríos de su autoría se vendían en la capital mexicana. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³¹ De Gasparini se vendían varios tríos en la tienda de Fernández Jáuregui. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³² En 1787 se documentó la llegada de obras de Haydn al puerto de Veracruz, Cf. Ricardo Miranda: “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, 116-117, 1997, p. 41. Transcripciones para guitarra se incluyen en el *Código Angulo*. En México, Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, Fondo Reservado, *Completo Método de Guitarra, No. 2. Las siete palabras para Clabe* [...] y una *Sonata quinta* [...] se encuentran en el *Quaderno Mayner*, en J. J. Herrera Zamudio, *El Quaderno Mayner...* En el archivo musical del Colegio de San Miguel de Belem se encontraba la *Gran Sonata* de Haydn. Cf. J. Muriel, L. Lledías, *La música...*, p. 84. Otra *Sonata grande* podía comprarse en la librería de Ceferino Martínez en 1810, en R. Miranda, *Reflexiones...*, pp. 40-41. Numerosas partituras de Haydn se podían adquirir en la librería de Fernández Jáuregui, en México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...* Las catedrales de México y Durango, además de la Basílica de Guadalupe cuentan con diversas obras de Haydn, Cf. Thomas Stanford: *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Gobierno del Estado de Puebla-Universidad Anáhuac del Sur-Fideicomiso para la cultura México/USA, 2002, Drew Edward Davies: *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C., 2013 y Lidia Guerberof Hahn: *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe de México*, México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe de Santa María de Guadalupe, 2006.

³³ Música de Pérez se encuentra en la catedral de México, T. Stanford, *Catálogo de los acervos...*, p. 196, en la catedral de Durango, D. E. Davies, *Catálogo de la Colección...*, y en el Colegio de San Miguel de Belem, J. Muriel, *La música...*, p. 99.

³⁴ Sonatas, sinfonías y cuartetos de Pugnani se vendían en la Ciudad de México, en México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

[Sammartini]³⁵. Hay 221 oberturas y siete sinfonías compuestas por *Bac* [Johann Christian Bach]³⁶, Bernasconi, *Briosqui* [Brioschi], *Filz* [Fils]³⁷, *Galupi* [Galuppi]³⁸, *Conde Guilino* [Giulini], *Gosec* [Gossec]³⁹, *Jomeli* [Jommelli]⁴⁰, *Lampugnani* [Lampugnani]⁴¹, Pérez, Pla⁴², Prota⁴³, Pugnani, Rinaldi, Sammartini, Stalder y Toeschi⁴⁴. Las sonatas y solos son 259, y sus autores son Albinoni⁴⁵, A.S.F.⁴⁶, *Villoni* [Billoni], *Coreli* [Corelli]⁴⁷, *Francis Geminiani* [Geminiani]⁴⁸, *Herteli* [Hertel], *Jerusalem*, *Locateli* [Locatelli]⁴⁹, *Andres Mazza*

³⁵ De Sammartini se conserva música en Durango, D. E. Davies, *Catálogo de la Colección...*, y en el Colegio de San Miguel de Belem, J. Muriel, *La música...*, p. 99. Así mismo estaban en venta sinfonías y duetos en la librería de Fernández Jáuregui, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³⁶ Junto a partituras de Pleyel, Cannabich, Cambini y otros, en 1787 obras de J.C. Bach arribaron a tierras mexicanas, Cf. R. Miranda, *Reflexiones...*, p. 41. También se podían comprar partituras de este autor alemán en la Ciudad de México en 1801, Cf. México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³⁷ La música de Fils también estuvo presente en la tienda de Fernández Jáuregui, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³⁸ Se conservan de Galuppi obras en la catedral de México y Puebla, T. Stanford, *Catálogo de los acervos...*, pp. 97, 189, 254, de Morelia, E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 171, y en la Basílica de Guadalupe, L. Guerberof Hahn, *Archivo de Música...*, pp. 57, 184. También se vendió su música en la Ciudad de México, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

³⁹ Su música llegó a México en 1787, R. Miranda, *Reflexiones...*, p. 41.

⁴⁰ La obra de Jommelli se tocó en la catedral de México, el Colegio de Santa Rosa de Valladolid (Morelia) y el Colegio de San Miguel de Belem. Cf. T. Stanford, *Catálogo de los acervos...*, p. 97, Evguenia Roubina: *Responso "Omnes Moriemi..." de Ignacio Jerusalem*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 2004, p. 129, J. Muriel, L. Lledías, *La música...*, p. 99, respectivamente.

⁴¹ En la Catedral de Puebla se conserva música de este músico italiano, T. Stanford, *Catálogo de los acervos...*, p. 307, y en el Colegio de Belem, J. Muriel, L. Lledías, *La música...*, p. 99.

⁴² De Manuel Pla existen partituras en la catedral de Durango y en la Basílica de Guadalupe. Cf. D. E. Davies, *Catálogo de la Colección...*, y L. Guerberof Hahn, *Archivo de Música...*, pp. 114-115.

⁴³ El inventario de la librería de Fernández Jáuregui hace referencia a una obertura de Prota, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁴⁴ Sinfonías de Toeschi estaban a la venta en la Ciudad de México en 1801, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁴⁵ Hacia 1801 se podía compra música de Albinoni en la Ciudad de México según consta en México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁴⁶ No hallamos datos que nos pudieran decir a quién pertenecen estas iniciales.

⁴⁷ La *Tablatura musical MS 1560, olim 1686*, Biblioteca Nacional de México (BNM), Fondo Reservado, contiene fragmentos de diversas obras de Corelli, Campra, Pichiforte, Nicolini, Gerardo, entre otros; Cf. Gerardo Arriaga: "Un manuscrito mexicano de música barroca", *Revista de Musicología*, 5, 1, 1982, pp. 111-126. En el Colegio de San Miguel de Belem se encontraba el Opus 5 de Corelli, según J. Muriel, L. Lledías, *La música...*, pp. 93, 99, 102, 103; el rollo 00-1149 de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia presenta parcialmente sonatas del Op. 5 de Corelli, en T. Stanford, *Catálogo de los Acervos...*, p. 181. El médico novohispano Ignacio Bartolache poseyó música de Corelli, Locatelli, Leo y Piccini, de Rameau un tratado de danza, la *Cartilla música* del peruano Onofre de la Cadena y obras teóricas de Nasarre, Iriarte, Cerone, etc., Cf. J. Marín López, *Música y músicos...*, p. 571. También se describen composiciones de Cayetano Echeverría, músico zaragozano afincado en México como un *Libro de lecciones y varios sonecitos para flauta dulce* y un *Libro para solfear del uso y divertimento del doctor don José Ignacio Bartolache*. La librería de Fernández Jáuregui vendía obras de Corelli, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁴⁸ En 1801 se vendían de Geminiani sus sonatas, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...* En 1806 en la "librería de la I calle de la Monterilla" de la Ciudad de México se podía adquirir su *The Art of Playing on the Violin*, E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 233.

⁴⁹ Ignacio Bartolache llegó a tener partituras de Locatelli, Cf. J. Marín López, *Música y músicos...*, p. 571. En el establecimiento de Fernández Jáuregui se vendían obras de este violinista italiano, México, AGN, Tierras,

[Mazza], *Molteri* [Molter], *Mosi* [Mossi], Pugnani, *Adolfo Schalaschi* [Scalaschi o Schalachi], Tartini⁵⁰, Valentini y Veracini. Los conciertos son 272, compuestos por Alberti, Albinoni, *Facomet.co* [Facco]⁵¹, Geminiani, Laurenti, Locatelli, Mazza, *Mota* [Motta], *Paiaivichini* [Pallavicini], *Sr Giorgio* [Saint Georges]⁵², *Jean Chrestien Schir* [Schik], Tartini, *Torrelli* [Torelli], Valentini⁵³ y Vivaldi⁵⁴. Se incluyen 62 dúos compuestos por *Abondano* [Avondano], Aubert⁵⁵, *Lecler* [Leclair]⁵⁶, Pla y *Tesarini* [Tessarini]; también 13 cuartetos de *Boquerini* [Boccherini]⁵⁷ y Haydn; además 6 divertimentos de *Uioni* [Billoni]⁵⁸, un *cuaderno de lecciones* de Nicolini⁵⁹, algunas arias, un *Salve* de *Moreti* [Moretti?]⁶⁰ y *minuetes de cantar y tocar en una partida*.

1334, *Abaluo...* El Op. 2 de Locatelli se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Cf. María Díez-Canedo: "La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 41-72. El *Manuscrito Hague* contiene el cuarto movimiento de la Sonata IV, Op. 2 con el título *Allegro de Dn Pedro Locatelj*, Cf. MS 203 *Eleanor Hague*, Los Ángeles, Southwest Museum, Braun Research Library. Hemos podido identificar la sonata III, Op. 6 de Locatelli en el rollo 00-1151 descrito como anónimo en T. Stanford, *Catálogo de los acervos...*, p. 181. Estamos preparando un trabajo al respecto.

⁵⁰ De Tartini un *arte del Arco* [sic] y unas sonatas se podían comprar en la Ciudad de México en 1801, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁵¹ Los *Pensieri Adriarmonici* de Facco fueron localizados en el Colegio de San Miguel de Belem, Cf. Uberto Zanolli: *Giacomo Facco Maestro de reyes: introducción a la vida y la obra del gran músico véneto de 1700*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

⁵² Obras de este violinista francés estuvieron presentes en la lista de partituras de la tienda de Fernández Jáuregui, *Abaluo...*, México, AGN, Tierras, 1334.

⁵³ Música de Valentini se vendía en México en 1801, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁵⁴ Algunas obras de Vivaldi se vendieron en la tienda de Fernández Jáuregui, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁵⁵ Sonatas de Aubert circularon en la Nueva España, según consta en México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁵⁶ Hemos podido identificar la Sonata X del *Troisième livre* de Leclair en el rollo 00-1149 que se hallaba descrita como anónima en T. Stanford, *Catálogo de acervos...*, p. 181. Estamos preparando un trabajo al respecto. De Leclair también se podían adquirir partituras en la Cd. de México en 1801, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...*

⁵⁷ Una sonata a solo de *Boquerini*; para de repente [sic] fue utilizada en 1795 como material de prueba dentro del concurso de oposición para ocupar dos plazas de violín en la catedral de México por parte del maestro de capilla Antonio Juanas, Cf. E. Roubina, *Obras instrumentales...*, p. 96. Años atrás llegaron a Veracruz doce sinfonías de *Bocherini*, G. Saldívar y Silva, *Historia...*, p. 171, en la tienda de Fernández Jáuregui se podían comprar una gran cantidad de partituras de Luigi Boccherini, México, AGN, Tierras, 1334, *Abaluo...* Algunos movimientos del Op. 5 de Boccherini se incluyen en el *Quaderno Mayner*. J.J. Herrera Zamudio, *El Quaderno Mayner*, p. 123.

⁵⁸ Nos inclinamos a pensar que es otra manera de referirse a Billoni, maestro de capilla de la catedral de Durango.

⁵⁹ Nicolini podría ser algún músico italiano residente en la Nueva España, algunos minuetos y adagios incluidos en la *Tablatura musical* tienen como autor a un *Nicolini*, Cf. México, BNM, Fondo Reservado, *Tablatura musical...* En 1733 se interpretaron unos *Maytines* compuestos por el célebre Nicolini en el monasterio de San Jerónimo de la Ciudad de México, Cf. Juan Francisco Sahagún de Arévalo: *Gacetas de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1949, v. II, p. 128.

⁶⁰ No hemos encontrado a algún autor con ese nombre que corresponda a la época de la realización del inventario.

La presencia de obras instrumentales compuestas por Jerusalem y Billoni, supondría que fueron encargadas directamente por el marqués para su propia ejecución. En algunos casos las descripciones de las partituras nos indican si éstas eran impresas o manuscritas. Los libreros de aquellos años se dedicaron a vender copias manuscritas, así ellos se convirtieron, al igual que la partitura que producían, en piezas importantes dentro de la red de transmisión del repertorio europeo del siglo XVIII en la Nueva España. El manuscrito fue una fórmula eficaz en la divulgación musical en el ámbito novohispano e incluso nunca pudo ser sustituido por las partituras impresas. La distribución y comercialización de partituras de música europea, pero también de aquella novohispana, fue un hecho en la Ciudad de México lo cual pone en manifiesto la existencia de un público con interés y demandante de música impresa o manuscrita y de instrumentos musicales.

Conclusiones

Podemos considerar al inventario del marqués de Jaral como una muestra de la circulación en territorio novohispano del repertorio europeo y su utilización en círculos de la alta sociedad de la Nueva España, su revisión nos confirma la recepción y la presencia de repertorio instrumental europeo del siglo XVIII en la Nueva España.

El repertorio musical del que dispuso Miguel de Berrio hace factible el que se formara una pequeña orquesta para poder ejecutarlo. La presencia de diversos instrumentos, así como las relaciones que tuvo con algunos miembros del medio musical novohispano, nos hacen inclinarnos a que una capilla musical pudo formarse en el círculo cercano al marqués de Jaral y participar en los llamados *golpes de música* y academias presentes en la época.

Desde luego es necesario hacer un estudio de las fuentes primarias relacionadas con el marqués de Jaral para examinar si contienen información respecto a pagos de músicos, gastos relacionados a la compra de instrumentos y partituras, correspondencia referente a las relaciones personales entre el marqués de Jaral y músicos o personas vinculadas al quehacer musical novohispano, y otros elementos que nos permitan determinar los pormenores concernientes a la música en la vida de Miguel de Berrio, tales como aquellos que nos ayuden a conocer cómo fue su formación musical y sus posibles presentaciones públicas y privadas.

Futuras investigaciones podrían dar como resultado mayores referencias hacia la actividad musical en contextos no religiosos durante el siglo XVIII en la Nueva España, conocer los repertorios que llegaron a tocarse durante las academias y tertulias musicales e incluso si hubo particularidades interpretativas de la música europea en el ámbito novohispano; cuáles fueron las maneras de transmisión del repertorio en los círculos domésticos y además determinar cómo influyeron las obras llegadas de Europa en la formación de estilos y géneros musicales puramente novohispanos y, posteriormente, mexicanos.

“A INCESTUOSA RELAÇÃO ENTRE O ROMANCE E O CINEMA”: O CASO DE AMOR DE PERDIÇÃO

Bárbara Raposo / Filipa Cruz
(Universidade NOVA de Lisboa)

O romance *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco esteve na génese de quatro adaptações cinematográficas nos anos 1921, 1943, 1979 e 2008, realizadas por Georges Pallu, António Lopes Ribeiro, Manoel de Oliveira e Mário Barroso, respectivamente. A mesma narrativa é adaptada às perspectivas de cada realizador, correspondendo, ainda assim, aos alicerces da obra literária. Por seu turno, a linguagem desenvolvida por cada compositor – Armando Leça, Jaime Silva Filho, João Paes e Bernardo Sasseti, respectivamente – é conceptualmente distinta. Surge, então, a necessidade de questionar as transformações a que a componente sonora é sujeita às mãos dos compositores e o impacto recíproco entre a estética dos mesmos e o contexto histórico-social em que se inserem. Partindo de uma perspectiva histórica acerca dos quatro projectos cinematográficos, confrontamo-nos com estéticas musicais que tanto reflectem as correntes artísticas vigentes, como se mostram mais conservadoras em relação ao contexto contemporâneo a cada um dos filmes.

Palavras-chave: *Amor de Perdição*, música, cinema português, estética.

Em 1862, foi publicada a obra *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, uma das principais narrativas caracterizadoras do Porto oitocentista. A obra narra a trama entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, ambos de famílias de classe média-alta cujas quezílias impossibilitam a concretização de uma relação amorosa entre os dois protagonistas. Simão surge como representante da rebeldia e tenacidade, associadas aos ideais da Revolução Francesa¹ e ao ambiente académico boémio em que se encontra na época da acção. A partir do momento em que conhece Teresa de Albuquerque, da janela do quarto, o seu comportamento é drasticamente alterado, ganhando objectivos com vista a futuro com a personagem. Mas, se por um lado, Teresa simboliza o amor platónico, Mariana, filha de João da Cruz, vai estar associada à consciência, amor terreno e altruísmo, ajudando Simão nas tentativas sucessivas de um relacionamento com Teresa. A procurada junção de Simão com Teresa, infundavelmente

¹ Expressos musicalmente, tanto no filme de António Lopes Ribeiro (1943) como no de Manoel de Oliveira (1978), através de um excerto *La Marseillaise* que acompanha Simão Botelho a reivindicar os ideais a colegas em Coimbra.

explorada no romance, atinge o apogeu com o assassinato de Baltasar, primo e pretendente de Teresa, pelo protagonista, funcionando este episódio como eixo narrativo. Após o assassinato é desencadeada uma série de acontecimentos, apresentados de forma mais sucinta, que culminam na morte de Teresa e Simão e, em consequência do falecimento deste último, no suicídio de Mariana.

***Amor de Perdição*, Georges Pallu / Armando Leça, 1921**

A 9 de Novembro de 1921 é apresentado, no Olympia do Porto, *Amor de Perdição*, um filme de Georges Pallu, com acompanhamento sonoro de Armando Leça. Pallu, realizador francês, estreou-se no cinema como director da *Film d'Art* (1909), tendo sido contratado pela Invicta Filmes em 1918. A produtora foi relevante no desenvolvimento da composição original para filmes, apostando, a partir de 1917, em obras nacionais de forma a construir um «cinema português».

Numa primeira fase do cinema português, até finais dos anos 1920, o repertório musical que acompanhava a projecção fílmica dependia dos mesmos factores que influenciavam o acompanhamento musical nos Estados Unidos da América, ou seja, da capacidade dos intérpretes, do tempo de preparação dos mesmos e das partituras disponíveis. Em Portugal surgiu uma crescente necessidade de corresponder o carácter da música à acção que esta ilustrava, tornando-se, assim, a composição original para cinema algo requisitado por alguns distribuidores². Nesse sentido, juntamente com o projecto de um cinema iminentemente nacional, a Invicta Filmes colaborou com o compositor Armando Leça, que compôs para quatro filmes da mesma, dentro dos quais *Amor de Perdição*. Segundo Maria do Rosário Pestana, Leça foi

uma figura que, no universo musical português ocupou um lugar «do meio», entre os pólos erudito e folclórico, dialogando com diferentes esferas do fazer música em Portugal. Vemo-lo como pianista a tocar durante as projecções de cinema, como compositor nacionalista e ideologicamente comprometido e como colector de músicas e vozes dos lugares recônditos e por mapear³.

² Manuel Deniz Silva, Rui Vieira Nery: “Música e Cinema”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 841-42.

³ Maria do Rosário Pestana: *Armando Leça e a Música Portuguesa 1910-1940*, Lisboa, Tinta da China, 2012, p. 22.

De facto, apesar de não haver documentação suficiente que permita tirar conclusões definitivas, principalmente devido à fragmentação das partituras e à falta de associação das mesmas às respectivas sequências fílmicas, podemos considerar a utilização assinalada de temas de tradição oral⁴, bem como do recurso a música composta como marcador narrativo, seccionada e com repetições que assinalam a continuidade do filme mudo, imprimindo uma proximidade entre o espaço musical e o espaço fílmico.

O filme é descrito por João Bénard da Costa como “o máximo de ambição da Invicta e o começo do seu declínio”⁵. O autor caracteriza ainda o filme como “bastante chato, os intérpretes quase todos insuportáveis (à excepção de Brunilde Júdice e António Pinheiro)”, guardando “a recordação de um filme estático e banalmente decorativo”⁶. De igual forma, Luís de Pina refere-se à qualidade estática do filme, indicando que “o cuidado posto em todos os pormenores, a veracidade dos ambientes, a estranha psicologia das personagens, a força dos conflitos, tudo isto dá ao filme, visto a sessenta e cinco anos de distância, uma certa qualidade, mas que não ultrapassa a ilustração, o convencionalismo das formas teatrais, dos quadros estáticos”⁷.

***Amor de Perdição*, António Lopes Ribeiro / Jaime Silva Filho, 1943**

Entre os anos 1930 e 1940, “o acompanhamento musical do cinema português dividiu-se em três grandes repertórios: 1) a música popular inspirada na música tradicional de matriz rural [...], 2) a canção popular urbana [...] e 3) a música sinfónica

⁴São exemplos de temas possivelmente de tradição oral os “Tema de Época”, “Tema Beirão” e “Tema Transmontano”. Segundo Rui de Freitas Lopes (Cf. “Um amor de perdição não perdido”, *Jornal de Matosinhos*, 1995), é utilizado o tema da canção popular “Tim-tim-orale-tim-tim”, embora não nos seja possível associar este tema às indicações do manuscrito de Leça, disponível na Cinemateca, nesta fase. Já Maria Lupi Bello – Cf. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. Amor de Perdição: Um Exemplo de Transcodificação Intersemiótica*, Universidade Aberta, 2011 (Tese de Doutoramento), p. 276 – refere o “Tema Embalo” e “Tema do Destino”, que podem sugerir ligações mais directas à narrativa, mas os mesmos também não estão indicados na partitura. Por outro lado, há três temas associados a Mariana: dois no manuscrito de Leça e uma publicação no jornal *Cinéfilo*, a 23 de Março de 1922 (pp. 18-19). Aquando do restauro levado a cabo por Gillian Anderson, em 1996, a maestrina referiu que “faltava muita música. Muitos compassos indicavam apenas pausas e que partes omissas se destinavam a ser preenchidas com improvisação” (Anderson, 1996 cit in M. R. Pestana, *Armando Leça...*, p. 72).

⁵João Benárd da Costa: “*Amor de Perdição*/1921: Um filme de Georges Pallu”, *Textos cp* (pasta 100), p. 102.

⁶J. Benárd da Costa, *Amor de Perdição...*, p. 21.

⁷Cf. http://amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=116 (Consultado a 29/04/15).

narrativa, menos frequente do que as anteriores”⁸ É neste contexto que, a 8 de Outubro de 1843, é estreado no Coliseu do Porto o filme *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro, enquadrando-se musicalmente no terceiro grande repertório acima identificado, ou seja, uma música sinfónica representativa do processo narrativo e assente em códigos visuais e teatrais, afirmando o seu propósito de subordinação à obra literária. Com diálogos teatralizados e uma linguagem musical que alude à composição do cinema clássico de Hollywood⁹, a obra de António Lopes Ribeiro marca a entrada desta narrativa camiliana no cinema sonoro.

Com Lopes Ribeiro emerge uma nova relação entre o cinema e a literatura que se evidencia através da valorização da palavra na imagem. A sua adaptação da obra camiliana começa uma evolução estética que culminará na versão de *Amor de Perdição*, de Manoel de Oliveira, resultando esta numa réplica quase total da obra oitocentista. A composição original de Jaime Silva Filho assume um papel de subordinação ao diálogo e à imagem, através de uma linguagem descritiva que, pela sua congruência ao longo da obra, actua como elo de ligação entre as diferentes situações e ideias representadas.

O filme foi bem recebido na crítica e considerado um dos exemplos do cinema clássico português, enaltecendo-se os cenários, os intérpretes e outros aspectos da realização, visíveis na nota para a exibição do filme, a 20 de Maio de 1971:

“Amor de Perdição” ficou a constituir, sem dúvida, uma das mais importantes produções saídas dos nossos estúdios na primeira década do cinema sonoro nacional. Período brilhante da história do cinema português, é de toda a justiça reconhecê-lo. O mérito da realização, o apuro técnico conseguido, a qualidade da interpretação confiada a um elenco

⁸ M. D. Silva, R. V. Nery, *Música e Cinema...*, p. 844.

⁹ Segundo Claudia Gorbman, (“Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner”. *Unheard Melodies. Narrative film music*, Indiana University Press, 1987, p. 70), “‘classical cinema’ means understanding this cinema as an institution, and a class of texts which this institution produces. The classical film text [...] is a conjuncture of several economics, a narrative discourse determined by the organization of labor and money in the cinema industry, by/in ideology, and by mechanisms of pleasure operating on subjects in this culture.”. Por outro lado, descreve a componente musical do cinema clássico de Hollywood como uma “hiper-explicação” da acção: “The music is the element of discourse that magnifies, heightens, intensifies the emotional values suggested by the story” (C. Gorbman, *Classical Hollywood...*, p. 98). Invisibilidade, «inaudibilidade», significante de emoções, *narrative cueing*, continuidade e unidade, ou quebra de algum dos princípios em prol da narrativa são algumas das características paradigmáticas enumeradas por Gorbman.

duma extensão inédita entre nós e em que se destacaram nomes de prestígio, deram a esta versão da obra célebre de Camilo um nível invulgar¹⁰.

Sendo a valorização da palavra na imagem uma das principais características deste filme, o diálogo é evidenciado e caracterizado pela teatralidade inerente e pela relação entre a música e as imagens que o valorizam, contendo estas vertentes uma função complementar: “a música cumpria completar o tríptico de elementos fundamentais que haveriam de constituir o filme; os outros dois eram: o diálogo e as imagens”¹¹. Relativamente ao processo de composição musical, o realizador afirma que “ao contrário do habitual, o filme foi concebido a partir da sequência sonora, ajustando-se-lhe depois as imagens convenientes, que resultavam, por assim dizer, implícitas”¹², realçando a música como complemento ao diálogo, primado nesta estética.

Lopes Ribeiro especifica, assim, um tema musical principal – “de Amor e da Morte”-, a partir do qual surgem três temas alusivos a personagens específicas, secundárias na narrativa: João da Cruz, Mariana e arrieiro¹³. O tema do arrieiro, “Xácara de Dona Joana”, foi composto por Ribeiro e utilizado como referência a um estilo dito popular que funciona como ponte para a linguagem musical de Armando Leça, utilizada na primeira adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição* (1921). O tema principal é, por sua vez, decomposto em três frases, alusivas a ideias contrastantes: “a força inquebrável do Destino”, “o Amor” e o “Arrebatamento, a atracção pela morte e para a Morte”¹⁴. O mesmo tema é, ao longo da obra, amplamente variado, de forma a descrever a evolução da narrativa:

Citemos somente o admirável desenvolvimento do tema principal para exprimir a Exaltação amorosa do primeiro encontro, nas janelas, quando Simão vê Tereza pela primeira vez [...] e finalmente, toda a cena da morte de Tereza, em que as variações sobre o Tema do Amor e da Morte encontram as acentuações mais impressionantemente trágicas¹⁵.

¹⁰ “Amor de Perdição”, A Cinemateca Nacional Apresenta o Programa “Os Filmes da Cinemateca”, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, (20 de Maio) 1971 [notas para a exibição de *Amor de Perdição*, de 1943].

¹¹ António Lopes Ribeiro: *O filme português Amor de Perdição. Realização de António Lopes Ribeiro segundo o romance de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Oficina Gráfica Lda., 1943, p. 56.

¹² A. L. Ribeiro, *O filme português...*, p. 57 cit. in M. L. Bello, *Narrativa Literária...*, p. 315.

¹³ A. L. Ribeiro, *O filme português...*, p. 57 cit. in M. L. Bello, *Narrativa Literária...*, p. 31.

¹⁴ A. L. Ribeiro, *O filme português ...*, p. 59.

¹⁵ A. L. Ribeiro, *O filme português ...*, pp. 60-62

Por último, a dimensão sonora de *Amor de Perdição* (1943) constitui-se, em parte, por música pré-existente, nomeadamente um *divertimento* de Mozart e dois *minuetes* de Boccherini e Bomtempo. Estes excertos, inseridos na sequência do baile, pela sua caracterização espacial e temporal de carácter diegético, distinguem-se das outras sequências ao nível sonoro, e funcionam como elementos caracterizadores do espaço.

***Amor de Perdição*, Manoel de Oliveira / João Paes, 1978**

Em 1978 é estreado, em formato de mini-série, *Amor de Perdição*, de Manoel de Oliveira com música de João Paes, lançado seguidamente na versão cinematográfica. O filme insere-se na chamada “tetralogia dos amores frustrados”, juntamente com *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975) e *Francisca* (1981), que marca uma mudança na conceptualização estética do realizador. Segundo Tiago Baptista:

Tomando sempre como ponto de partida obras literárias, os quatro filmes têm como denominador comum o amor romântico limitado pelas convenções burguesas [...]. Estas obras consolidaram as marcas autorais ou aquilo a que se pode chamar o «estilo» de Oliveira, assim como a sua primazia entre os cineastas portugueses. Foram ainda instrumentais no reconhecimento internacional não só de Oliveira, mas também daquilo a que se convencionou chamar a «escola portuguesa»¹⁶.

A tetralogia contou com a colaboração do compositor João Paes que, para *Amor de Perdição*, optou pela junção da sua composição original com temas da *Trio Sonata* op. 5 nº3 de Georg Friedrich Händel, vendo no compositor e na sua música possíveis relações com a corte oitocentista, reminiscentes a Domingos Botelho e, consequentemente, ao filho Simão. Desta forma desenvolveu uma espécie de «pré-narrativa musical» que lhe permitiu incluir Händel na narrativa situada no início do século XIX¹⁷.

A instrumentação, ligeiramente alterada dos temas da *Trio Sonata* de Händel, permitiu a inclusão de uma flauta transversal, instrumento tocado por Domingos

¹⁶ Tiago Baptista: “A ‘Tetralogia dos Amores Frustrados’”. *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa, Edições Tinta-da-China, 2008, p. 142.

¹⁷ João Paes: *Music in Manoel de Oliveira's tetralogy (The)*, New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 2.

Botelho na obra original de Camilo Castelo Branco, e uma consequente incorporação diegética da própria música na narrativa. Os mesmos temas surgem associados a diferentes personagens – Rita, Teresa, Mariana e Domingos Botelho – e funcionam de forma independente à narrativa, através da sua introdução em momentos estáticos, excluindo-se, assim, a noção de invisibilidade da música no cinema clássico de Hollywood, sistematizada por Claudia Gorbman¹⁸. Neste sentido, o realizador, em entrevista a Maria Lupi Bello, refere a heterogeneidade sonora, afirmando que “o filme é composto, no seu todo, de três blocos independentes, música, som, imagem”¹⁹.

Por seu turno, a composição original de Paes é consagrada para momentos-chave da narrativa com cariz dramático de maior relevância, nomeadamente as sequências inicial, intermédia e final, de forma a caracterizar o arco narrativo da obra. O timbre da música original é simultaneamente próximo do dos temas de Händel, pela utilização tímbrica associada a cordas e flauta, e distante dos mesmos, pela aplicação de recursos electrónicos. Em relação à sua composição, João Paes acrescenta:

Como em “Benilde”, muita da música original de “Amor de Perdição” e “Francisca” foi composta com o auxílio de electrónica, de modo a que a Natureza fosse adornada de uma variedade de vozes sobrenaturais, assim como acontece como o clima romântico sombrio que sufoca os heróis condenados do mundo de Camilo Castelo Branco²⁰.

O filme não tem uma presença musical contínua ou fluída, mas sim pequenas intervenções que destacam determinadas passagens ou acções. O mesmo acontece com os diálogos e representação dos actores, evidenciando-se uma influência da estética brechtiana, de dramaturgia não contínua e antinaturalista, cujo objectivo seria o estranhamento, ou apenas uma resignação à fatalidade impressa na narrativa.

Na estreia televisiva as críticas, maioritariamente negativas, foram suscitadas por uma abordagem estética muito distante das restantes criações da altura. No entanto, a obra obteve reconhecimento e aclamação no estrangeiro, recebendo críticas que

¹⁸ C. Gorbman, *Classical Hollywood...*, p. 73.

¹⁹ Manoel de Oliveira cit. in M. L. Bello, *Narrativa Literária...*, p. 315.

²⁰ “As in “Benilde” much of the original music of “Amor de Perdição” and “Francisca” was composed with the aid of electronics so that Nature be attired with an assortment of supernatural voices, as becomes the somber romantic climate that stifles the ill-fated heroes of Camilo Castelo Branco's world”. J. Paes, *Music in Manoel de Oliveira's...*, pp. 2-3.

enalteciam a forma como apresentava a narrativa com a presença do narrador²¹. Um ano mais tarde, o filme voltou a ser exibido em Portugal com diferente recepção: “Aos poucos, começaram a chegar a Portugal os ecos, inesperados, do aplauso que a obra merecia por parte da crítica estrangeira, o que teve como resultado uma verdadeira transformação de grande parte das opiniões especializadas de Portugal, aquando da estreia no cinema”²².

Não obstante, a crítica face à adaptação rigorosa da narrativa literária mostrou-se ambígua. A estética de Oliveira foi considerada uma vanguarda na qual se exercia uma reflexão acerca da “incestuosa relação entre romances e filmes²³ e sobre as diversas possibilidades da adaptação literária [...], razão pela qual cada plano se torna a resposta fílmica a um desafio literário”²⁴. Por outro lado, segundo Eduardo Prado Coelho:

O cuidado que Manoel de Oliveira teve em pôr em cena, não o esquema narrativo do livro de Camilo, mas o *próprio texto* de Camilo, o modo com o filme multiplica protocolos e cautelas de forma a *paralisar* no espectador qualquer movimento de identificação psicológica ou de implicação na trama ficcional, levaram, no entanto, alguns a supor que estávamos perante *uma ilustração por quadros* que ficava aquém do que se postula ser a essência do cinema²⁵.

***Um Amor de Perdição*, Mário Barroco / Bernardo Sasseti, 2008**

Apresentado no Festival de Cinema de Locarno, em 2008, *Um Amor de Perdição* volta a juntar o realizador Mário Barroso e o compositor Bernardo Sasseti, após a parceria em *O Milagre Segundo Salomé* (2004). O filme destaca-se das restantes adaptações de Camilo, à partida, por ser “livremente adaptado”²⁶, transportando para a actualidade o enlace amoroso e, com isso, imprimindo alterações evidentes na narrativa.

²¹ John Gillett: “Manoel de Oliveira”. *Sight and Sound*, Londres, [s.e.], 1981.

²² M. L. Bello, *Narrativa Literária...*, p. 340.

²³ Deste excerto de Rosenbaum deriva a adaptação do título, estando substituído o plural pelo singular e “filmes” por “cinema”, num sentido mais lato.

²⁴ Jonathan Rosenbaum: “*Amor de Perdição*: a obra-prima que não foi vista”. *Manoel de Oliveira*, Porto, Fundação Serralves, v. 2, p. 36.

²⁵ Eduardo Prado Coelho: *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1953, p. 95.

²⁶ Indicação dada nos créditos iniciais do filme (Cf. Mário Barroso: *Um Amor de Perdição*, Clap. Filmes, 2008).

Segundo o realizador, “[o] filme é, antes de tudo, uma homenagem a Manoel de Oliveira com quem trabalhei por muito tempo como director de fotografia e actor. Ao revisitar o livro novamente, decidi distanciar-me da história de amor e centrá-la mais na questão da revolta. É um Romeu sem a Julieta”²⁷.

Já a composição de Bernardo Sassetti, interpretada pela Sinfonietta de Lisboa, é tida pelo compositor contendo “ideias pouco comuns no cinema português, já que, por ser um clássico, [fez] uma homenagem à música para cinema”²⁸. Em entrevista com Pedro Costa, Sassetti refere as regras composicionais que segue na produção de música para cinema, nomeando que:

Existem três formas principais de escrever músicas para cinema: (1) música em consonância com as imagens e que acompanham a acção; (2) música que introduz um ou mais subtextos, isto é, música para além das imagens e daquilo que vemos em determinadas cenas; e (3) música contra a imagem, contra a acção. E dentro destas três formas principais existem muitas variações possíveis²⁹.

Ainda que aplicado a *Alice* (2005), descreve na mesma entrevista, os três passos no processo de composição para cinema, também reconhecíveis em *Um Amor de Perdição*: “(1) ver o filme e conversar com o realizador [...]; (2) encontrar o tema principal e escrever a música em bruto e, por último, (3) adaptá-la à narrativa que nos é proposta pelo realizador e, muito importante, pelo ritmo da montagem final”³⁰.

A música composta para este filme diferencia-se dos ambientes sonoros caracterizadores dos restantes filmes, primeiramente, pelo seu timbre, resultante de um trabalho solístico de instrumentos como o clarinete, o oboé e o piano; e depois pela utilização obsessiva de um só tema, modificado e reciclado continuamente. Nesta versão da narrativa, a flauta transversal tocada por Domingos Botelho é substituída pelo oboé, que acompanha as acções de Simão e Teresa. Por conseguinte, a associação do instrumento do pai de Simão à acção dramática que envolve os protagonistas pode ser

²⁷ M. Barroso: “*Um Amor de Perdição*”, *Premiere PO*, 7/IV/2009, p. 64.

²⁸ Cf. http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=3259000 (Consultado a 20/03/16).

²⁹ Cf. http://www.casabernardosassetti.com/public/uploads/archive/entrevistas/ENT_Pedro_Costa.pdf (Consultado a 07/02/16).

³⁰ Cf. http://www.casabernardosassetti.com/public/uploads/archive/entrevistas/ENT_Pedro_Costa.pdf (Consultado a 07/02/16).

tida como uma transposição para uma dimensão musical da opressão sentida pelos personagens, que assim se torna onnipresente. O clarinete, por seu turno, é associado ao tema de Simão, que se caracteriza pela exploração de uma nota e intervalos a ela próximos, essencialmente cromáticos, num trabalho ressonante da componente visual.

Para lá da composição original de Bernardo Sasseti restam apenas excertos de música pré-existente, de carácter urbano, utilizada no sentido de caracterizar o espaço ou determinada personagem. Mediante estas referências musicais, evidencia-se em maior medida a demarcação temporal da obra em relação às restantes adaptações e à narrativa original.

Embora o filme tenha sido aclamado no estrangeiro, em Portugal deu lugar a maior controvérsia, como havia predito Barroso na sua estreia: “o público de Locarno ficou, ao que consta, bastante emocionado. Na apresentação que antecedeu a projecção, o cineasta, afirmou num misto de ironia e humildade: Acho que o meu filme terá mais espectadores aqui que em Portugal”³¹.

As críticas nacionais mostraram opiniões contrastantes quer em relação à capacidade que a obra tem de provocar emoções nos espectadores, quer em relação à clareza da narrativa do filme e à transposição da obra literária para a actualidade. A crítica de Mário Jorge Torres, no jornal *Público*, refere a actualização da temática de Camilo como algo que “acaba por fazer pleno sentido”, tendo em conta as modificações feitas à narrativa original. No entanto, Torres refere também que o que falta nesta obra é “precisamente aquilo que o romance de Camilo tem de sobra: paixão, desregramento, desmesura”³². Já os dois comentários disponíveis no *Internet Movie Data Base* (IMDB), ambos de espectadores portugueses, apontam o mesmo aspecto na narrativa:

Se há palavra para descrever este filme, essa palavra é demasiado. É um bom filme, com momentos muito bonitos (particularmente no que diz respeito à fotografia), porém falta-lhe uma linha narrativa e tem demasiado drama.

É um bom filme, mas falta-lhe alguma credibilidade em certas partes e há algumas personagens que não são bem explicadas, nem as suas acções³³.

³¹ M. Barroso, *Um Amor de Perdição...*, 2009, p. 64.

³² Cf. <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/mais-cabeca-do-que-coracao-1655150> (Consultado a 10/02/16).

³³ “If there’s word to describe this film, that word is too much. It’s a nice film, with beautiful moments (particularly concerning photography), but it lacks a storyline and it has too much drama”; “It’s a nice film

Por outro lado, António Pedro Vasconcelos escreve, do semanário *Sol*, que “Um Amor de Perdição é um filme quase perfeito: desde a escolha dos *décors* ao tratamento da luz, do brilhantismo da música à escolha dos actores”³⁴. Já Javier Porta Fouz, um crítico argentino, afirma que “um dos melhores achados de *Um Amor de Perdição* é que se mantém quente e apaixonante, trágico e tocante como um melodrama deve ser, sem se deixar controlar pelos clichés habituais”³⁵.

Considerações Finais

Acerca das adaptações cinematográficas da obra de Camilo Castelo Branco, várias comparações surgiram, focadas maioritariamente na análise da imagem, da perspectiva dos realizadores e das transformações a que a narrativa original foi sujeita. Porém, a linguagem musical de cada filme escapa a estas comparações, permanecendo um campo por explorar.

Os compositores mencionados evidenciam algumas semelhanças no seu processo de criação musical – como a utilização de temas caracterizadores de personagens, ou ideias e a criação de uma relação antagónica entre representações do drama/presságio e do amor –, que são indicadoras de uma composição para cinema de estaticidade centenária em Portugal. Não obstante, *Um Amor de Perdição* (2008) destaca-se das restantes abordagens, não só pela sua tentativa de adaptar a narrativa ao presente contemporâneo de Mário Barroso, mas também por construir um ambiente sonoro onnipresente, através de um tema variado de forma continua que possibilita uma convergência de estados opostos. A mesma obra apresenta ainda uma relação de oposição com a intenção musical de João Paes em *Amor de Perdição* (1978) e uma nova dramaticidade que usa como linguagem o silêncio.

Entre João Paes e Bernardo Sassetti, o silêncio recebe diferentes significados: com o primeiro surge como ambiente principal do filme que é interrompido por breves

but it lacks some credibility at parts and there're some characters which are not well explained, neither their actions". Cf. http://www.imdb.com/title/tt1080813/reviews?ref_=tt_urv (consultado a 20/01/16).

³⁴ Vasconcelos cit. in M. Barroso, *Um Amor de Perdição...*, 2008 (capa DVD).

³⁵ Fouz cit. in M. Barroso, *Um Amor de Perdição...*, 2008 (capa DVD).

intervenções musicais; com o segundo participa como apontamento num ambiente sonoro maioritariamente denso. Assim, no filme de 2008 o silêncio adquire um valor dramático que nos restantes – de António Lopes Ribeiro e de Manoel de Oliveira – é representado através de *tutti* orquestrais e música original contrastante, respectivamente. Sequências como a morte de Simão e o assassinato de Baltazar, musicados por Bernardo Sassetti, possibilitam a problematização do silêncio como novo paradigma estético, representativo de ideias dramáticas, que obtém o papel da dissonância e dos *fortíssimos* orquestrais.

Por seu turno, a linguagem de Armando Leça em *Amor de Perdição* (1921) destaca-se das versões posteriores, dado que os vários temas por ele compostos possuem melodias escolhidas com base no espaço da acção e não na acção em si, enquadrando-se assim numa estética nacionalista com enaltecimento da música de matriz rural e, por conseguinte, da nação.

Em suma, tratando-se os filmes de adaptações de uma obra literária, a palavra obtém uma importância significativa, quer marque presença através de um narrador ou de intertítulos, no caso de Georges Pallu. Tendo isto em conta, será necessária uma futura comparação dos vários tratamentos cinematográficos de *Amor de Perdição* com outros exemplos de adaptações fílmicas de obras literárias, de forma a melhor compreender o modo como este representa ou não as mudanças de paradigma na relação entre imagem, som e literatura.

DESCUBRIMIENTO DE UN MANUSCRITO INÉDITO CON CINCO MARCHAS MILITARES DE ENRIQUE GRANADOS

Óliver Curbelo González

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Conservatorio Superior de Música de Canarias)

En el presente trabajo, justo cuando se cumple el primer centenario de su muerte (1916), se da a conocer el manuscrito autógrafo de cinco marchas militares para piano de Enrique Granados, tres de las cuales habían permanecido inéditas hasta ahora. Se trata de un hallazgo llevado a cabo en el archivo de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que amplía el catálogo compositivo del pianista catalán. De estas cinco marchas, únicamente habían sido editadas con anterioridad dos de ellas, las cuales fueron catalogadas, junto con otra atribuida a Granados, con el número DLR III:23. El estudio y análisis de las tres marchas militares restantes nos ha permitido reconocer una versión previa para piano de las *Dos marchas militares* escritas para piano a cuatro manos y una obra totalmente inédita del compositor catalán.

Palabras clave: Granados, marchas militares, piano, inédito.

1- Introducción

La integral de toda la literatura pianística de Granados fue catalogada y publicada por primera vez en una edición dirigida por Alicia de Larrocha, bajo el título *Integral para piano*, de Enrique Granados¹. Esta edición crítica suponía la publicación de numerosas obras inéditas del compositor catalán, que habían permanecido en fondos como el Archivo Granados (custodiado en la actualidad por el Museo de la Música de Barcelona y la Biblioteca Nacional de Cataluña), el archivo de la Academia Marshall, el del Orfeó Catalá y otros fondos privados². Sin embargo, el propio Granados fue muy descuidado en la conservación de sus obras, regalando algunas de sus composiciones, mientras otras fueron a parar a editores que nunca llegaron a publicarlas. Además, muchos de los manuscritos ni siquiera cuentan con la fecha de la composición.

¹ Enrique Granados: *Integral para piano*, Barcelona, Boileau, 2001-2002 (edición Alicia de Larrocha).

² Douglas Riva: "Búsqueda de material y fuentes consultadas". *Integral para piano*, E. Granados / A. de Larrocha (ed.), Barcelona, Boileau, 2002, v. 18, pp. 73-79.

La *Integral para piano* de Enrique Granados se llevó a cabo a través de un estudio minucioso de numerosos archivos públicos y privados, nacionales e internacionales, que incluían numerosos manuscritos y esbozos del compositor. El estudio analítico y performativo de toda su obra permitió llevar a cabo una catalogación (DLR) separada por géneros y ordenada cronológicamente.

En el presente trabajo, justo cuando se cumple el primer centenario de su muerte (1916), presentamos el descubrimiento de nuevas composiciones inéditas de Granados, localizadas en el archivo de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y que supusieron un obsequio del compositor al rey Alfonso XIII.

La comunicación está estructurada en tres partes: en primer lugar explicaremos los pasos llevados en el proceso de búsqueda y localización del documento; seguidamente, profundizaremos en el contenido del manuscrito; y por último, indagaremos sobre algunos aspectos relevantes fruto del estudio analítico y performativo de las cinco marchas militares.

2- Proceso de búsqueda y localización

El proceso de búsqueda que implicó el hallazgo del manuscrito inédito de Enrique Granados parte de un estudio que estaba realizando sobre las indicaciones de pedal de Granados en sus obras. Uno de los principales inconvenientes detectados en el proceso de análisis es la imprecisión en la colocación de los signos de pedal por parte de los editores, ya que moverlos aunque sea un milímetro puede significar un cambio en el momento de la aplicación del mismo, es decir, si se pisa a tiempo con la primera nota o a contratiempo de ésta. Por ello resultaba de especial importancia recurrir a la fuente manuscrita y primeras ediciones de todas sus composiciones, para analizar y comparar las indicaciones de pedal reflejadas en ellas.

De sus dos marchas militares para piano solo no se conserva el manuscrito autógrafo, sino uno de copista; de otras dos marchas, en este caso escritas para piano a cuatro manos, solo ha permanecido la primera publicación, llevada a cabo por Dotesio en 1910³.

³ E. Granados: *Dos marchas militares para piano a 4 manos*, Barcelona, Casa Dotesio, 1910.

En el proceso de búsqueda de los manuscritos, decidí dirigir las pesquisas hacia el dedicatario de las piezas para dúo de piano, el rey Alfonso XIII, y consulté el fondo bibliográfico de Patrimonio Nacional. La información que aportaba el catálogo en línea de la Real Biblioteca me permitió reconocer, por un lado, la posibilidad de estar ante el manuscrito del autor, y, por otro, la existencia de nuevas marchas militares, por lo que solicité una consulta del original para su estudio.

3- Contenido

El manuscrito⁴ se encuentra encuadernado en carpetilla y se trata de un obsequio de Granados al rey Alfonso XIII del año 1904. El ejemplar consta de un total de veintitrés páginas de música manuscrita, que incluyen la firma del autor en cada una de las marchas.

Su contenido incluye un total de cinco marchas militares, pero no todas son inéditas. Las marchas numeradas como 2 y 5 en el ejemplar de la Real Biblioteca son las ya publicadas en la *Integral para Piano* de Enrique Granados, con los números 2 (DLR III:23.2) y 1 (DLR III:23.1), respectivamente. Las numeradas como 1 y 3 corresponden a una desconocida versión para piano solo de las *Dos marchas militares*⁵ escritas para piano a cuatro manos y también dedicadas a Alfonso XIII. Por lo que respecta a la marcha militar número cuatro, representa una obra totalmente inédita del compositor catalán.

Esta colección amplía el catálogo bibliográfico de Enrique Granados con tres nuevas marchas militares, que se suman a las dos ya publicadas y otra atribuida al compositor catalán.

Apuntamos además que la búsqueda de estas marchas militares fue iniciada por Iglesias⁶ en la década de 1980, resultando inútiles todos sus esfuerzos para la localización.

⁴ Madrid, Real Biblioteca (RB), E. Granados: *Marchas militares* (manuscrito no publicado), Sig. MUS/MSS/862.

⁵ Madrid, RB, E. Granados, *Marchas militares...*

⁶ Antonio Iglesias: *Enrique Granados (su obra para piano)*, Madrid, Alpuerto, 1986, v. II.

4- Estudio analítico y performativo

Previo a la exposición del análisis e interpretación de las marchas militares, es necesario destacar que, gracias a este hallazgo, se pone en relieve nuevamente su faceta de compositor de marchas militares. Presenciamos así, la incursión de Granados en este género, dado sus fuertes lazos familiares.

De hecho en su catálogo pianístico encontramos:

- *Cuentos de la juventud*, DLR IV:4: “Marcha”
- *Los soldados de cartón*, DLR III:20
- *Marcha Real*, DLR III:22
- *Seis piezas sobre cantos populares españoles*, DLR V:2: Marcha oriental
- Dos marchas militares para piano 4 manos, DLR VIII:2
- Seis marchas militares para piano solo (Tres de ellas publicadas como DLR III:23, siendo una de ellas atribuida a Granados)

Adentrándonos en estas cinco marchas militares⁷, podemos observar que, desde el punto de vista formal, siguen la estructura básica de la forma Minuet. Y aunque hay pequeñas variantes en cada una, se reconoce:

- una introducción muy breve (de 2 a 4cc),
- una parte A de extensión considerable, dividida en tres secciones.
- una breve parte B de contrastado carácter, generalmente más expresivo con predominio del *legato*. Está en el relativo mayor o en la tonalidad del IV grado, y se divide en dos secciones.
- *Da capo*, para repetir la parte A (completa o una sección de A) con introducción.
- *Coda*, con la que finaliza casi todas las marchas.

A continuación nos vamos a adentrar en el estudio analítico y performativo de las cinco marchas militares. Comenzaremos con las marchas militares ya publicadas en el volumen editado por Boileau bajo el título *Integral para piano*, de Enrique Granados⁸, es

⁷ En el presente estudio hemos considerado eliminar la marcha atribuida a Granados, pues no parece que haya sido escrita por el compositor leridano.

⁸ E. Granados: *Integral para piano: Juveniles 3*, Barcelona, Boileau, 2001, v. 7.

decir las que corresponden con el número 2 y 5 en el manuscrito autógrafo. Destacaremos aquellas variaciones más relevantes entre las distintas fuentes.

De la marcha número 2 disponemos actualmente de cuatro fuentes: el manuscrito autógrafo, el manuscrito de copista con correcciones de Granados, la primera publicación llevada a cabo por Schirmer en 1914⁹, y la edición de Boileau de 2001, que parte de las dos fuentes anteriores. Señalamos a continuación los aspectos relevantes tras comparar ambas versiones:

- El *tempo* de la obra es el primera diferencia destacable tras comparar las distintas fuentes. En el manuscrito autógrafo se indica *poco lento*, en cambio en el manuscrito de copista y en la primera publicación aparece el término *lento*. En nuestra opinión es más propio una interpretación algo más ligera que *lento*.
- Se advierte además un error de notación que parte de la primera publicación de la obra. En el primer compás de la subsección a1 existe un *mi sostenido* en la edición de Schirmer y en la de Boileau, sin embargo, éste debe ser natural, como se refleja en los dos manuscritos (figura 1). Advertimos entonces un error en la primera publicación de la obra que debe ser corregido.

The figure displays two musical staves side-by-side, comparing a manuscript version (top) with a published version (bottom). Both staves show a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. A red arrow points from the manuscript's notation to the published notation, highlighting a difference in the accidental of a note. In the manuscript, the note is a natural 'mi' (F#), while in the publication, it is a sharp 'mi' (F#). The manuscript is marked 'espressivo' and the publication is marked 'p espressivo'.

Fig. 1 – Diferencias en una alteración accidental de la línea melódica. Transcripción propia.

⁹ E. Granados: *Marche Militaire pour le piano*, op. 38, New York, Schirmer, 1914.

- De resto se perciben numerosas diferencias en indicaciones de matices e incluso añadido de notas por parte de Granados. En este caso, parece más acertado interpretar de acuerdo al manuscrito de copista que incluye añadidos de Granados.
- Por último, no deja de ser llamativo que en la publicación de esta obra el dedicatario es su sobrino José Camps.

De la marcha número 5 disponemos de dos manuscritos, el de Granados y el del copista, siendo este último del que parte la edición de Boileau. Además, se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña un desconocido arreglo para banda de Emilio Vega, fechado en julio de 1908.

- Nuevamente percibimos modificación en el *tempo*. En el manuscrito autógrafo se indica *Vivo*, mientras que en el de copista se indica *Allegro marcial*. En este caso, de acuerdo a la escritura de la obra, parece más acertada esta última indicación.
- Otro aspecto que ha suscitado muchas dudas es el motivo que llevó a Granados a tachar 20 compases en el manuscrito de copista, pues esta licencia no se ajusta a las características de la estructura formal del resto de las marchas. Esta reducción de la extensión de la marcha es posterior al arreglo de Emilio Vega –pues esta versión los incluye– y es probable que se deba a la duración de la misma, notablemente más larga, por lo que decidió eliminar esos compases en la tercera sección de la parte A (figura 2).

•

Parte	INTRO	A										B		A	CODA
Sección		A1				A2		A1				B1	B2	DA CAPO	
Subsección		A1.1	A1.2	A1.1'	A1.2'	A2.1	A2.2	A1.1	A1.2	A1.1'	A1.2'			Da capo	
Compases	2	8 x 2	8	8 + 4	8	8 + 8	8	8 x 2	8	8 + 4	8	12 X 2	12	Da capo	6

Fig. 2 – Estructura de la marcha militar nº 5 y los compases tachados por Granados. Elaboración propia.

- Nuevamente esta obra tiene añadidos y supresiones realizados por Granados en el manuscrito de copista que conviene llevar a cabo.

Las marchas militares ordenadas con los números 1 y 3 se corresponden con un arreglo inédito para piano solo de las marchas militares para piano a cuatro manos. Desconocemos qué versión pudo elaborarse primero, aunque es probable que haya sido la de piano solo, pues la publicación de la versión para dúo de piano tuvo lugar en 1910.

Al ser una transcripción se perciben numerosos cambios, especialmente en la figuración de acompañamiento. En la marcha número uno los compases de introducción son totalmente diferentes entre ambas versiones, al igual que la indicación de *tempo* (figura 3).

Versión de piano solo

Allegro ritmico

Versión de piano a 4 manos

Lento marziale

Fig. 3 – Primeros compases de la versión para piano solo y la de piano a cuatro manos. Transcripción propia.

Finalmente, la marcha número 4 representa una obra totalmente inédita en cuanto a ideas musicales. De duración aproximada de unos 3 minutos y escrita en re mayor, consta de una introducción que imita una fanfarria de metales, al que le sigue la parte A, formada por sucesiones de acordes indicados para ser tocados con solemnidad (figura 4).

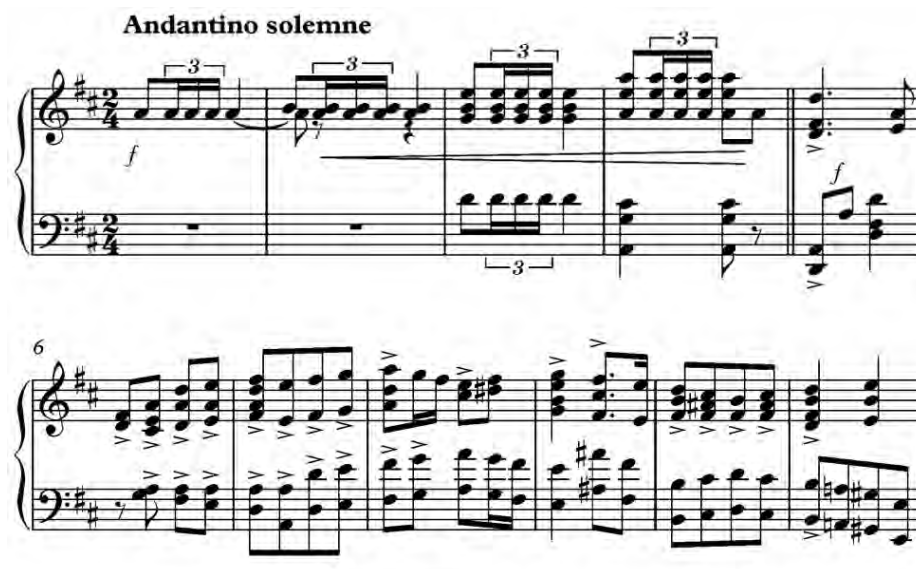


Fig. 4 – Marcha militar nº 4: introducción y primeros compases de la parte A. Transcripción propia.

La sección B, en sol mayor, representa un contraste absoluto de carácter, muy expresivo y ligado, donde Granados coloca muy sutilmente el Himno Nacional Español en el registro grave (figura 5). Por otro lado, es la única pieza que no contiene coda, finalizando con el *da capo* de toda la sección A.



Fig. 5 – Marcha militar nº 4: extracto de la parte B. Transcripción propia.

5. Conclusiones

El presente hallazgo amplía el catálogo compositivo de obras para piano solo de Enrique Granados y destaca su predilección por el género de marchas militares.

El manuscrito, que incluye un total de cinco marchas militares, contiene tres nuevas marchas militares del compositor catalán, siendo dos de ellas una transcripción para piano solo de las escritas para dúo de piano y otra más totalmente inédita en cuanto a contenidos musicales.

La aparición de esta nueva fuente permite la elaboración de una nueva edición crítica, donde se recojan todos aquellos aspectos interpretativos que no se encuentran en las marchas ya publicadas.

Además, ha permitido situar cronológicamente la fecha de composición de estas marchas, coincidiendo con otras publicadas en un periodo de tiempo similar.

OS LIVROS DE CORO DA CATEDRAL DE SEVILHA: ASPECTOS DA TRADIÇÃO MELÓDICA

Diogo Alte da Veiga
(Universidade NOVA de Lisboa)

A Biblioteca Capitular da Institución Colombina, em Sevilha, conserva uma magnífica colecção de livros de coro monódicos da Catedral, dos séculos XV e XVI, fabricados em scriptorii sevilhanos. A produção científica tem-se debruçado, quase exclusivamente, sobre os aspectos artísticos (estes notáveis) e codicológicos da colecção. Em contraste, o status quaestionis na vertente litúrgico-musical é francamente árido. Com base num estudo comparativo de melodias de responsórios, o artigo aqui apresentado pretende assim dar um contributo à investigação musicológica de que estes pergaminhos tanto carecem. Através do confronto com outras fontes ibéricas e sul francesas, tanto medievais como modernas, pretende delinear-se uma teia de relações centrada na tradição litúrgico-musical destes livros. Procurar-se-á evidenciar, nomeadamente, dependências melódicas enquadráveis em certos aspectos do rito hispalense — ou Uso litúrgico de Sevilha — que remontam ao século XIII.

Palavras-chave: Canto Gregoriano, Catedral de Sevilha, Antifonários, Reconquista cristã.

A história da Sé Hispalense¹ remonta, segundo as fontes subsistentes mais confiáveis, à primeira metade do século III, onde se tem conhecimento de um bispo de seu nome Marcelo. Ainda em finais dessa centúria tem-se conhecimento do bispo Sabino, participante do Concílio de Elvira, em inícios do século IV, e que terá dado sepultura às santas Mártires Justa e Rufina. *Hispalis* viria posteriormente a tornar-se sede episcopal metropolitana da província eclesiástica da Bética, sendo que o primeiro registo enquanto metrópole data já do período hispano-visigótico, mais concretamente do III Concílio de Toledo, no ano de 589². A área geográfica submetida à autoridade metropolita de *Hispalis*,

¹ Na sua denominação pré-romana, Sevilha era conhecida por *Hispalis*, vocábulo entretanto latinizado e, mais tarde, por influência árabe, convertido em *Sibilia*, que deu origem ao moderno *Sevilla*. IEF (Instituto Enrique Flórez): “Sevilla, Archidiócesis de”. *Diccionario de Historia Eclesiastica de España*, Quintin Aldea Vaquero, Tomás Marin Martinez, José Vives Gatell (eds.), Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972-87, Tomo IV (S-Z), p. 2446.

² M. Sotomayor: “Sedes episcopales hispanorromanas, visigodas y mozárabes en Andalucía”. *Estudios sobre las ciudades de la Bética*, Cristóbal González Román (ed.), Granada, Universidad, 2002, pp. 463-496, cit. in Isabel Sánchez Ramos: “Las ciudades de la Bética en la Antigüedad tardía”, *AnTard*, 18, 2010.

com eventuais oscilações até à época da Reconquista cristã, correspondia sensivelmente ao espaço geográfico da homónima província administrativa romana, ou seja, parte significativa da actual Andaluzia e uma porção da actual Extremadura. Do período hispano-visigótico devem destacar-se os arcebispados de São Leandro (entre 579 e 599) e do seu sucessor, Santo Isidoro (entre 599 e 636), prelados que, graças à sua produção literária e aos mosteiros que fundaram, promoveram Sevilha como um dos principais focos culturais, religiosos e monásticos da Igreja hispano-visigótica. A encerrar o período hispano-visigótico, destaca-se, embora aqui por motivos bem menos louváveis, o arcebispo D. Oppas, familiar do rei visigodo Witiza e considerado um dos cúmplices da traição ao último rei visigodo Rodrigo, na Batalha de Guadalete, em 711, que terá sido decisiva para o futuro *Al-andalus*, ao abrir as portas à invasão árabe da Península Ibérica. Os sarracenos tomariam Sevilha e toda a província Bética em 712. Relativamente à geografia eclesiástica durante o período árabe, a mesma ter-se-á mantido aparentemente estável, embora no plano jurídico a organização da província estivesse sujeita à intervenção do poder civil muçulmano. No âmbito da Reconquista, Fernando III de Castela toma Sevilha aos mouros em 1248, feito este conducente à restauração da sede metropolitana e à reorganização da província eclesiástica. À frente da Sé Hispalense aparece, entre 1249 e 1258, Felipe, filho de Fernando III de Castela, nomeado pelo papa Inocêncio IV como simples procurador da Igreja Hispalense, pelo facto de não ter recebido a ordem sacerdotal. É com ele que se assiste, a 11 de Março de 1252, à dedicação da Catedral de Sevilha, esta organizada à imagem e semelhança da de Toledo. O grande reorganizador da restaurada arquidiocese viria a ser, no entanto, o sucessor de Felipe, D. Raimundo de Losana, anteriormente bispo de Segóvia. Até à época moderna, assiste-se na arquidiocese a um período próspero, graças a avultadas doações régias e particulares à Catedral e aos mosteiros e conventos que proliferavam. A “idade de ouro” da Igreja Sevilhana viria já no ocaso da Idade Média e no dealbar do período Moderno, incluindo ainda todo o século XVI, mormente promovida pelo final da Reconquista, com a tomada de Granada em 1492, e pela descoberta da América³. Com efeito, a grande projecção

³ Para esta perspectiva histórico-eclesiástica sobre Sevilha, entre a Antiguidade tardia e inícios da época Moderna, apoiámo-nos em IEF, *Sevilla...*, pp. 2446-2459.

eclesiástica da Igreja Hispalense foi no Novo Mundo, aí imitada, entre outros aspectos, nos domínios litúrgico, artístico e monumental⁴.

É precisamente deste período áureo que data uma parte da colecção de livros de coro monódicos, ou *cantorales*, da Catedral de Sevilha⁵. Parte magnífica, seja pelo número de códices, que ascende a cerca de cento e cinquenta exemplares, seja pelo rico trabalho de iluminação que encontramos em vários deles.

Consequentemente, é sobre a decoração artística e confecção destes livros que os estudos científicos, de modo profuso, se têm quase exclusivamente debruçado⁶. Neste âmbito, a investigação vêm realçando a importância crescente da cidade de Sevilha, ao longo deste período, nas actividades de encadernação, escrita e iluminação, destacando-se, neste último caso, a sensibilidade dos iluminadores para as escolas italiana e flamenga⁷.

⁴ Sobre a alta influência especificamente litúrgica de Sevilha, nas suas diferentes manifestações, no Novo Mundo, Cf., e.g., Isabel Montes Romero-Camacho: “La liturgia hispalense y su influjo en America”. *Andalucía y America en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América [celebradas en la Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, 1982]*, Bibiano Torres Ramírez, José J. Hernández Palomo (eds.), 1983, v. 2, pp. 1-34. Sob uma perspectiva artística e codicológica, e especificamente sobre a presença de livros litúrgicos no México, Cf., e.g., Silvia Salgado Ruelas: “Libros de coro sevillanos en la catedral de México”. *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Juan Miguel González Gómez, María Jesús Mejías Álvarez (eds.), 2009, v. 1, pp. 525-530.

⁵ A colecção total de livros de coro da Catedral de Sevilha conserva-se na Biblioteca Capitular da Institución Colombina, também em Sevilha. Um catálogo, não editado, desta colecção pode ser consultado nesta última instituição em D. Manuel Vásquez: *Catálogo de los libros corales*. O total de códices ascende a 280 exemplares, num espectro cronológico que vai do século XV ao século XX. Cf. Herminio González-Barrionuevo: “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”. *Il canto fratto. L'altro gregoriano. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003* (Miscellanea Musicologica 7), Marco Gozzi, Francesco Luisi (eds.), Roma, Torre d'Orfeo, 2005, p. 284.

⁶ Cf., entre outras publicações, Rosario Marchena Hidalgo: “La iluminación en Sevilla a lo largo del siglo XV”, *Laboratorio de Arte*, 20, 2007, pp. 9-30; Idem: Nicolás Gómez: *miniaturista, pintor e ilustrador de libros del siglo XV*, Diputación Provincial de Sevilla, 2007; R. Marchena Hidalgo: *Pedro de Palma: miniaturista del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 2005; R. Marchena Hidalgo: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla: el siglo XVI*, Sevilha, Universidad de Sevilla, Fundación Focus – Abengoa, 1998; Carmen Álvarez Márquez: *El Libro Manuscrito en Sevilla (Siglo XVI)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000; C. Álvarez Márquez: *El Mundo del Libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el Siglo XVI*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992 (Ed. 1); C. Álvarez Márquez: “La formación de los fondos bibliográficos de la Catedral de Sevilla: El nacimiento del ‘Scriptorium’”. *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional*, Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello (eds.), Madrid, 1992, pp. 17-47; C. Álvarez Márquez: “Los artesanos del libro en la catedral hispalense durante el siglo XV”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 70-215, 1987, pp. 3-36; María Luisa Pardo Rodríguez, Elena Esperanza Rodríguez Díaz: “La producción libraria en Sevilla durante el siglo XV: artesanos y manuscritos”. *Scribi e colofoni. La sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*, Emma Condello, Giuseppe de Gregorio (eds.), Spoleto, CISAM, 1995, pp. 187-222.

⁷ Cf. bibliografia citada na nota 6. Uma das manifestações da importância de Sevilha na produção libraria deste período é a encomenda da Rainha Isabel, a Católica, pela qual se ordenava a compra de livros, pelo valor de 51.300 maravedis, destinados à biblioteca de San Juan de los Reyes de Toledo. R. M. Hidalgo, *La iluminación...*, pp. 1-2.

Em franco contraste, a investigação sobre estes códices no domínio litúrgico-musical tem sido praticamente inexistente. Mercê das reformas tridentinas, o conteúdo estritamente litúrgico destes livros foi modificado, a partir do último quartel do século XVI⁸, e por meio de rasuras ou de substituição de fólhos, segundo os preceitos universalizantes propugnados pelo Concílio de Trento, oferecendo por esse motivo um terreno árido para a identificação de características litúrgicas específicas do Uso da Catedral de Sevilha.

Para este tipo de abordagem, subsistem felizmente algumas fontes medievais do rito hispalense, tais como sacramentários, breviários e missais⁹. O Sacramentário e o Breviário mais antigos mereceram já a atenção de investigadores em estudos que revelam fortíssima dependência relativamente aos modelos toledanos, o que se enquadra perfeitamente na história da restauração da diocese hispalense, e particularmente da Catedral, após a Reconquista¹⁰. No entanto, uma análise e caracterização amplas do rito hispalense, nomeadamente com base no Breviário medieval, está ainda por realizar.

No plano estritamente musical, mesmo incluindo os missais e um breviário quatrocentistas, com notação musical, pertencentes à Catedral de Sevilha¹¹, e aparte raras publicações centradas nas características do repertório mensural¹², não foram

⁸ A adopção da liturgia tridentina na Arquidiocese de Sevilha terá ocorrido a partir de 1574. R. M. Hidalgo: “Los libros de coro de Santa María y San Pedro de Arcos de la Frontera”, *Trocadero: Revista del departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 18, 2006, p. 264; e H. González-Barriónuevo: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra: la música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo metropolitano de la catedral de Sevilla, 2000, p. 471; ambos cit. in Santiago Ruiz Torres: *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Madrid, Universidad Complutense, 2012 (Tese de Doutoramento), p. 92.

⁹ Para um catálogo dos manuscritos litúrgicos conservados em Sevilha, Cf. José Janini: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. I – Castilla y Navarra*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1977, pp. 265-295. O breviário mais antigo que se conhece do rito hispalense, datável dos séculos XIV-XV e composto por dois volumes, um para o ciclo do Temporal, outro para o do Santoral, conserva-se na Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn), sob a cota Ms. 6087.

¹⁰ O sacramentário mais antigo — copiado para a Igreja de Sevilha, a partir de modelos toledanos, na segunda metade do século XIII, e actualmente conservado na Biblioteca Capitular da Institución Colombina em Sevilha (E-Sco ms. Vitr. BB 149-13) — foi estudado em Ludwig Fischer: “Sahagun und Toledo”. *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Erste Reihe: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, H. Finke (ed.), 3. Band, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1931, pp. 286-306. Para a identidade das séries de responsórios do Ofício de Defuntos entre Jaén, Sevilha e Toledo Cf. Knud Ottosen: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, University Press, 1993, p. 170.

¹¹ J. Janini, *Manuscritos litúrgicos...*

¹² H. González-Barriónuevo, *El canto llano mensural...*, pp. 281-320; Rafael Luque Vela: “Los himnos del oficio propio de las Santas Justa y Rufina en los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla”, *Isidorianum*, 19-37, 2010, pp. 155-180.

realizados até ao momento quaisquer estudos, pelo menos sistemáticos, da tradição melódica do rito hispalense¹³.

O estudo que hoje aqui apresentamos pretende ser uma primeira abordagem, comparativa, à monodia dos livros de coro dos séculos XV e XVI conservados na Catedral de Sevilha¹⁴.

A selecção das restantes fontes para o estudo comparativo teve, naturalmente, critérios de natureza histórico-eclesiástica. Abolido o rito hispano-visigótico com a introdução do rito romano na Península Ibérica — oficialmente no Concílio de Burgos, em 1080, mas na prática levada a cabo entre 1071 e, pelo menos, inícios do século seguinte — os clérigos cluniacenses, maioritariamente oriundos do sul de França, que mediarão este processo serviram-se de livros litúrgicos próprios da sua região para implementação do rito romano-franco no espaço ibérico¹⁵. Entretanto, conquistada a cidade de Toledo aos mouros, em 1085, por Alfonso VI, a Catedral toledana recebe para Arcebispo, em 1086, o cluniacense Bernardo, que daí envia outros clérigos franceses para a frente de várias dioceses hispânicas. Na qualidade de primaz das Espanhas, a Catedral de Toledo iria tendo, desde então, um papel fulcral na difusão do rito romano-franco em território peninsular, mas sobretudo na sua província eclesiástica¹⁶. É neste contexto que se explica a já mencionada influência toledana na liturgia hispalense a partir de meados do século XIII¹⁷. Conscientes destes antecedentes históricos, as fontes litúrgico-musicais seleccionadas para o nosso estudo comparativo foram as seguintes: os manuscritos 33.5 e 35.9 do Arquivo e Biblioteca Capitulares da Catedral de Toledo (E-Tc), escritos na diocese de Toledo, sendo o primeiro um breviário Santoral de finais do século XII e o

¹³ Um alerta para este estado da questão é feito em Juan Ruiz Jiménez: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 9.

¹⁴ Para o presente estudo, foram utilizados os seguintes antifonários da Catedral de Sevilha: Institución Colombina (E-Sco), Libros 13, 31, 52, 56, 63 e 69.

¹⁵ Juan Pablo Rubio Sadia: *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011; Pedro Romano Rocha: *L'Office Divin au Moyen Age dans l'Église de Braga. Originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1980. Estes e outros estudos revelam uma expectável, e forte, influência dos modelos litúrgicos cluniacenses e aquitanos no desenvolvimento das liturgias peninsulares decorrente da recepção do rito romano-franco.

¹⁶ J. F. Rivera: “Toledo, Archidiócesis de”. *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, pp. 2564-2571; J. P. R. Sadia, *La recepción...*

¹⁷ Cf. nota 10.

segundo um breviário Temporal de inícios do século XIII¹⁸; os antifonários E-Tc 44.1 e 44.2, o primeiro do século XI e o segundo do século XII, possivelmente copiados no espaço aquitano (Sul de França) e trazidos posteriormente para Toledo com a finalidade de aí introduzir os modelos litúrgicos romano-francos¹⁹; diversas outras fontes foram utilizadas como representantes que são de tradições ibéricas, como é o caso de breviários/antifonários provenientes de Braga²⁰, Lugo²¹, Celanova²², Salamanca²³, Segóvia²⁴ e Huesca²⁵; como manuscritos geograficamente mais distantes, utilizámos fontes de Saint-Maur-des-Fossés²⁶ e de Cluny²⁷ (ambos norte de França), de Saintes²⁸ (centro-oeste de França) e ainda um antifonário franciscano²⁹.

¹⁸ J. P. R. Sadia: “La introducción del Rito Romano^[11] en la Iglesia de Toledo. El papel de las Órdenes religiosas a través de las fuentes litúrgicas”, *Toletana*, 10, 2004, pp. 170-172.

¹⁹ J. P. R. Sadia, *La introducción del Rito...*, pp. 166-170.

²⁰ Arquivo da Sé de Braga (P-BRc), Mss. 28 e 31. Antifonários bracarense escritos no primeiro terço do século XVI, o primeiro Santoral e o segundo Temporal. Sobre estas e outras fontes do Uso Bracarense, Cf. Manuel Pedro Ferreira: “A Música na Sé de Braga durante a Idade Média. Estado da questão”. *A Catedral de Braga. Arte, Liturgia e Música dos fins do século XI à época tridentina*, Ana Maria S. A. Rodrigues, Manuel Pedro Ferreira (eds.), Lisboa, Arte das Musas, CESEM, 2009, pp. 93-135.

²¹ Archivo de la Catedral de Lugo (E-LUc), s/c. Breviário Santoral do século XIII. J. Janini, *Manuscritos litúrgicos...*, p. 145.

²² Biblioteca de la Abadía de Santo Domingo de Silos (E-SI), Ms. 9. Breviário do mosteiro beneditino de San Rosendo de Celanova (Galiza), datável do último terço do século XII. Carmen Rodríguez Suso: “El manuscrito 9 del monasterio de Silos y algunos problemas relativos a la adopción de la liturgia romana en la Península Ibérica”, *Revista de Musicología*, 15, 2-3, 1992, pp. 473-510.

²³ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Salamanca (E-SA), Cantorales 5 e 6. Antifonários Temporais da Catedral de Salamanca, século XVI. James J. Boyce, O. Carm.: “Newly-Discovered Manuscripts for an Old Tradition: The Salamanca Choirbooks”. *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting. Esztergom & Visegrád, 1998*, László Doboszay (ed.), Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 2001, pp. 9-28.

²⁴ Archivo Capitular de la Catedral de Segovia (E-SE), Cantorales 39, 50, 65, 76. Antifonários Temporais/Santorais da Catedral de Segóvia, século XVI. S. R. Torres, *La monodia litúrgica...*

²⁵ Archivo Musical de la Catedral de Huesca (E-H), Mss. 2 e 7. Breviários temporais, o primeiro do século XII e o segundo de inícios do século XIII. Ao contrário do ms. 7, que é seguramente da Catedral, o ms. 2 é de origem incerta (ainda que seguramente relacionado com Cónegos Regrantes). J. P. R. Sadia, *La recepción...*, pp. 159-160.

²⁶ Bibliothèque nationale de France – Département de la Musique (F-Pn), lat. 12044. Antifonário monástico de inícios do século XII. André Renaudin: “Deux antiphonaires de Saint-Maur: BN Lat 12584 et 12044”, *Études Gregorienes*, 13, 1972, pp. 53-150.

²⁷ Mairie – Bibliothèque – Saint-Victor-sur-Rhins (F-SVR) s/c. Breviário de Cluny, finais do século XIII. Michel Huglo: “Remarques sur la notation musicale du Bréviaire de Saint-Victor-sur-Rhins”, *Revue bénédictine*, 93 (1-2), pp. 132-136.

²⁸ F-Pn lat. 16309. Breviário de Saintes, segunda metade do século XIII. Victor Leroquais: *Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Vol. III, Paris, 1934, pp. 267-271.

²⁹ Bibliothèque des Cordeliers – Fribourg (CH-Fco), Ms. 2. Antifonário franciscano, de origem desconhecida, c. 1300. Andrew W. Mitchell: *The Chant of the Earliest Franciscan Liturgy*, Tese de Doutoramento, The University of Western Ontario, 2003.

Para análise comparativa com estas fontes, recorreremos aos responsórios do Ofício de Matinas, pertencentes a diferentes épocas litúrgicas dos ciclos do Temporal e do Santoral. Tratando-se a colecção de códices, sobre a qual nos debruçámos, de livros confeccionados ao longo da centúria anterior ao Concílio de Trento, não foi com surpresa que nos deparámos com diversas rasuras e modificações melódicas ao longo dos pergaminhos. Estes procedimentos são resultado de todo um movimento de reforma da monodia litúrgica conforme aos princípios humanistas promovidos pelos ditames tridentinos. Pretendendo, alegadamente, combater as obscuridades e elementos supérfluos introduzidos por compositores e copistas, estas modificações consistem, essencialmente, no encurtamento e alteração de formulações melismáticas mais extensas e também num reajustamento dos grupos de notas que faça sobressair a natural acentuação do texto literário³⁰. Naturalmente, estas acções tendem a esbater as peculiaridades monódicas locais, ainda que as mesmas possam ser por vezes vagamente identificáveis. Felizmente, e paralelamente, os contornos melódicos rasurados são muitas vezes passíveis de leitura, ainda que com maior ou menor dificuldade. Assim sendo, conseguimos proceder, na larga maioria dos casos, à transcrição das melodias originais.

Do trabalho comparativo que realizámos, procuraremos aqui destacar variantes melódicas que permitam uma clara identificação de diferentes tipos de afinidade.

Sem grande surpresa, encontramos, antes de mais, nas melodias analisadas, uma forte identidade ibero-aquitana.

³⁰ Sobre a reforma monódica no contexto tridentino, Cf. Theodore Karp: *An introduction to the post-tridentine Mass proper*, Middleton, American Institute of Musicology, 2005. Sobre o mesmo tema, mas no contexto especificamente hispânico, Cf. S. R. Torres, *La monodia litúrgica...*, pp. 250-262.

Sevilha		Sevilha, 44.1, 44.2, Segóvia, Toledo	
44.2, Huesca, Segóvia, Celanova		Lugo, Saintes	
Braga		Cluny, St. Maur-des- Fossés	
44.1		Franciscanos	
St. Maur-des- Fossés, Franciscanos			

Exemplo 1 – Responsório *Hodie nobis caelorum* (Matinas de Natal), Sílabas [revo]ca[ret].

Exemplo 2 – Responsório *Postquam impleti sunt* (Purificação de N.^a Sr.^a), Sílabas domi[no].

Assim, por exemplo no Responsório de Natal *Hodie nobis caelorum* (vide Exemplo 1, acima), encontramos em Sevilha, sobre a sílaba *ca* de *revocaret*, uma *clivis* Dó-Sol, seguida de um *torculus resupinus* Lá-Sib-Lá-Sib, variante que encontra um paralelo exacto no antifonário aquitano 44.2, em Huesca, em Segóvia e em Celanova. Braga e o antifonário aquitano 44.1 seguem essencialmente os mesmos contornos, embora a primeira com um Ré no lugar de Dó, e o segundo sem este primeiro elemento, o que resulta, no seu caso, num *scandicus flexus resupinus*, quilismático, Sol-Lá-Si-Lá-Si. Em manuscritos estranhos ao espaço ibero-aquitano encontramos outra variante: um *torculus* Lá-Dó-Si, com o último elemento eventualmente bemol e/ou repercutido, na tradição melódica franciscana e em Saint-Maur-des-Fossés.

Outro exemplo desta identidade ibero-aquitana encontra-se no Responsório *Postquam impleti sunt*, da festa da Purificação de N.^a Sr.^a (vide Exemplo 2, acima). Sobre as sílabas *do-mi*, de *domino*, encontramos em Sevilha um *punctum* Si, seguido, na sílaba seguinte, de um *torculus* Si-Ré-Dó, com o último elemento repercutido. Ambos os antifonários aquitanos, 44.1 e 44.2, e ainda Segóvia e Toledo, seguem rigorosamente este contorno melódico. A estes juntam-se ainda Lugo e Saintes, embora com um Dó no lugar de Si para *punctum* da sílaba *do*. Manuscritos geograficamente mais distantes, tais como Cluny, Saint-Maur-des-Fossés e Franciscanos, apresentam um contorno bastante distinto, que consiste, por um lado, numa espécie de condensação de toda a variante ibero-

aquitana na primeira sílaba, *do*, que fica então associada a um *torculus* Si-Ré-Dó, e por outro, em todo um novo melisma na sílaba *mi*, que consiste num *punctum* Dó, seguido de um *scandicus subpunctis resupinus* Lá-Dó-Ré-Dó-Si-Dó. O manuscrito franciscano apresenta uma variante menor, um Dó no lugar do primeiro Si.

Sevilha e restantes
ibero-aquitanos



St. Maur-des-
Fossés, Cluny,
Franciscanos



Generalidade
das fontes



Sevilha, Saintes



Toledo



Exemplo 3 – Responsório *Ecce quomodo moritur* (Matinas de Sábado Santo), Sílabas [Ec]ce *quomodo*. Exemplo 4 – Responsório *Nesciens mater virgo* (Matinas da Oitava de Natal), Sílaba [pepe]rit.

Uma característica recorrente dos manuscritos ibero-aquitanos, de contornos arcaicos, é a conservação de cordas de recitação em Mi e Si, onde a larga maioria dos manuscritos de canto romano-franco as desenvolveu, respectivamente, para Fá e Dó. Um exemplo desta situação pode ser encontrado, por exemplo, logo no *incipit* do Responsório *Ecce quomodo moritur*, das Matinas de Sábado Santo (*vide* Exemplo 3, acima), onde Sevilha, juntamente com os antifonários aquitanos, 44.1 e 44.2, Toledo e vários outros manuscritos ibéricos recita em Mi sobre a última sílaba de *Ecce* e depois sobre a palavra *quomodo*. Sobre Fá recitam, por exemplo, Saint-Maur-des-Fossés, Cluny e Franciscanos.

Outras variantes tendem a incluir Sevilha num espaço de identidade litúrgica mais restrito. Por exemplo, no Responsório *Nesciens mater virgo*, da Oitava de Natal (*vide* Exemplo 4, acima), encontramos, na última sílaba da palavra *peperit*, e na generalidade das fontes consultadas, um *climacus* Ré-Dó-Si seguido de um *climacus resupinus flexus* Dó-Si-Lá-Sol-Lá-Sol. Paralelamente a todo este melisma, Sevilha e Saintes apresentam somente uma *clivis* Ré-Dó, seguidos de perto por Toledo, que apresenta apenas o *climacus* Ré-Dó-Si. Mais adiante, sobre a última sílaba de *ubere*, temos uma situação quase idêntica, onde a generalidade das fontes apresenta o mesmo melisma utilizado sobre *peperit*. Toledo, Sevilha e Saintes, à semelhança do que sucede anteriormente, suprimem o

climacus resupinus flexus, embora sejam neste segundo caso acompanhados pelo antifonário aquitano 44.2 e por Huesca. No primeiro elemento neumático, porém, é Sevilha desta feita a utilizar o *climacus* Ré-Dó-Si e as restantes quatro fontes a utilizar a *clivis* Ré-Dó.

Generalidade das fontes

Sevilha, Toledo, 44.2,
Huesca, Segóvia



Generalidade das fontes

Sevilha, Toledo

Cluny



Exemplo 5 – Responsório *Tria sunt munera*
(Matinas da Epifania), Sílabas [*conside*]ra

Exemplo 6 – Responsório *Dextram meam*
(Matinas da festa de St.^a Inês), Palavra *cinxit*.

Numa outra composição, agora do Ofício da Epifania, o Responsório *Tria sunt munera* (vide Exemplo 5, acima), encontramos variantes que revelam afinidades entre os mesmos manuscritos — Sevilha, Toledo, Antifonário aquitano 44.2 e Huesca — aos quais podemos acrescentar ainda Segóvia. É esse o caso, por exemplo, na pequena variante sobre a última sílaba de *considera*. A generalidade dos manuscritos faz um *torculus* Ré-Fá-Ré, seguido de uma *clivis* Ré-Dó. O grupo restrito onde Sevilha se encontra acrescenta a esta *clivis* um *torculus* Ré-Mi-Ré.

Noutras peças volta a ser reforçada a afinidade entre Sevilha e Toledo como, por exemplo, no Responsório *Dextram meam*, da festa de St.^a Inês (vide Exemplo 6, acima), onde, sobre *cinxit*, a generalidade dos manuscritos apresenta um *podatus* Lá-Dó, seguido de um movimento simétrico, ou seja, uma *clivis* Dó-Lá, sendo este último Lá eventualmente repercutido. Apenas Sevilha e Toledo fazem, distintamente, um *torculus* Lá-Dó-Sol, seguido de um *porrectus* Sol-Fá-Sol. Cluny utiliza um outro elemento, um *torculus resupinus* Lá-Dó-Sol-Lá.

Chegados aqui, e com base no que foi apresentado, podemos talvez sintetizar em três correntes as principais afinidades monódicas identificadas através dos livros de coro da Catedral de Sevilha:

- 1) Uma que enquadra Sevilha numa identidade alargada ibero-aquitana, conforme portanto às particularidades da implementação do rito romano-franco a sul dos Pirinéus;
- 2) Uma afinidade exclusiva com a área diocesana de Toledo, se não mesmo, muito provavelmente, com a Catedral, cujo Uso foi fundamental e absolutamente influente na reorganização da Sé Hispalense³¹; esta afinidade específica é ainda reforçada pelas aproximações ao antifonário aquitano 44.2, agente na restauração da Sé de Toledo, e a Segóvia, sufragânea de Toledo e comprovadamente dependente desta Sé Primaz³².
- 3) Finalmente, uma corrente que parece delinear um canal aparentemente muito estreito e exclusivo entre o centro-oeste de França e Sevilha, canal esse mediado por Huesca e Toledo.

Assim sendo, foi possível identificar, comprovadamente, nos livros de coro monódicos quatrocentistas e quinhentistas da Catedral de Sevilha, a sobrevivência de características melódicas que remontam, pelo menos, à época da reorganização da Sé Hispalense em meados do século XIII. Subsequentes comparações a efectuar com base noutras melodias, seja destes cantorales, seja dos Missais e do Breviário quatrocentistas subsistentes na Institución Colombina, poderão reforçar e refinar as evidências aqui descritas. Futuras comparações seriam possivelmente ainda mais frutíferas e historicamente enriquecedoras se, adicionalmente, for feito o confronto melódico com eventuais fontes de dioceses submetidas ao arquiépiscopado hispalense ao longo da Idade Média.

³¹ Cf. nota 10.

³² A dependência de Segóvia relativamente a Toledo, ainda que evidente, não é absoluta. Nos planos litúrgico e musical Cf., respectivamente, J. P. R. Sadia, *La recepción...*, pp. 337-341, e S. R. Torres, *La monodia litúrgica...*, pp. 234-245.

O CENTENÁRIO DE HANS-JOACHIM KOELLREUTTER: O LEGADO DEIXADO À EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Teca Alencar de Brito (USP)

Camila Costa Zanetta (USP – UDESC)

Este artigo analisará parte da produção textual de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), alemão naturalizado brasileiro que difundiu novas ideias de música e educação no Brasil. Buscando tratar, especificamente, de seus escritos acerca da educação musical, propomos reflexões com base em artigos publicados no volume 6 dos “Cadernos de estudo: educação musical”, periódico de 1997 que compilou discursos proferidos por Koellreutter, além de textos de sua autoria. A importância dos processos criativos no ensino e aprendizagem da música, a proposta de um ensino pré-figurativo e a possibilidade de promover a paz por meio das contribuições da educação e da cultura foram ideias difundidas por Koellreutter durante sua permanência no Brasil. Este artigo apresentará e analisará, portanto, as proposições de Hans-Joachim Koellreutter ao cenário da educação musical brasileira, erguendo reflexões acerca das mesmas.

Palavras-chave: Hans-Joachim Koellreutter, Educação musical, Cadernos de estudo.

Introdução

No ano de 2015 comemorou-se uma efeméride no campo da música: o centenário de nascimento de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Compositor e educador, o músico alemão (naturalizado brasileiro) atuou intensamente no cenário cultural do Brasil desde sua chegada ao país, em 1937. Brevemente, podemos recordar algumas de suas ações, tais como a instauração dos cursos de férias no Brasil, a fundação do Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia e, também, a criação do grupo e movimento *Música Viva* – marco na história da música brasileira. Para além, Koellreutter formou diversos músicos e compositores no país e movimentou a Educação Musical no Brasil ao ministrar cursos, pensar metodologias, escrever artigos e elaborar propostas baseadas em jogos de improvisação para o ensino de música. As múltiplas ações de Koellreutter são descritas, mais minuciosamente, em trabalhos de Carlos Kater

e Teca Alencar de Brito, pesquisadores que apontam a influência de Koellreutter, bem como seu importante papel no cenário cultural do país.

Tendo em vista o grande legado deixado por Koellreutter, este trabalho procurará analisar e refletir acerca de seus escritos na área da educação musical, focando, mais especificamente, os artigos publicados no volume 6 dos “Cadernos de estudo: educação musical”, periódico de 1997 que contém discursos proferidos por Koellreutter na década de 1950 e artigos datilografados por ele a partir da década de 1940. Textos como “O ensino da música num mundo modificado”, “O espírito criador e o ensino pré-figurativo” e “Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz” constituirão a base desta análise, de maneira que possamos estudar e refletir sobre as problemáticas erguidas por Koellreutter e conceitos por ele criados, expondo e pensando suas propostas pedagógico-musicais, suas ideias de música, de educação e de mundo.

Koellreutter e a educação musical brasileira: algumas contribuições

H-J. Koellreutter marcou o Brasil com seus incessantes questionamentos, reflexões estéticas, com sua abertura ao novo, às novas ideias de música e com as ações que promoveu para a difusão de obras modernas anteriormente nunca tocadas em nosso país: “é preciso lembrar sua atuação dinâmica, ousada, polêmica e inovadora”¹. Suas proposições englobavam a importância da criação nas artes (com duras críticas às propostas pedagógicas que estavam fundamentadas somente na reprodução musical), a difusão de novas técnicas composicionais, bem como a necessidade de uma atualização de conceitos musicais – de maneira que se viabilizasse a incorporação de elementos presentes na música do século XX nos trabalhos de educação musical.

O *Música Viva*, movimento por ele criado, foi considerado o primeiro movimento musical moderno no Brasil², pioneiro ao instaurar e difundir novas ideias de música e ao

¹ Teca Alencar de Brito: *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*, São Paulo, Peirópolis, 2011, p. 27.

² Nélío Tanios Porto: “H. J. Koellreutter e Música Viva: Catalisadores da música moderna no Brasil”, *Galáxia*, 3, 2002, pp. 253-259.

versar sobre concepções de arte, música e educação bastante ligadas aos ideais de vanguarda. Como afirma Ricely Ramos, “esse espírito beligerante, que luta contra a arte instituída, em prol da união entre a vida e a arte e em favor do novo, é o que chamamos de vanguarda. E é dentro desta concepção artística e ideológica que encontramos o grupo Música Viva”³. O professor e pesquisador Carlos Kater, estudioso deste movimento, apresenta as principais características do mesmo, citando: “o ineditismo de propostas na área cultural, atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional”⁴.

Esta postura de abertura ao novo, presente em todas as facetas de Koellreutter (seja enquanto compositor ou educador), gerou ira entre compositores tradicionalistas no Brasil, que não conseguiam ver em sua postura estética o desejo de transformação do ser humano⁵. Para Koellreutter, a música deveria servir como um instrumento de educação, sendo a educação musical responsável por desenvolver a personalidade do jovem como um todo – e não apenas um meio para aquisição de técnicas e/ou de treinamento para a realização musical. O educador vislumbrava a função social da música, do músico, refletindo acerca do papel da educação musical em nosso país, traçando desalinhamentos entre as problemáticas socioculturais que vivenciávamos e os nossos modelos de educação.

No texto “O ensino da música num mundo modificado”, Koellreutter afirma que os estabelecimentos de ensino musical no Brasil ainda se orientavam por programas e currículos de conservatórios europeus do século anterior, sendo nossas instituições de ensino, portanto, “alheias à realidade social brasileira, na segunda metade do século XX, e servindo, dessa maneira, a interesses que não podem ser os interesses culturais de nosso país”⁶. De modo enfático, o educador faz críticas a este cenário:

³ Ricely de Araujo Ramos: “Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira”. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História*, 2009, Fortaleza, ANPUH, 2009, pp. 1-10.

⁴ Carlos Kater: *Música Viva*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2004. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat13.pdf> (Consultado em 23/03/16).

⁵ T. A. Brito, *Koellreutter educador...*, p. 28.

⁶ Hans-Joachim Koellreutter: “O ensino da música num mundo modificado”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 37-42.

Em sua maioria, as escolas de música não passam de pretensas fábricas de intérpretes para as promoções musicais de elite burguesa, o que significa, em termos de ensino musical, especialização unilateral, aperfeiçoamento exclusivo das habilidades instrumentais e preparação de um tipo de musicista que vê seu ideal na apresentação de um repertório inúmeras vezes repetido de valores assim chamados “eternos”, estabelecidos pela elite. Diante da situação sociocultural em nosso país e, principalmente, diante das condições socioculturais em que vegeta a vida cultural das cidades do interior – situação marcada por graves problemas de educação em geral, de informação, de desenvolvimento da capacidade física, intelectual e moral do ser humano, mas também de saúde, de abastecimento e alimentação, de assistência social e da escassez de muitos recursos de capital importância –, o tipo de ensino musical da grande maioria das massas, torna-se inadequado, fútil e vão⁷.

Muitos foram os argumentos erguidos por Koellreutter para que se estabelecesse, no Brasil, uma educação musical transformadora, formadora de seres humanos em sua integralidade, em sua totalidade (e não apenas enquanto músicos), uma educação que conscientizasse e propiciasse reflexões acerca dos problemas vivenciados pelo nosso povo. O educador, em suas falas e escritos, buscava situar a música, o músico e as funções de ambos, afirmando que “a música é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade”⁸.

Ensino pré-figurativo

Observando um ensino de música atrelado a métodos, desatualizado e limitado à transmissão de conhecimentos herdados, Koellreutter ergue a proposta de um ensino pré-figurativo. Para o educador, o processo pedagógico-musical deveria priorizar a observação e o respeito ao universo cultural do aluno, atentando aos seus interesses e conhecimentos prévios, viabilizando, assim, uma participação ativa dos estudantes nas aulas por meio de um trabalho que envolvesse incentivo constante a criações dos alunos, questionamentos, debates, dentre outros aspectos considerados primordiais nesta visão de educação musical. Nesta perspectiva, pretendia-se, ao invés de uma sujeição das aulas de música a determinados métodos, uma construção do caminho

⁷ H-J. Koellreutter, *O ensino da música num mundo modificado...*, pp. 39-40.

⁸ H-J Koellreutter: “Sobre o valor e o desvalor da obra musical”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 69-75.

durante o próprio caminhar, caminhar este que deveria ser construído com muito diálogo entre professor e aluno.

Não adianta reformular ou completar programas de ensino, se a didática e a metodologia, na prática, continuarem desatualizadas e se limitarem a transmitir os conhecimentos herdados, consolidados e frequentemente repetidos em aulas de doutoral e fastidiosa atuação do professor. Este tipo de didática deve ser gradativamente substituído pelo método pré-figurativo de ensino, que orienta e guia o aluno, porém não o obrigando a sujeitar-se à tradição, valendo-se do diálogo e de estudos concernentes aquilo que há de existir ou pode existir, ou se receia que exista [...] **Não adianta recorrer a métodos fechados de ensino, que copiam o passado. Devemos, isto sim, é elaborar e desenvolver métodos que deixem o futuro em aberto.** O risco, o experimento, a negação das regras inveteradas e caducas, são elementos essenciais da atividade artística. **O passado é um meio e um recurso, de maneira nenhuma um dever. O futuro, porém, é⁹.**

Por meio deste e de outros textos, Koellreutter faz-nos perceber sua concepção de educação, expondo a necessidade de professores e alunos atuarem em conjunto na construção de saberes, contrapondo a tradicional dicotomia entre ambos, assim como o tradicional “modelo de aula” em que há uma narração a cargo do professor. Sua postura pedagógica foi associada, inclusive, à do educador Paulo Freire, que se opunha ao caráter narrativo da educação e defendia o diálogo, criticando uma concepção bancária da educação¹⁰.

Koellreutter ressaltava que os professores deveriam “aprender a apreender dos alunos o que ensinar”¹¹, sendo este um dos princípios pedagógicos orientadores de sua postura como educador. Logo, ao invés da aplicação de métodos e de uma possível

⁹ H-J. Koellreutter, *O ensino da música num mundo modificado...*, pp. 41-42.

¹⁰ O conceito de educação bancária é exposto por Paulo Freire na obra *A pedagogia do oprimido*. O autor afirma: “A narração, de que o educador é sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes a serem “enchidos” pelo educador. Quanto mais vá “enchendo” os recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem “docilmente” encher, tanto melhor educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção bancária da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los”. Paulo Freire: *Pedagogia do oprimido*, São Paulo, Paz e Terra, 1983, p. 66.

¹¹ H-J. Koellreutter *apud*. T. A. Brito, *Koellreutter educador...*, p. 20.

padronização do ensino, propunha lugar à criatividade, ao diálogo e aos questionamentos dos alunos: “A minha maneira de trabalhar parte sempre do aluno, dele para mim, e não o contrário. O assunto das aulas resulta sempre de um diálogo”¹². Com base nestas argumentações, o educador fundamentou a proposta de um ensino pré-figurativo. O termo figurativo, de domínio das artes plásticas, faz menção a uma forma de manifestação artística em que há a preocupação de representar formas acabadas da natureza. Fonseca exemplifica este termo ao pensar o ramo da pintura e, posteriormente, explica a apropriação feita por Koellreutter:

Numa pintura figurativa, por exemplo, o pintor procura representar algo perceptivamente preestabelecido – ele pinta uma montanha, uma casa, uma pessoa, um animal etc. Por outro lado, numa obra não figurativa, o pintor sugere, circunscreve, delineia, mas não afirma formas preestabelecidas. Tomando por empréstimo esse sentido, Koellreutter propõe um ensino artístico pré-figurativo, aberto, livre de preconceções, onde atue o espírito criador¹³.

Esta proposta de um ensino aberto, que possibilita a construção do caminho no próprio ato de caminhar, que prioriza o diálogo e as reflexões que dele emergem, foi defendida por Koellreutter ao longo de sua atuação na educação musical brasileira. O educador afirmava: “o mais importante é – sempre – o debate, e nesse sentido, os problemas que surgem no decorrer do trabalho interessam mais do que as soluções”¹⁴.

Logo ao iniciar o texto “O espírito criador e o ensino pré-figurativo”, Koellreutter menciona que as perguntas possuem maior importância que as respostas, e que a eficiência da escola reside na inquietação, sendo papel do professor apresentar aos alunos sempre novos problemas. Segundo o educador, em uma escola moderna as respostas não são mecanicamente fornecidas ao aluno, mas resultantes de um trabalho comum no qual todos estão envolvidos, em um ambiente em que não vigora o tradicional dualismo professor-aluno. É necessário pesquisar junto, problematizar, refletir: “A estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios, a

¹² C. Kater: “Encontro com H. J. Koellreutter”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 131-144.

¹³ J. G. M. Fonseca *apud* T. A. Brito, *Koellreutter educador...*, p. 38.

¹⁴ H-J. Koellreutter *apud* T. A. Brito, *Koellreutter educador...*, p. 34.

proclamação do valor absoluto são a morte da escola. O espírito criador que, sempre duvidando, procura, investiga e pesquisa, é a sua vida”¹⁵.

A dúvida era a mola mestra de Koellreutter, que aconselhava seus alunos a não acreditarem nos livros e nem mesmo no que ele próprio dizia, incentivando-os a problematizar constantemente o que ouviam e/ou liam, a serem criteriosos e terem uma postura reflexiva. Ele costumava dizer: “perguntem sempre por que a tudo e a todos. Tenham uma placa com um ‘Por quê?’ bem grande escrito, em cima da cama, para lembrarem-se de perguntar ‘por que’ logo ao acordar”¹⁶.

Com estas preocupações e anseios, Koellreutter defendeu a proposta de um ensino pré-figurativo e discorreu sobre ela em seus escritos e falas. À medida que pensava acerca dos modelos atuais e possíveis futuros modelos de educação, o músico intervinha por um ensino artístico que valorizasse o criar, a composição e a improvisação, ao invés de uma aplicação sistemática de métodos e exercícios, lembrando-nos, também, da importância da invenção nas artes.

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos que ainda oprimem os nossos jovens e esmagam, neles, o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos alunos. [...] Inútil a atividade daqueles professores de música que repetem, doutoral e fastidiosamente, a lição já pronunciada no ano anterior. Não há normas, nem fórmulas, nem regras, que possam salvar uma obra de arte na qual não vive o poder de invenção¹⁷.

A formação do ser humano e a promoção da paz: os objetivos da educação na perspectiva koellreutteriana

Koellreutter versou acerca da formação integral por meio da educação musical: desenvolvimento, paralela e simultaneamente, de capacidades musicais e humanas. Em sua perspectiva, “ampliar a percepção e a consciência, superar preconceitos,

¹⁵ H-J. Koellreutter: “O espírito criador e o ensino pré-figurativo”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 53-57.

¹⁶ H-J. Koellreutter *apud*. T. A. Brito, *Koellreutter educador...*, p. 34.

¹⁷ H-J. Koellreutter: “Seminários internacionais de música”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 29-32.

pensamentos dualistas e posturas individualistas, dentre outros pontos, eram também objetivos a serem alcançados, lado a lado aos aspectos musicais”¹⁸.

Koellreutter compreendia a educação musical como espaço cujos planos de comunicação agregassem a convivência, as trocas e o diálogo, ao invés de restringir-se aos conhecimentos musicais. Portanto, a seu ver, um trabalho pedagógico-musical deveria abarcar o respeito ao próximo, o senso do coletivo, a submissão de interesses próprios aos do grupo, o aprender a escutar, a instauração do sentido coletivista na música – visando substituir o individualismo e as relações egocêntricas existentes no meio artístico pela noção de coletividade e interação – dentre tantos outros “aspectos humanos” que precisavam ser desenvolvidos no decorrer das aulas.

Educação musical como meio que tem a função de desenvolver a personalidade do jovem como um todo; de despertar e desenvolver faculdades indispensáveis ao profissional de qualquer área de atividade, como, por exemplo, as faculdades de percepção, as faculdades de comunicação, as faculdades de concentração (autodisciplina), de trabalho em equipe [...] a redução do medo e da inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento da criatividade, do senso crítico, do senso de responsabilidade [...] O humano, meus amigos, como objetivo da educação musical¹⁹.

Aliado ao desejo da formação integral dos indivíduos estava o anseio pela promoção da paz por meio da educação. No texto intitulado “Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz”, Koellreutter vislumbra novos modelos de escolas, universidades, novos meios de ensino e aprendizagem, dentre tantos outros anseios que permearam sua idealização de um novo mundo. Para introduzir o texto, o educador cita uma frase presente nos estatutos da UNESCO, afirmando que ela retrata uma verdade que deveria servir de lema às atividades educacionais e culturais: “como surgem guerras no espírito do homem, assim também devem ser criados no espírito do homem os instrumentos para a defesa da Paz”²⁰. O músico expõe, ao longo de todo o seu artigo, o desejo por um mundo “realmente

¹⁸ Disponível em: http://www.amusicaescola.com.br/pdf/Teca_Brito.pdf (Consultado em 27/03/16).

¹⁹ H.J. Koellreutter: “Educação musical hoje e, quiçá, amanhã”. *Educadores Musicais de São Paulo: encontros e reflexões*, Sonia Albano de Lima (org.), São Paulo, Nacional, 1998, pp. 39-45.

²⁰ H.J. Koellreutter: “Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 60-66.

humano”, evocando a formação de indivíduos livres, sem preconceitos, que pensem e sintam em termos supranacionais.

É chegado o tempo de se renunciar a títulos, hinos nacionais, bandeiras e insígnias. Teremos de aprender a esquecer que somos doutores, professores, diretores ou alemães, japoneses, americanos, indianos, brasileiros, ou qualquer outra nacionalidade, uma vez que se trata do homem. Teremos de aprender a ser sobretudo gente, “apenas” gente, e estenderemos nossa consciência nacional a uma consciência supranacional²¹.

Ao discorrer sobre a paz, Koellreutter expõe a necessidade da realização de cursos e seminários que analisem, problematicamente, as relações entre os homens, enfatizando culturas estranhas aos indivíduos. Para ele, tendo em vista que se trata de promover a paz, estes cursos deveriam constituir o centro de um sistema – estando os demais cursos em função destes cursos centrais. O educador defende tais ideais afirmando que precisamos substituir o “homem fragmentado” pelo “homem integral” (novamente, a ideia de formação integral do ser humano), alegando também a importância de mentalidades abertas ao invés de “técnicos perfeitos”, especialistas unilaterais que dominam apenas seu campo de atuação, suas especialidades. A partir disto, Koellreutter expõe: “vislumbro esse sistema educacional como germe de uma universidade popular que visa o aperfeiçoamento integral de todas as faculdades humanas e, principalmente, o aperfeiçoamento do comportamento democrático cunhando a paz”²². Vale apontar, também, as reflexões e propostas de Koellreutter para a implantação de uma universidade livre, sem aulas no sentido usual, em que os processos de ensino e aprendizagem aconteceriam por meio de projetos científicos ou artísticos executados, simultaneamente, por alunos e professores.

Para finalizar, gostaríamos de apontar um trecho do artigo de Koellreutter que nos soa tão atual (assim como muitas de suas críticas e considerações), acreditando que a educação pode, sim, contribuir para uma sociedade pacífica.

²¹ H-J. Koellreutter, *Educação e cultura em um mundo aberto...*, p. 64.

²² H-J. Koellreutter, *Educação e cultura em um mundo aberto...*, p. 65.

Hoje, como a maioria das pessoas deseja a paz, mas não sabe como transformar esse desejo em realidade, a paz se torna sobretudo uma questão de educação. Uma questão do ser humano destinado a viver em um mundo aberto, inimaginável sem a disponibilidade à cooperação e à comunicação, à renúncia, à autocrítica e à convivência com conflitos; pois estes constituem consequências e mecanismos de mudança em toda sociedade livre e criativa²³.

Considerações finais

Tendo ciência das muitas contribuições de Koellreutter para a educação musical brasileira, bem como da impossibilidade de abarcá-las neste curto trabalho, demos ênfase a três publicações/artigos do educador, trabalhando conceitos e reflexões por ele propostos. Como dito anteriormente, muitas de suas críticas, argumentações e ideias nos soam bastante atuais, estando em diálogo com problemáticas educacionais ainda vigentes na sociedade brasileira.

As reflexões de Koellreutter propiciam um pensar sobre a função da música, do músico, da educação e da educação musical na contemporaneidade, provocando-nos a indagar, questionar, pesquisar e pensar ainda mais. Acreditamos que os conceitos desenvolvidos pelo educador poderão contribuir também a outros contextos/realidades, tendo em vista os muitos espaços de ensino tradicional de educação musical em diferentes países. Esperamos também que as reflexões emergidas no decorrer deste texto possam dialogar com outros trabalhos da área, bem como despertar o interesse por novas pesquisas acerca deste intrigante músico e educador que impactou os cenários educacional e cultural do Brasil.

²³ H-J. Koellreutter, *Educação e cultura em um mundo aberto...*, p. 60.

A DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES DE FITA MAGNÉTICA: O CASO DE CONSTANÇA CAPDEVILLE

Ana Filipa Gonçalves de Magalhães
(Universidade NOVA de Lisboa)

Em Portugal, nos anos 40, a fita magnética analógica é implementada como meio de gravação e armazenamento sonoro. A quantidade de acervos de fita magnética que documenta momentos históricos, políticos, artísticos e sociais é extensa. Este suporte é instável e necessita de cuidados específicos de preservação. O presente artigo procura refletir sobre as metodologias de documentação usadas na preservação da fita magnética com base na coleção de Constança Capdeville, uma figura extremamente relevante da música contemporânea portuguesa a partir da segunda metade do século XX. A maioria das suas composições compreende performances ao vivo com instrumentos acústicos e gravações em suporte magnético. Na ausência dessas fitas e de outra documentação complementar, torna-se difícil a performance destas obras. Este artigo é a primeira abordagem científica, técnica e musicológica às obras de música mista, com registo áudio em fita magnética, e visa evidenciar uma lacuna relativamente à preservação do nosso património sonoro.

Palavras-chave: Constança Capdeville, fita magnética, preservação, digitalização, documentação

Este texto reflete sobre a documentação de coleções de fita magnética, tendo como ponto de partida o acervo da compositora Constança Capdeville, por isso é importante esclarecer quem foi esta figura, qual o impacto que a sua obra teve no âmbito da música erudita portuguesa da segunda metade do século XX e porquê é necessário preservar este tipo de repertório. Constança Capdeville nasceu em Barcelona em 1937, vindo residir para Portugal com a família em 1951. As suas principais atividades repartiam-se pela composição, ensino e interpretação. Além da sua vertente composicional, celebrou-se como pianista e percussionista. O seu percurso musical teve início no Conservatório Nacional em Lisboa, e aí ganhou o seu primeiro prémio de composição com a obra “Variações sobre o nome de Igor Stravinsky”, para órgão, de 1962. Em 1969, a sua carreira sofreu um impulso decisivo com a encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian da obra "Diferenças sobre um intervalo" (1ª audição pela Orquestra Gulbenkian, no XIII Festival de Música Gulbenkian), que é o reflexo de uma linguagem musical já muito particular. Capdeville orientou a sua escrita a partir da consciência, na observação e na

prática, das relações entre o gesto musical, a sonoridade das palavras, a textura dos sons, o movimento e a espacialização física dos corpos, transferindo todos esses elementos do seu contexto natural para outros universos assumindo assim novos sentidos. A componente cénica nas suas obras foi adquirindo uma relevância tal que levou Capdeville a fundar, em 1985, o grupo de teatro musical ColecViva com o qual criou diversos espetáculos. Em 1988, juntamente com António Sousa Dias, fundou o grupo OPUS SIC e, no mesmo ano, começou a colaborar com Manuel Cintra na direção do projeto artístico “Palavras por dentro”.

No geral Constança Capdeville compôs cerca de oitenta obras de géneros diversificados desde orquestra, música de câmara, música para dança, teatro, cinema, teatro musical e espetáculos cénico-musicais. As composições de Capdeville são peculiares devido ao seu carácter livre e improvisatório; estas integram mímica, dança, declamação, luzes e movimentos e registos áudio. Em 2012, na sequência do 75º aniversário do nascimento de Constança Capdeville, vinte anos após a sua morte, várias foram as individualidades ligadas à música que homenagearam a compositora. Entre elas encontram-se Sérgio Azevedo e António Sousa Dias. Ambos sublinham a dificuldade na preservação das suas obras. Sérgio Azevedo, numa entrevista à revista *glosas* n.º 6, considera o seguinte:

Infelizmente, este gosto da compositora por espetáculos que envolviam partituras escritas de forma livre, por conterem improvisação, dança, mímica, declamação, luzes e movimento, teve como consequência infeliz que grande parte da sua obra permaneça, vinte anos após a sua morte, praticamente desconhecida – até porque não chegou a ficar registada em disco comercial. Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses happenings inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismo com função de aide-mémoires do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será pois como reconstituir um complexo puzzle¹.

¹ Sergio Azevedo: “Um anjo que voava baixinho”, *glosas*, 6, 2012, pp. 16-19.

No mesmo número desta revista, António de Sousa Dias defende a importância da preservação da memória musical, chamando a atenção para a necessidade de se desenvolverem metodologias que fomentem o estudo musicológico de obras musicais gravadas:

O desaparecimento prematuro da Constança, a par de uma ausência de política de edição musical consistente em Portugal, não permitiram a preparação dos materiais para publicação de forma inequívoca. [...] Por esta razão, todo o recolher de memórias relativas ao seu trabalho me parece uma tarefa importante e daí, por exemplo, a necessidade de proceder a registos videográficos sempre que surge a oportunidade de repor em cena alguma obra da Constança².

Esta informação complementar, a que Sousa Dias se refere, é fundamental para podermos preservar o nosso legado musical, para isso devemos socorrer-nos da memória dos intervenientes das performances, dos músicos, bailarinos, narradores e recolher todo o material que compõe a obra. No caso das obras de música mista, com registos áudio, é ainda mais premente, pois devemos preservar o suporte nas melhores condições, acautelando tanto a sua integridade física como o seu conteúdo, de modo a facilitarmos o seu acesso e reproducibilidade.

As fitas magnéticas de arquivo, que armazenam informação, podem ser documentos de valor inestimável, sobretudo quando se estuda o processo criativo das primeiras composições de música mista, que incluem registos áudio. Estas composições foram essencialmente concebidas entre o início dos anos 70 e o final dos anos 80 do século XX e contêm testemunhos relevantes dos meios electrónicos daquele tempo sendo ainda o exemplo de uma época particularmente inovadora na vanguarda da música experimental em Portugal. Contudo a preservação deste tipo de obras levanta alguns problemas por estas compreenderem uma componente electrónica, além da partitura tradicional. A documentação de obras de música mista, que abrangem gravações em fita magnética, constitui um verdadeiro desafio à comunidade arquivística, nomeadamente no que concerne à sua preservação e acesso. É fundamental desenvolver-se uma metodologia de documentação do processo criativo recorrendo à informação

² António Sousa Dias: “Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville”, *glosas*, 6, pp. 32-36.

complementar como gravações, textos, notas de programa, anotações, fotografias, vídeos e, por vezes, à memória dos próprios intervenientes da performance, pois só congregando todos estes elementos poderemos voltar a reproduzir estas obras.

No que respeita à sua preservação, as fitas magnéticas são suportes de armazenamento de áudio extremamente frágeis e com uma curta expectativa de vida. As suas principais causas de degradação prendem-se sobretudo com a instabilidade do próprio suporte devido à sua composição química³.

Em Portugal, a investigação científica e académica sobre as obras de música mista que incluem registos áudio em suporte magnético, do ponto de vista musicológico, é praticamente inexistente. Essa ausência de estudos de música mista deve-se, por um lado, a uma não consciencialização por parte de performers e mesmo da comunidade musicológica no que concerne às problemáticas inerentes na possibilidade de reprodução performativa do património musical contemporâneo e, por outro lado, à ausência de instituições vocacionadas para acolher, preservar e divulgar a música a partir de meados do século XX. O facto de as obras de música mista usarem fontes acústicas e fontes eletroacústicas pode levantar inúmeros problemas, tanto do ponto de vista performativo como analítico. Várias das composições de Constança Capdeville incluem performances instrumentais ao vivo e sons gravados em fita magnética. Estes últimos podem conter tanto música eletroacústica original, como excertos selecionados e gravados de obras de outros compositores e, ainda, textos recitados, sons ou ruídos pré-gravados. Ora, estudar as obras musicais mistas de Capdeville, implica conhecer profundamente o seu acervo, tratar os documentos áudio do ponto de vista do restauro do suporte físico (a fita magnética) e migrar este conteúdo para um novo suporte. É essencial, na salvaguarda deste tipo de obras, a criação de um sistema de documentação baseado nalgumas metodologias^{4 5 6} já existentes no campo da preservação de documentos áudio.

³ Para aprofundar questões técnicas específicas relativas à composição e tipos de degradação das fitas magnéticas, poderá consultar-se a seguinte investigação de mestrado: Filipa Magalhães: *Levantamento de espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do Estado de Conservação das Fitas*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, 2012 (Tese de Mestrado). RUN FCSH: <http://run.unl.pt/handle/10362/9429> (Consultado em 31/03/16).

⁴ Federica Bressan, Sergio Canazza: "A Systemic Approach to the Preservation of Audio Documents: Methodology and Software Tools", *Journal of Electrical and Computer Engineering*, 2013, Article ID 489515, 21 pages.

⁵ Mike Casey: *FACET the Field Audio Collection Evaluation Tool*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

⁶ Kevin Bradley: *IASA-TC 04. Guidelines on the production and preservation of digital audio objects*, Aarhus (Denmark), International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), 2009 (second edition).

Relativamente à coleção de Constança Capdeville, segundo Maria João Serrão⁷, que no âmbito da sua tese de doutoramento coligiu um catálogo geral das obras da compositora, Capdeville compôs pelo menos treze obras de música mista com registo de áudio em fita magnética. Estas foram maioritariamente concebidas entre as décadas de 70 e 80, e são a seguir enumeradas por ordem cronológica: *Ritual One* (1973), *Mise-en-Requiem*, *Libera Me*, *Dmitriana* (1979), *Memoriae*, *Quasi Una Fantasia I* (1980), *Double* (1982), *Avec Picasso, ce Matin...*, *Ainda Bem* (1984), *Don't, Juan, Ucello* (1985), esta última integrada na peça *Don't, Juan*, *Memoriae*, *Quasi Una Fantasia II* (1986), *Amen para uma Ausência* (1987) e ... *Para um Stabat Mater* (1988). Quanto à instrumentação são também muito variadas, Capdeville compôs obras de música de câmara, música para dança, coro e orquestra/ensemble, teatro musical, entre outras. Seguindo as tendências composicionais da época, nomeadamente a partir de meados do século XX, a procura de novas sonoridades com o recurso à tecnologia, através do uso de meios electrónicos, Capdeville utiliza em simultâneo a fita magnética e a parte instrumental. Neste tipo de composições, na ausência da fita, mesmo quando a partitura existe, torna-se difícil uma reprodução na íntegra da obra porque a gravação em fita magnética, no contexto das obras de música mista, adquire um carácter de instrumento, logo é indispensável ter essa gravação por esta ser um elemento inerente à composição. Enquanto não for possível ouvir estas gravações, não conhecemos o seu conteúdo, nem podemos confrontar a informação sonora lá existente, com a informação que já foi vagamente inventariada em formato de papel, a partir de indicações presentes nos suportes. Por isso, de momento, a coleção de fitas magnéticas de Constança Capdeville não está devidamente documentada.

Esta coleção esteve armazenada ao longo de vinte anos em casa de Janine Moura, amiga pessoal da compositora. As fitas magnéticas mantiveram-se durante todo este tempo a uma temperatura ambiente, o que pode ser bastante prejudicial para as fitas, na medida em que estas são sujeitas a variações de temperatura e humidade constantes, propiciando o aparecimento de fungos, bolor, entre outros, “tais variações são também indesejadas para este tipo de suportes, porque provocam uma diminuição das propriedades magnéticas levando, conseqüentemente, à perda do sinal sonoro”⁸. No

⁷ Maria João Serrão: *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*, Lisboa, Colibri, 2006.

⁸ F. Magalhães, *Levantamento de espólios fonográficos...*, pp. 24-27.

âmbito da sua investigação de mestrado, Filipa Magalhães contactou Janine Moura que, já nessa altura, fez menção ao facto da coleção de fitas de Capdeville estar já em muito mau estado de conservação. Moura acreditava inclusive que o som gravado nestas fitas dificilmente se poderia recuperar, acrescentando que, em breve, a coleção de Capdeville seria doada à Biblioteca Nacional. Atualmente esta coleção encontra-se depositada na Biblioteca Nacional, contudo, apesar de estar armazenada sob melhores condições de temperatura e humidade relativa, ainda não está convenientemente conservada pois não são cumpridas as normas recomendadas pela IASA⁹, segundo as quais as fitas devem ser acondicionadas em compartimentos próprios e dispostas na horizontal. A nível de estado de degradação, estas fitas estão bastante deterioradas, apresentado tanto danos físicos, como químicos. A imagem seguinte, cedida pela Biblioteca Nacional, ilustra bem o estado de degradação da coleção. Esta é uma gravação original da obra *Ainda Bem*.



A seguir far-se-á uma breve contextualização da coleção de fitas magnéticas da compositora Constança Capdeville propriamente dita, tecendo-se considerações gerais sobre o seu conteúdo. A coleção é constituída por sessenta e cinco suportes. As fitas não são apenas gravações originais e algumas delas não estão identificadas. A informação é muito vaga e é difícil perceber, sem ouvir, o que lá está, apesar de serem materiais extremamente relevantes para o estudo de muitas das obras de Capdeville. Neste acervo

⁹ International Association of Sound and Audiovisual Archives. Cf. <http://www.iasa-web.org> (Consultado em 31/03/16).

podemos encontrar fitas para fins performativos como é o caso da fita n.º 7, que consiste na componente electrónica usada em tempo real nas performances da obra *Mise-en-Requiem*. Neste suporte existem ainda indicações sobre a velocidade da gravação, número de pistas, duração da obra, marca da fita (*Agfa-Gevaert*). Um dado interessante a referir é o facto de a marca da caixa, onde está armazenada a fita, não coincidir com a marca do suporte da fita; na época era comum comprar-se fita a metro, por isso situações como esta aconteciam com frequência. No entanto, apesar de escassas, são indicações úteis para os técnicos responsáveis pela migração do conteúdo das fitas. Também nesta coleção, existem fitas que são simplesmente gravações de concertos como a fita n.º 29, que corresponde à gravação de um concerto da obra *Libera Me*, sendo a fita n.º 28 a gravação do ensaio da mesma obra. Há outras fitas que são material de montagem, refiro-me por exemplo às fitas número 32 e 33 atribuídas à obra *Molly Bloom*, música para teatro sobre texto de James Joyce; neste caso Capdeville gravava citações de músicas de outros compositores ou recitações de textos. A compositora utilizava uma técnica de estúdio que consistia no “corte” e “colagem” da fita, misturando as diversas fontes sonoras durante a montagem, criando uma sequência expressiva que ganhava um significado próprio. A montagem seria exibida durante o espetáculo, ou seja as fitas eram uma parte da composição, apesar de constituírem, por vezes, apenas a música de fundo que acompanhava a representação teatral. Outro exemplo significativo é a fita n.º 19 que contém a gravação de *FE...DE...RI...CO*, também esta uma peça de teatro musical sobre poemas, canções e desenhos de Federico García Lorca, numa homenagem ao poeta e dramaturgo espanhol, uma das vítimas da Guerra Civil Espanhola. Constança Capdeville compôs também bandas sonoras para o cinema português, um exemplo disso é o filme *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, de 1979, cuja gravação podemos também encontrar nesta coleção.

Por todos os motivos aqui apresentados, é evidente a necessidade de se proceder a um tratamento exaustivo desta coleção. Não obstante o crescente desenvolvimento de novas técnicas de restauro e da evolução tecnológica, não sabemos se será possível recuperar o conteúdo destas gravações na íntegra através do estudo, análise, tratamento e digitalização das fitas. Apesar da importância deste procedimento e da sua aplicação recorrente a nível internacional, em Portugal estão ainda a dar-se os primeiros passos nesse sentido. Infelizmente a avançada condição de deterioração em que se encontram

muitas das fitas magnéticas do acervo de Constança Capdeville, não deixa aos investigadores muito tempo de atuação. As fitas estão a perder-se e com elas a possibilidade de realização de futuras performances das obras de música mista que estas integram. Desconhece-se a existência de outras iniciativas de digitalização destas ou de outras coleções semelhantes no nosso país. A reprodução de obras de música mista, com registos de áudio, cujas gravações não estão acessíveis, dependerá de um esforço quase hercúleo e multidisciplinar que deverá incluir o trabalho de arquivistas, musicólogos e técnicos/engenheiros áudio. O desenvolvimento de linhas metodológicas para o estudo musicológico deste tipo de obras, através do tratamento dos documentos áudio e do processo de documentação que nos apoie na procura de meios técnicos para a sua digitalização, contribuirá para um sistema facilitador do acesso público à coleção, facultando a consulta das gravações e melhorando o acesso a documentos que estavam total ou parcialmente indisponíveis, sendo útil tanto a utilizadores como a investigadores, arquivistas, instituições de foro educativo.

Conclusão

O exemplo da coleção de Constança Capdeville demonstra a necessidade de se explorarem metodologias que considerem o envolvimento das gravações nas performances de modo a que estas possam novamente ser apresentadas. Esta deveria ser a principal preocupação das instituições que têm a seu cargo coleções de música mista com gravações, pois os formatos usados e o equipamento vão ficando obsoletos e, caso não haja uma atitude no sentido de supervisionar a preservação deste tipo de obras, arriscamo-nos a perder esta herança musical.

A salvaguarda de documentos áudio históricos tem despertado o interesse da comunidade académica e do público em geral um pouco por todo o mundo, mas em especial nalguns países europeus e nos EUA, onde se têm vindo a desenvolver planos estratégicos de preservação deste tipo de documentos, porém em Portugal esta tarefa está longe de ser solucionada. A preservação sistemática e a fruição deste tipo de documentos revela-se difícil pela sua natureza diversificada: as gravações incluem informações relativas ao meio artístico e cultural e social da época, que transcendem o som. Por isso, um acesso fiável e satisfatório só pode ser alcançado quando se junta à

gravação a informação contextual do suporte e material adicional. Conclui-se assim que, caso os suportes magnéticos não sejam tutelados por estratégias de preservação, passando pelo tratamento das fitas, migração do seu conteúdo e concepção de uma documentação complementar, que nos permita reunir todos os elementos da obra, a performance das obras de música mista, com registo neste tipo de suporte áudio, encontra-se seriamente comprometida no futuro. Apesar da complexidade das problemáticas apresentadas em obras de música mista, como aquelas que tencionamos analisar e preservar, é fundamental que se pense sobre estes assuntos na perspectiva de assegurar a manutenção de um património e de uma identidade cultural e artística única.

Este artigo resulta de uma investigação ainda em curso, conducente ao Grau de Doutoramento, e recentemente financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

CANTAR JUNTOS: COOPERAÇÃO E LAÇOS SOCIAIS PARA SOBREVIVÊNCIA DA ESPÉCIE

Sandra Carvalho de Mattos
(Pontifícia Universidade de São Paulo)

O presente artigo discute a importância da música para nós humanos e as causas pelo qual nosso corpo responde de forma tão intensa ao ouvir música e ao cantar em grupo. Cantar e dançar em grupo amplia a consciência de si e intensifica o senso de companheirismo. Fazer música é uma atividade partilhada, não somente no mundo ocidental moderno, mas atravessa toda a história e culturas. Está marcado em nossa história de como nos tornamos humanos. Cantar e fazer música em grupo criou em nós uma marca de complexo neuroquímico que nos dá prazer. Ela institui laços de confiança entre os participantes e isso foi fundamental para nossa sobrevivência enquanto espécie.

Palavras-chave: cantar, música, evolução.

Na atualidade as pesquisas relacionadas à neurociência estão em foco e, como nunca antes, recebemos grande quantidade de informações sobre nosso cérebro. É um momento marcante para as pesquisas em música. Vejo a necessidade de aproximar fronteiras de pesquisa entre a neurologia, a antropologia, a psicologia da evolução para o entendimento de nossa reação à música.

O presente artigo examina a importância da música para nós humanos e porque razão nosso corpo reage de forma tão intensa ao ouvir música e ao cantar em grupo. Esse ato, cantar em grupo, está presente na nossa história de humanidade e se alonga até os dias atuais.

Sabemos, por meio das pesquisas da neurologia, que a música nos dá prazer, promove a saúde e causa bem estar. Para Levitin¹, neurocientista e psicólogo cognitivo,

¹ Daniel Levitin: *The world in six songs. How the musical brain created the human nature*, New York, Dutton, 2008.

quando cantamos ou ouvimos música, nosso cérebro recebe um complexo neuroquímico que nos causa emoção e nos motiva à ação. Dunbar², antropólogo e psicólogo da evolução, especialista em comportamento primata, chama nossa atenção para o fato de que guardamos em nossos corpos a história de 7 milhões de anos. Durante o período em que nos tornamos os seres humanos que somos hoje, a música ficou marcada em nosso corpo como algo necessário para nossa sobrevivência.

Mithen³, arqueólogo cognitivo, lança o conceito *boundary loss*, perda de fronteiras, que pode nos auxiliar na compreensão dos sentimentos que nos invadem quando cantamos em grupo. Para Waal⁴, etólogo especialista em comportamento primata, somos uma espécie particularmente grupal. Temos um forte instinto de rebanho. Blaking⁵ foi etnomusicólogo e antropólogo social e estudou a população Venda no Sul da África. Ele indica que este grupo durante período estudado, utilizava a música não para se distrair, mas para festejar e com isso assegurar a necessidade de trabalhar juntos para conseguir melhores níveis de benefício para o grupo. O historiador Harari⁶ ressalta a importância de tecer laços de confiança na história do *homo sapiens*.

Encontramos com frequência grupos que cantam em igrejas, em escolas, em empresas. Grupos de amigos, torcidas de futebol, cantores amadores e profissionais; todos experimentam o sentimento de proximidade ao participar de um grupo, conhecem a energia que os envolve no momento em que estão juntos. Multidões que cantam a alegria, o sofrimento, os momentos de passagem, as datas comemorativas; cantam para incentivar o seu time, cantam para criticar os governos, cantam para reforçar a confiança em um futuro mais seguro, em momentos de calamidade. A presença do canto grupal indica a grande importância de estudo sobre o tema.

Há muito tempo atrás, fui com um amigo a um tradicional estádio para assistir um clássico de futebol. Como eu não torcia por nenhum time, era um tanto indiferente para mim, embora meu amigo garantisse: é imperdível! Quando finalmente entramos, o estádio estava lotado. Em torno de setenta mil pessoas. Um ruído enorme. Depois de

² Robin Dunbar, Clive Gamble, John Gowlett: *Thinking big: how the evolution of social life shaped the human mind*, London, Thames and Hudson, 2014.

³ Steven Mithen: *The singing Neandertals. The origins of music, language and body*, London, Orious Books, 2005.

⁴ Frans de Waal: *A era da empatia. Lições da natureza para uma sociedade mais gentil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

⁵ John Blacking: *Venda Childre's songs*, Chicago, Chicago University, 1995.

⁶ Yuval Noah Harari: *Sapiens: Uma breve história da humanidade*, São Paulo, L&PM Editores, 2015.

curto tempo após nossa chegada, as torcidas começaram as apresentações, cada uma em sua vez. Uma massa gigantesca de pessoas cantando, percussão ensurdecendo, bandeiras flamejando no ar, fogos de artifício. Meu amigo cantava em plenos pulmões; e eu, estarecida diante de tamanha força humana, desabei em lágrimas. Ainda hoje trago a lembrança desse momento. Minhas lágrimas não eram por nenhum time, eram provocadas pela minha comoção diante da surpresa da força grupal de humanidade. Algo muito maior que uma pessoa, que transborda a percepção do eu. Cantar juntos causa tremenda emoção nos humanos.

Fazer música é uma atividade compartilhada, não somente no mundo ocidental moderno, mas atravessa toda a história e culturas. Quando perguntamos às pessoas porque fazem música juntos, a resposta na maioria das vezes é: porque é bom e divertido, porque me sinto bem, porque aproxima as pessoas e fazemos laços pessoais. Estas respostas não são surpreendentes. Encontramos vários estudos de como a música em grupo dá prazer⁷, causa bem estar e promove saúde⁸.

Por longo tempo tenho trabalhado como regente de corais amadores. Algo que sempre me chamou a atenção é que ao terminar os ensaios, as pessoas não se dispersavam imediatamente. Regi um coro em uma empresa recentemente. Os ensaios aconteciam inicialmente ao final do expediente e em outro momento durante o período de trabalho. Então acontecia algo intrigante: depois de duas horas de ensaio, após um estafante dia de tarefas na empresa, as pessoas permaneciam no local conversando animadas. Quando o ensaio se dava no período dentro do horário de trabalho, as pessoas saíam radiantes compartilhando abraços, risadas e: até o próximo ensaio!

Tanto o senso comum como nossas próprias experiências nos mostram que cantar juntos é bom. Mas o senso comum pode nos levar a conclusões equivocadas. Somente para lembrar um dos nossos enganos ao usar o senso comum: por muito tempo pensamos que a terra era plana! Por isso minha indagação se mantém de como e porque a música cria laços sociais, e porque nossos corpos e mentes são tão envolvidos quando fazemos música em grupo.

⁷ Stephen Clifr, Greenville Hancox: “The significance of choral singing for sustaining psychological well-being: findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany”, *Music Performance Research*, 3, 1, 2010.

⁸ Gunter Kreuz, Stephan Bongard, Sonya Rohrmann, Dorothee Grebe, Hans Günther Bastian, Volker Hodapp: “Does singing provide health benefits?”. *5th Triennial ESCOM Conference*, Hannover, 2003.

Sabemos que cantar juntos produz endorfina, mas por que nosso corpo se modifica quimicamente quando cantamos juntos? Apesar de pensarmos a música individualmente, na verdade ela tem sido tradicionalmente caracterizada, não somente como som-cantar, mas como ação e interpretação das pessoas envolvidas, como música-dança. Humanos em todo o mundo confirmam que cantar juntos e sincronizar movimentos, não somente causa um intenso estado emocional, mas também o sentimento de natureza espiritual; a sensação de fazer parte de algo mais amplo, alguma coisa como uma consciência coletiva, ou um mundo invisível muito maior que a experiência daquele momento⁹.

Quando cantamos em grupo aos poucos perdemos a noção de *minha voz* para *nossa voz*. A sincronia vocal expressa que não somos simplesmente entidades independentes em um ato, mas que algo maior acontece. Essa percepção atravessa cada componente do grupo, tanto fisicamente quanto em nosso estado mental. Levitin acredita que o sincronismo, sons coordenados e movimentos, criaram um forte vínculo nos antigos humanos, ou proto-humanos, e isso comportou a formação de grandes grupos e possivelmente a sociedade como nós a conhecemos¹⁰. Estar juntos em uma atividade nos proporciona um intenso sentimento.

Em cada um de nós mora um forte instinto de rebanho, segundo Waal¹¹. Há poucos animais desprovidos desse instinto. Somos muito habilidosos na sincronização dos corpos e sentimos verdadeiro prazer nisso. Somos animais espantosamente grupais. “O vínculo é o elemento essencial de nossa espécie. Não há nada que nos faça mais felizes”¹². Embora sejamos inclinados a pensar que o dinheiro, a fama e o sucesso sejam algo realmente importante, o que mais faz bem às pessoas é o tempo que elas passam com os amigos e a família. Também Harari¹³ e Dunbar¹⁴ enfatizam a importância do vínculo em nossa história como humanos. Com a evolução do vínculo afetivo algo completamente novo surgiu na história: um cérebro com sentimentos. O sistema límbico foi acrescentado ao cérebro, e isso possibilitou emoções como afeição e o prazer.

⁹ D. Levitin, *The world in six songs...*

¹⁰ D. Levitin, *The world in six songs...*

¹¹ F. de Waal, *A era da empatia...*

¹² F. de Waal, *A era da empatia...*, p. 29

¹³ Y. N. Harari, *Sapiens: Uma breve história...*

¹⁴ Robin Dunbar: *Grooming, gossip and the evolution of the language*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

O que usualmente chamamos de emoção é que um complexo neuroquímico cerebral que nos motiva a uma ação. A emoção e a motivação são ligadas completamente uma à outra e ao centro motor. Tanto a emoção nos movimenta, quanto o movimento nos faz sentir emoção. Isso gera fortes sentimentos de simpatia, carinho e afeto. Cantar juntos espalha em nosso cérebro a química que nos dá prazer e que gera sentimentos positivos. Todas as sociedades tem a música como função coletiva e comunitária essencial, ou seja, criar laços entre eles¹⁵.

John Blacking¹⁶ estudou a população Venda no Sul da África durante os anos 1950. Ele descreve como eles praticavam a música comunitária. Os Venda não utilizavam a música para passar o tempo, nem por razões mágicas para criar melhores colheitas, nem tão pouco nos períodos de estresse ou fome. Na verdade, eles faziam o inverso: eles praticavam a música comunitária quando a comida era farta. Blaking acreditava que eles faziam dessa forma, precisamente para assegurar a necessidade de trabalhar juntos para o benefício da sociedade como um todo, para manter o valor essencial dos níveis excepcionais de cooperação. Cantavam juntos para confirmar a importância dos laços grupais.

Quando cantamos juntos, nossa voz se junta às demais e passamos a fazer parte de uma composição mais ampla que nós mesmos, somos cooperativos. Mithen¹⁷ utiliza o conceito *boundary loss*, perda de fronteiras. É a maneira pela qual o grupo, no momento que faz música, confunde e amplia os limites de consciência de si, intensificando o senso de companheirismo com todos os outros que compartilham. A noção de perder as fronteiras enquanto fazemos música em grupo é de valor considerável para compreendermos o significado do comportamento cooperativo na evolução humana.

A cooperação para nossos ancestrais hominídeos foi de extrema importância para defesa de predadores, caça, cata de alimentos, cuidado das crianças, e em várias outras atividades que se ocupavam. A grande contribuição evolucionária da família primata foi a sociabilidade. Mas viver em grupo incorre em um alto custo psicológico: o estresse¹⁸. Momentos estressantes acontecem mesmo atualmente em atividades grupais cotidianas:

¹⁵ Anthony Storr: *Music and Mind*, New York, Ballantine Books, 1993.

¹⁶ J. Blacking, *Venda Children's songs...*

¹⁷ S. Mithen, *The singing Neandertals...*

¹⁸ R. Dunbar, *Grooming, gossip and the evolution of the language...*

como dividir os ganhos, como administrar emoções diferentes em grupo - ressentimentos, desacordo, deserção.

O dilema de dividir ganhos sempre nos acompanhou desde nossos ancestrais: dividimos nossos ganhos e passamos por parvos, ou ganhamos com a divisão favorecendo a troca? Devemos ser cooperativos ou nos defender? Para decidir que atitude tomar, precisamos pensar sobre o que o outro está pensando, e o que ele pensa que pensamos¹⁹. Para comunicar o que pensamos usamos o corpo ou a linguagem para expressar se estamos aborrecidos, alegres, tristes, se somos confiáveis, concordantes ou exploradores²⁰.

De fato, refletimos, examinamos nossos credos e desejos, e entendemos como os outros se comportam em torno de nós. A isso podemos chamar: nosso senso de self. Na verdade, Mithen²¹ afirma que a auto reflexão é fundamental para o reconhecimento de si mesmo como único e individual, tendo a teoria da mente como sinônimo de consciência. Na distancia entre o si mesmo e o outro, a escolha de cooperar é um empreendimento extremamente difícil. Essa situação é exacerbada porque a maioria das situações envolve não somente uma pessoa, mas várias.

Esse certamente foi um dos dilemas que nossos ancestrais precisavam resolver. Imaginemos o cenário 500.000 anos atrás, no norte da Europa na Era Glacial, quando muitos indivíduos ou pequenos grupos saíam de sua base a cada manhã para catar alimentos e para caçar carcaças. Alguns retornariam com mantimentos outros não, e de forma análoga e inversa em outros dias. Eles precisavam ser tolerantes com suas contribuições para dividir, acreditando no mesmo procedimento dos outros em situações análogas vindouras²². Para estarmos juntos necessitamos de confiança.

Quando as pessoas se juntam em grupos, tanto nós quanto os hominídeos, cada um está invadido por sentimentos diferentes. Ao começarmos uma atividade, esses estados emocionais díspares podem nos levar a uma situação de conflito, deserção ou algo que nos motive à união, abrindo mão dos sentimentos individuais. As diferentes

¹⁹ R. Dunbar: *La odisea de la humanidad. Una nueva historia de la evolución del hombre*, Barcelona, Crítica, 2007.

²⁰ Paul Ekman: *A linguagem das emoções: revolucione sua comunicação e seus relacionamentos reconhecendo todas as expressões das pessoas ao redor*, São Paulo, Lua de Papel, 2011.

²¹ S. Mithen, *The singing Neandertals...*

²² S. Mithen, *The singing Neandertals...*

emoções experimentadas pelos membros do grupo refletem os estados de espírito e afetarão diretamente nossa percepção a respeito das situações e do mundo. Torna-se necessário avaliar qual o custo e benefícios de diferentes ações, incluindo a cooperação e deserção. Quando sentimos bem estar tendemos a ser mais cooperativos, e quando as pessoas do grupo estão em estado de espírito particularmente difícil a cooperação se torna fundamental. Fazer música juntos nos ajudará nessas situações e contribuirá para diminuir os sentimentos que envolvem o self.

Quando cantamos juntos experimentamos a sensação de transbordamento das fronteiras de cada um. Cantar juntos é o lucro que não depende de trabalho. Aqueles que fazem música juntos estarão moldando suas mentes e corpos para partilhar determinado estado emocional. Com isso terão diminuição da identidade pessoal e aumento da habilidade de cooperar. Mithen²³ propõe duas interpretações que descrevem o porquê de cantar juntos.

A primeira é o ‘alargamento das sombras do futuro’, ou seja, fazer interações no presente que comparadas com o futuro podem ser asseguradas²⁴. Fazer música juntos parece ser uma boa estratégia para garantir isso, porque é uma forma de empreendimento praticamente sem custo. Se eu começo a cantar e você sincroniza seu canto com o meu, isso é uma forma de cooperação, e pode demonstrar sua vontade de colaborar comigo em outros momentos. Se eu mudar a melodia ou o ritmo para testar se você me segue, ou se você fizer o mesmo e eu o acompanhar, estaremos reafirmando nossos laços se nos acompanharmos sonoramente. Da mesma forma se outra pessoa interage enviando mensagens sonoras e nós a acompanhamos e vice-versa. Isso garante nossa vontade de cooperação no futuro.

A segunda proposta de Mithen²⁵ é que a frequente interação promove a cooperação estável. O autor acredita que fazer música juntos pode não somente ser barato, mas também se afirmar dentro de outras atividades. Podemos imaginar o mesmo para os hominídeos na savana, ou os antigos humanos na tundra: alguns descarnando carcaças, outros limpando peles ou trabalhando lascando pedras e preparando para o uso, enquanto cantam juntos, formando laço de cooperação entre eles. Cada um está

²³ S. Mithen, *The singing Neandertals...*

²⁴ S. Mithen, *The singing Neandertals...*

²⁵ S. Mithen, *The singing Neandertals...*

envolvido com sua própria atividade, e ao mesmo tempo está envolvido em sintonia grupal.

Fazer música juntos é uma forma simples de interação que pode demonstrar a vontade de colaborar, e com isso promover a cooperação futura quando houver ganho substancial. Ao viver situações de divisão de alimentos ou caça em grupo, e em momentos de estresse e estados de espírito particularmente difícil, o laço promovido pelo cantar juntos contribuirá para a lembrança dos momentos em que viveram sensações positivas de cooperação.

O ato de cantar juntos constrói laço social e identidade grupal. Ainda hoje, apesar de vivermos em cidades, cercados de computadores, celulares, carros e das mais diversas inovações tecnológicas, ainda somos essencialmente os mesmos animais, tendo os mesmos desejos e necessidades psicológicas e biológicas²⁶. Para cada um de nós, somos da idade que temos, mas na verdade somos seres multifacetados entre o presente e o passado. Quando nascemos nossos corpos são jovens, imaturos, mas cada um traz no corpo nossa longa história e que responde não só aos nossos desejos pessoais, mas às necessidades que foram cravadas em nós para a nossa sobrevivência desde os tempos mais remotos.

A neurologia nos explica que quando cantamos ou ouvimos música, um complexo químico toma conta de nosso corpo. Essa marca foi mantida em nós na história de nossas experiências enquanto humanos. Quando cantamos juntos temos a sensação de perder fronteiras. Sentimentos positivos nos invadem, somos mais que uma só pessoa. Esse sentimento nos comove e nos impulsiona à cooperação.

O estudo de como a música transforma nossos sentimentos e sensações é extremamente relevante. Fazer música juntos foi mantido em nós como algo de extraordinária importância, pois nada em nós foi mantido e preservado sem que haja um motivo preciso: nossa sobrevivência.

²⁶ F. de Waal, *A era da empatia...*

LA HUELLA DE MANUEL VALVERDE REY (1857-1929) EN LA HISTORIA MUSICAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Leslie Freitas de Torres
(Universidad de Oviedo)

Durante los siglos XIX y XX, Santiago de Compostela abarcó un polo musical de excelencia. Esto se dio principalmente por el papel relevante que la Capilla de Música de la Catedral ejercía en la ciudad, siendo ésta un verdadero conservatorio para algunos de sus ciudadanos. La misma fue la responsable por la formación musical de Manuel Valverde. En su mayoría, este músico fue el impulsor del movimiento orfeonístico santiagoués, llevando a cabo la dirección de varias masas corales. Asimismo, Manuel no se limitó musicalmente, hizo parte de diversas agrupaciones instrumentales (cuarteto, quintetos y sextetos). El músico brindó sus conocimientos a los alumnos del Colegio de Santo Tomás de Aquino, donde impartió clases de música. Así pues, Manuel Valverde Rey participó activamente de la vida musical de esta ciudad, se consolidando como un músico de indudable prestigio local y un icono irrefutable del patrimonio musical compostelano.

Palabras-clave: Manuel Valverde Rey, Músico, Santiago de Compostela, Patrimonio Musical.

1. Manuel Valverde¹, de niño de coro a instrumentista de la Capilla catedralicia

La Capilla de Música de la Catedral de Santiago, era una institución docente que muchas de las familias compostelanas idealizaban el ingreso de sus hijos. Ésta era la posibilidad de una educación, además de una formación musical que las mismas no tenían condiciones de brindarlos. Existían nada más dos formas de incorporarse en este

¹ Manuel Valverde Rey nació el 19 de septiembre de 1857, su padre Pedro Valverde, empleado de profesión y su madre Ana Rey. Santiago de Compostela, Archivo Histórico Universitario (AHU), Registro Civil de Nacimientos, 1857, F. 173 b. Según el Padrón Municipal Manuel Valverde Rey, de profesión profesor de música, nace en Santiago el 13 de marzo de 1858. Santiago de Compostela, AHU, Censo Municipal de Habitantes, 1895, Tomo XII, nº4548; Valverde poseía dos hermanas, Francisca Valverde Rey que nació el 16 de abril de 1863 y Manuela Martina Valverde Rey el 11 de noviembre de 1864. Santiago de Compostela, AHU: Documento Municipal 757, Reg. 265; Documento Municipal 758, Reg.785.

Establecimiento: como niño de coro² o instrumentista. Teniendo esto en cuenta, en marzo de 1865 la familia de Manuel Valverde ingresó una demanda para el puesto disponible de niño de coro³.

Dos meses más tarde, el Cabildo estableció las oposiciones para dicha plaza: “Se señaló el viernes próximo para que los pretendientes a la plaza vacante de niño de coro se presenten para ser examinados ante al Cabildo”⁴. Posterior al concurso, afortunadamente Manuel Rey fue el agraciado con la misma: “Habiendo entrado en la Sala Capitular los pretendientes a la plaza vacante de niño de coro con el Maestro de Capilla y oídos por el Excmo. Cabildo fue agraciado con ella Manuel Valverde”⁵. Por ocho años, Valverde estuvo bajo los cuidados catedralicios. Sin embargo, en 1873 éste renunció a dicho cargo debido a problemas familiares:

Manuel Valverde Rey, niño de coro de la Santa M.I. Catedral a V.E. respetuosamente expone que desgracias imprevistas de familia le obligan a ausentarse de esta ciudad para acompañar y seguir la suerte de sus padres y renunciar a la plaza que desde 1º de Agosto de 1865 viene desempeñando según había sido agraciado por V.S. Faltaría por tanto a un deber de Gratitude si no manifestase su reconocimiento a tan digna corporación al hacer dimisión de un destino, y estando altamente agradecido en los favores que V.S. Faltaría por tanto a un deber de Gratitude si no manifestase su reconocimiento a tan digna corporación al hacer dimisión de un destino, y estando altamente agradecido en los favores que V.S. le tiene dispensado. Sírvase por tanto admitir su renuncia pues es de todo punto imposible el que pueda continuar. Santiago. Agosto 12. 1873. Manuel Valverde Rey⁶.

En seguida, Valverde con su familia se marcharon a Vigo. En un par de años, Manuel regresó a Santiago, debido al fallecimiento de su padre y, solicitó nuevamente un cargo

² Los niños de coro estaban a cargo del maestro de capilla: “Era su obligación tener en su casa a los 6 niños de coro, educarlos, mantenerlos, vestirlos y calzarlos, darles ropas coloradas y pellizas para asistir al coro”. Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Actas Capitulares, 13-VII-1852, t. 592; Cf. Remigio Moreira Arincón: *La actividad de la escolanía “Ángeles de Compostela” durante el magisterio de D. Xavier Méndez Pérez. Año de 1983*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011 (Tesis doctoral), pp. 28-29.

³ “Vistos los memoriales de Jacobo Farrio, Manuel Fojo, Alfonso Chirino, Benito Álvarez, y Manuel Valverde pretendiendo la plaza vacante de niño de coro, se acordó que estos y más que se presenten sean admitidos a examen oyéndolos en Cabildo, e informando el Maestro de Capilla sobre la calidad de voz de tiple que se necesite para dicha plaza”. Santiago de Compostela, ACS, Actas Capitulares, 03/III/1865, t. 77.

⁴ Santiago de Compostela ACS, Actas Capitulares, 16/V/1865, t. 77.

⁵ Santiago de Compostela ACS, Actas Capitulares, 19/V/1865, t. 77.

⁶ Santiago de Compostela ACS, Actas Capitulares, 19/V/1865, t. 77.

en la Capilla. En esta ocasión de segundo violín, intercalado con el puesto de cantor del coro cuando posible:

Manuel Valverde, niño de coro que ha cantado de tiple ocho años en este S.M.I.C.; con la atención debida a V.E. hace presente: Que por haber fallecido su buen padre, se ha vuelto de Vigo a esta Ciudad con su Madre y hermanas, a quienes ha ido sosteniendo, desempeñando el primer biolín (sic) tanto en el Teatro como en todas las funciones= Y como se halla vacante en estas S.M.I.C. una plaza de biolín (sic) 2º estimaría a V.E. se dignara agraciarme con dicha plaza, obligándose también a cantar siempre que no esté ocupado en la orquesta, desempeñando el papel que el Sr. Maestro crea oportuno. Gracia que espera conseguir de la bondad de V.E. Dios guarde a V.E. muchos años. Santiago 17 de marzo de 1877. Manuel Valverde.

En consideración a los años que éste colaboró con dicha Institución, se le concedieron la plaza solicitada. Sin embargo, como Manuel Rey ocupaba dos puestos distintos y recibía nada más por uno, presentó una solicitud rogando que “se le aumentase la dotación, o se le eximiese del cargo de cantar en el coro cuando no asistía la Capilla”. Prontamente el maestro, juntamente con los demás Capitulares, accedieron a esto último⁷. Asimismo, la coyunta económica vivida por los músicos catedralicios de finales del siglo XIX era muy desoladora: pagos retrasados, disminución de la plantilla de funcionarios⁸; forzando a varios de los músicos “pluriemplearsen” para sobrevivir, algunos se vieron obligados a ocupar de forma simultánea las plazas de dos instrumentos diferentes. Siendo este el caso del músico Valverde, que durante el año de 1882 desempeño además de la función de violín segundo, la de contrabajo. Con todo, el músico recibía pagas por los dos puestos.

⁷ Santiago de Compostela, ACS, Actas Capitulares, 14/XII/1880, t. 79.

⁸ La plantilla de instrumentos adscritos a la Capilla de Música de la Catedral en 1791 era de 10 violines, 2 violones, 1 contrabajo, 2 oboes, 2 trompas, 3 bajones y 3 organistas. En total 23 músicos sin contar cantantes, frente a los 11 instrumentistas de la plantilla de los años de 1879 hasta 1882. Francisco Javier Garbayo: “Instrumentos Musicales de la Capilla de Santiago de Compostela (1757-1818)”. *Memoria Artis*, María Carmen Folgar de la Calle, Ana Goy Díaz, José Manuel López Vázquez, (coord.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 303; Cf. María del Pilar Alén Garabato: “A Música na catedral de Santiago. Medio século de dificultoso sustento (1875-1925)”. *Angel Brage, Memoria musical*, Xoán Manuel Carreira, Carlos Magán (eds.), Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, pp. 59-60.

En marzo de 1883, a causa de una enfermedad, el primero violín de la Capilla de Música Hilario Courtier falleció⁹, dejando así la plaza vacante. Inmediatamente la prensa se manifestó sobre quien posiblemente desempeñaría el puesto: “La plaza de primer violín de la orquesta de capilla vacante por fallecimiento del infortunado Hilario Courtier parece que será ocupada por el joven y hábil violinista Sr. Valverde”¹⁰. No obstante, José Courtier, que estaba viviendo en Barcelona, en 1883 decidió regresar a Santiago de Compostela. Según los Cancela Montes, esto ocurrió por el agravamiento de la enfermedad de su hermano Hilario¹¹. Al siguiente mes, José Courtier y Manuel Valverde solicitaron la plaza vacante, y “en atención a la buena memoria de todos los servicios del D. Hilario entre a desempeñar la plaza de éste su hermano D. José con el haber de ocho reales diarios”¹².

Por otra parte, el Cabildo valoraba la colaboración de Valverde para la Institución, por esto decidió aumentarle el sueldo: “Así mismo y en consideración a los buenos servicios que ha prestado D. Manuel Valverde desde que entró de niño de coro desempeñando en la capilla los cargos y papeles que se le han designados tanto de voz como de contrabajo y violín, continúe desempeñando el cargo de segundo violín [...] aumentando su dotación hasta seis reales diarios”¹³.

Asimismo, el músico no desistió de alcanzar el puesto de primero violín en dicha orquesta. Por consiguiente, en 1912 “se vieron igualmente dos solicitudes de los profesores de la capilla de música de esta Santa Iglesia Valverde y Curros pidiendo ambos la plaza de violín primero vacante por fallecimiento de D. José Courtier¹⁴ que la desempeñaba. Le acordó dejar en suspenso esta resolución hasta que el Excmo. Cabildo lo tenga por conveniente”¹⁵. Por otra parte, cinco meses después delinearon una pequeña

⁹ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 21/III/1883; Cf. Beatriz Cancela Montes, Alberto Cancela Montes: *La saga Courtier en Galicia*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2013, pp. 39-63.

¹⁰ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 02/IV/1883; *La Voz de Galicia*, 04/IV/1883.

¹¹ Beatriz Cancela Montes, Alberto Cancela Montes: *La saga Courtier en Galicia...*, pp. 75-76.

¹² Santiago de Compostela, ACS, Actas Capitulares, 10/IV/1883, t. 80; “Ha sido nombrado primer violín de la orquesta de la Catedral D. José Courtier en reemplazo de su difunto hermano. Consideramos acertado el nombramiento”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 12/IV/1883.

¹³ Santiago de Compostela, ACS: Actas Capitulares, 10/IV/1883, t. 80; IG 556, *Fábrica. Libro diario*, 1880; IG 556, *Fábrica. Libro diario*, 1881; IG 57, *Fábrica. Libro diario*, 1882; IG 58, *Fábrica. Libro diario*, 1883; IG 59, *Fábrica. Libro diario*, 1884; IG 60, *Fábrica. Libro diario*, 1885; IG 56, *Fábrica. Libro diario*, 1886; IG 61, *Fábrica. Libro diario*, 1887; IG 62, *Fábrica. Libro diario*, 1888; IG 63, *Fábrica. Libro diario*, 1889; IG 64, *Fábrica. Libro diario*, 1890; IG 65, *Fábrica. Libro diario*, 1891; IG 66, *Fábrica. Libro diario*, 1892; IG 67, *Fábrica. Libro diario*, 1893; IG 68, *Fábrica. Libro diario*, 1894; IG 69, *Fábrica. Libro diario*, 1895; IG 70, *Fábrica. Libro diario*, 1896;

¹⁴ M. P. Garabato: “Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)”, *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*, 16, 2000, p. 36.

¹⁵ Santiago de Compostela, ACS, Actas Capitulares, 25/II/1912, t. 82.

reseña sobre el músico José “Curros”¹⁶ en la *Gaceta de Galicia*, relatando que “en la actualidad ejerce el cargo de violín primero en la orquesta de Capilla de nuestra Basílica”¹⁷. Así pues, más una vez Valverde no alcanzó su ascensión en este Establecimiento.

Las últimas noticias de Manuel Valverde en la Capilla de Música de la Catedral fueron sus pagas en los meses de enero, febrero y marzo de 1929. Y en mayo, la contaduría catedralicia, conocida como fabrica, dibujo en el libro de pagos una cruz al lado del nombre del músico, juntamente con la siguiente cita: “Mes de gracias a nombre de su cuñado y heredero Alejandro”. Además de la labor en la Capilla catedralicia, Manuel Valverde tuvo una significativa participación en el movimiento orfeonístico de su época¹⁸, así como en los cafés de la ciudad y en la educación musical de esta región.

2. La creación del Orfeón Valverde

Valverde fue el músico que estrenó la actividad orfeonística en Santiago, de su iniciativa personal surgieron varias agrupaciones¹⁹. Una de las más importantes masas corales creados en Compostela fue el “Orfeón Santiagués”, creado en 1878 dentro de la Academia Musical Compostelana. Esta agrupación era dirigida por Manuel Valverde Rey y Eduardo Dorado²⁰. Sin embargo, en 1879 Dorado se trasladó a vivir en Pontevedra²¹, se disolviendo así dicha agrupación y siendo creado el “Orfeón Compostelano”, dirigido

¹⁶ Lorena López Cobas: “La música en el archivo histórico del monasterio de San Paio de Antealtares”. *Galicia Monastica. Homenaxe a María José Portela Silva*, Raquel Casal, José Miguel Andrade, Roberto López (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, pp. 447-455.

¹⁷ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 21/VII/1912.

¹⁸ Lorena López Cobas: *La música conservada en el archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares: catálogo de obras manuscritas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003 (Tesis doctoral), pp. 66.

¹⁹ María del Carmen Rodríguez Mayán: “A música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX”. *Actas do Congreso “Maia, Historia Regional e Local”*, Gondomar, Camara Municipal da Maia, 1999, p.152.

²⁰ Eduardo Dorado, en octubre de 1878, pasó a formar parte del cuerpo docente de la Academia Musical Compostelana. En noviembre de este mismo año, Valverde fue designado a la dirección artística de esta misma academia. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 29/X/1878; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 22/XI/1878, 23/XI/1878.

²¹ En julio de 1879, “el muy distinguido violinista D. Eduardo Dorado, ha aceptado el cargo de director y maestro del Orfeón de Pontevedra, así como de una de las bandas de aquella localidad”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 15/VII/1879.

nada más por Valverde²². Por una serie de desencuentros con los responsables de la institución, en 1880 Valverde abandonó el cargo, siendo substituido por Hilario Courtier y Juan Rey Hortas²³. Así pues, el músico fundó el “Orfeón Gallego”, con todo, en el siguiente año éste se fusionó con el “Orfeón Compostelano”, creando así “La Unión Compostelana”. Valverde estuvo dirigiendo dicho coral hasta 1885, año en el que Manuel fundó el “Orfeón Valverde”²⁴.

2.1 Desarrollo del Orfeón Valverde

El primer periodo de existencia de esta agrupación fue su época de más actividad, participando de certámenes y festividades regionales. En su año de estreno, estuvo en el certamen musical organizado por el periódico *El Ciclón*, y obtuvo el primero lugar por la ejecución de la música “El Regreso a la Patria”²⁵. En 1886, la masa coral organizó varios bailes durante el invierno en el salón del ex Liceo de San Agustín, donde se ensalzaban sus ensayos y reuniones²⁶. A finales de este año, dicho orfeón se prestó a tomar parte en el festejo celebrado a beneficio del pianista Enrique Lens Viera²⁷. En 1887, la misma participó del certamen de La Coruña, obteniendo el primer lugar²⁸.

En enero del siguiente año, “el Orfeón Valverde tuvo que suspender sus ensayos, consecuencia de hallarse enfermo su director”²⁹. Con todo, en mayo la *Gaceta* anunció el reanudo de “los ensayos suspendidos por la enfermedad que aquejó a su director sr.

²² *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 06/XI/1879; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 11/XI/1879; “por iniciativa del también joven profesor señor Valverde [...] cincuenta jóvenes se congregan, y aprovechan sus horas de descanso para estudiar, prescindiendo de otra clase de entretenimiento son dignos del aprecio individual y colectivo y atestiguan más y más las excelentes condiciones de los hijos del trabajo en Santiago”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 02/XII/1879.

²³ Ambos también miembros de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago.

²⁴ M. C. Rodríguez Mayán, *A música como elemento de cohesión social...*, p.153.

²⁵ “A la una de la tarde de ayer tuvo lugar el Certamen musical, y de escultura y pintura. El elegante coliseo de la Rúa Nueva se hallaba ocupado por distinguida y numerosa concurrencia, [...]. Han resultado con premios: [...] el orfeón Valverde, que por vez primera se presentaba en público, obtuvo el premio concedido por su excelente interpretación de magnífica partitura *El Regreso a la Patria*”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 27/VII/1885.

²⁶ María García Caballero: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2008, p. 318.

²⁷ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 14/XI/1886.

²⁸ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 31/VIII/1887; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 23/IX/1887.

²⁹ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 03/I/1888.

Valverde, hoy completamente restablecido”³⁰. La labor de este coro continuó muy activa en la ciudad. Por motivo de las conmemoraciones del Patrón de España, Santiago de Compostela estuvo en festividades del día 24 al 29 de julio de este año. Y dicha agrupación amenizó los actos de los días 28 y 29³¹. En agosto, se realizó en Vigo un Certamen, así pues, el Orfeón Valverde resolvió acudir a este concurso³². Desafortunadamente, la masa coral ganadora fue la de Lugo. Asimismo, la sociedad fue invitado a cantar en el Teatro Circo, “siendo objeto de grandes aplausos y recibiendo pruebas de singular agrado y simpatía por parte del público”³³. Quedando Valverde muy satisfecho con la muestra de afecto por parte de los vigueses³⁴.

En marzo de 1889, la junta directiva del Orfeón convocó una reunión general para todos los individuos de que se componía. Advirtiéndole que también podría acceder a este llamamiento todos los que hubiesen pertenecido a sociedades corales de la población, además de aquellos que desearan ingresar al Orfeón³⁵. El resultado de esta junta fue muy positivo, una vez que varios nuevos miembros se incorporaron a la agrupación³⁶. Con todo, un par de meses después dicha masa coral quedó inactivada, resultado de las muchas actividades de Valverde.

³⁰ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 07/V/1888; “los individuos de la prensa y demás escritores amigos del sr. Álvarez Insua obsequiarán [...] un banque [...]. A las diez y media cantará el Orfeón Valverde delante de la casa [...] en la Rua Nova”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 11/V/1888; Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 12/V/1888.

³¹ “Día 28. A las ocho de la mañana, se celebrará en la Alameda y Campo de Santa Susana, con toda la solemnidad propia del acto en memoria del esclarecido marino, héroe del Callao, Excmo. sr. D. Casto Méndez Núñez, una *Misa de campaña*, a la que asistirán las autoridades, corporaciones, fuerzas del ejército y el Orfeón Valverde, que interpretará un himno acompañado de una música, dedicada al ilustre marino. Día 29. A las once de la mañana, una comparsa de cabezudos recorrerá las calles de la población. A las ocho de la noche, saldrá del Colegio de San Clemente una *Gran retreta* en honor del Apóstol Santiago, que recorrerá diferentes calles de la población. Además de las bandas de música tomará parte el laureado Orfeón Valverde, que entonará magníficamente piezas de su repertorio en la plaza de Cervantes, plazuela de la Universidad, plazuela del Toral y plaza de Alfonso XII”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 12/VII/1888.

³² “El lunes sale para Vigo el Orfeón Valverde con objeto de disputar el premio ofrecido en aquel certamen que presidirá el maestro Monasterio”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 2-VIII-1888; “Nos dicen que al Orfeón Valverde acompañarán a Vigo tres redactores de los periódicos *Pensamiento*, *País* y *Gaceta de Galicia*”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 02/VIII/1888; “Mañana en el tren de la misma, sale para Vigo la laureada sociedad coral Orfeón Valverde”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 06/VIII/1888; Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 07/VIII/1888.

³³ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 09/VIII/1888.

³⁴ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 10/VIII/1888; Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 10/VIII/1888.

³⁵ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 23/III/1889.

³⁶ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 28/III/1889.

Tras conocerse los sucesos en el certamen de Santander, y la participación del orfeón gallego *El Eco* en el mismo³⁷, a finales de agosto de 1890 el periódico relató que: “Valverde [...] se propone reorganizar su orfeón”³⁸. Así pues, se emitió la convocatoria para las personas que lo desearan incorporarse³⁹. Este llamamiento dio resultado, “pues a él acudieron infinidad de jóvenes que alentados por los triunfos obtenidos por otros semejantes suyos en algunas poblaciones gallegas”, se hallaban poseído de entusiasmo, al volver a constituirse este orfeón⁴⁰. El número de socios ya llegaba a los 76, y la agrupación contaba con la protección de numerosas y autorizadas personas de Santiago⁴¹.

A inicio de marzo de 1891, más una vez se suspendió los ensayos de dicha agrupación, debido a la indisposición del director: “Desde hace días se encuentra indispuerto, aunque no de gravedad, nuestro querido amigo y conocido violinista sr. Valverde; por esta causa se suspendieron los ensayos del Orfeón, que él con tanto acierto dirige y los conciertos que en el café de Méndez Núñez se venía celebrando”⁴². Afortunadamente, estas vacaciones forzadas nada más duró un par de días, y la prensa avisó de su regreso: “Hoy de nuevo se reanudan los ensayos del Orfeón Valverde”⁴³. Dos días después a este anunciado, la agrupación no participó de una celebración regional debido nuevamente al mal estado de salud de Valverde⁴⁴. A inicios del mes de abril, se retomó los ensayos: “Restablecido de su enfermedad el sr. Valverde, desde hoy reanuda sus ensayos, después de dos meses el Orfeón que dicho señor dirige. Cedido galantemente el local que ocupa el café del siglo, por su propietario el sr. Romero Donalto, allí tendrán lugar dichos ensayos”⁴⁵.

³⁷ M. García Caballero: *La música en Santiago a finales del siglo...*, p. 320.

³⁸ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 26/VIII/1890.

³⁹ “Se convoca a los jóvenes que deseen formar parte del orfeón compostelano, que se propone reorganizar el que suscribe, concurran el próximo domingo 31 del actual de tres a cinco de la tarde a casa núm. 19 de la Rúa Nueva con objeto de proceder a los preliminares de la constitución de la masa coral”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 27/VIII/1890.

⁴⁰ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 03/IX/1890.

⁴¹ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 30/IX/1890.

⁴² Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 02/III/1891.

⁴³ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 16/III/1891.

⁴⁴ “Mañana con motivo de celebrar los días de su Santo, será felicitado el excelentísimo señor Arzobispo por varias comisiones entre ellas, las del Cabildo, Clero parroquial y otras. El Orfeón Valverde no podrá cantar esta noche en palacio por estar delicado su director” Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 18/III/1891.

⁴⁵ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 01/IV/1891.

Esta inestabilidad de la salud del maestro, no permitía que la agrupación evolucionase como se podía. Sin embargo, la misma continuaba obteniendo significativas críticas de la prensa, como ocurridos en 1892: “Presentose el orfeón dirigido por el señor Valverde y organizado con algún elemento del que antes tenía y había sabido conquistar distintos lauros en diferentes certámenes. [...] El orfeón tiene una potente cuerda de bajos y segundos tenores y barítonos, y los tenores también merecen citarse por su buen deseo y perfección en el canto”⁴⁶.

La agrupación estuvo amenizando los festejos carnavalescos de 1893, en la ciudad del Apóstol⁴⁷. Durante los años subsecuentes la actividad del coral fue muy efímera, con todo, en 1895 los aficionados se juntan para retornar a la activa⁴⁸, llevando a cabo la primera presentación de regreso en el día de la Patrona de los músicos, Santa Cecilia: “Ha resultado solemne por todo extremo la función que ayer se celebró en la iglesia de San Martín y que los músicos sufragaron en honor a su patrona Santa Cecilia. Como habíamos anunciado, además de la orquesta de Capilla, reforzada por otros valiosos elementos, cantó en la misa el nuevo orfeón que dirige el señor Valverde”⁴⁹.

En 1896, más una vez la inactividad de esta agrupación imperó. Al siguiente año la misma regresó a reunirse, participando de una serenata obsequiada al Prelado de la ciudad⁵⁰, en un acto inaugural del Sanatorio de la Cruz Roja⁵¹ y de las fiestas del Apóstol⁵². Durante el año 1898 la prensa no relató actividad de la masa coral, sin embargo, a finales de 1899 los antiguos componentes de dicha agrupación se unieron para participar de la fiesta a Santa Cecilia⁵³, siendo esta su última presentación.

⁴⁶ “Presentose el orfeón dirigido por el señor Valverde y organizado con algún elemento del que antes tenía y había sabido conquistar distintos lauros en diferentes certámenes. [...] El orfeón tiene una potente cuerda de bajos y segundos tenores y barítonos, y los tenores también merecen citarse por su buen deseo y perfección en el canto”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 13/XII/1892.

⁴⁷ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 14/III/1893.

⁴⁸ “Ha quedado organizado el orfeón de escolares que dirigirá el señor Valverde. Los ensayos ya comenzaron ayer. La mencionada masa coral es bastante numerosa”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 16-X-1895.

⁴⁹ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 23/XI/1895.

⁵⁰ “Mañana las sociedades de Recreo obsequiarán a nuestro Emmo. Prelado con una serenata en la cual tomará parte el aplaudido Orfeón Valverde”. *El Eco de Santiago*, 27/IV/1897.

⁵¹ *El Eco de Santiago*, 02/V/1897.

⁵² *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 22/VII/1897.

⁵³ *El Eco de Santiago*, 07/XII/1899; *El Eco de Santiago*, 21/XII/1899.

2. La participación de Manuel Rey en las agrupaciones

Durante parte de la vida de Valverde, éste estuvo componiendo varias agrupaciones que se presentaban en los cafés de la ciudad: “Hoy a las tres de la tarde se celebrará en la sucursal del Café Suizo un concierto en que tomarán parte los señores Courtier, Valverde y Ferrer”⁵⁴. “El domingo y lunes tendrán lugar en el café de Méndez Núñez, animados conciertos por los Sres. Courtier, Valverde y Brage”⁵⁵. La aceptación era muy positiva, dispensando varios láureos a su singular ejecución de las obras: “Brillante por todos conceptos fue el concierto verificado el sábado último en el café de Méndez Núñez. Las composiciones fueron ejecutadas con notable maestría sobresaliendo la hermosa sinfonía de Guillermo Tell. [...] El sr. Valverde [...] fue objeto de una de esas ovaciones que dejan recuerdo en la vida de un artista”⁵⁶.

Este músico también brindaba su talento en conmemoraciones regionales: “A las once de la misma se dirigió el Ilustre Ayuntamiento con los invitados al efecto, desde la casa Consistorial a la Iglesia parroquial, en la que se celebrará una misa cantada solemnísima, con acompañamiento de orquesta, procedente de la ciudad de Santiago, dirigida por los sres. Courtier y Valverde”⁵⁷. Además, se mostrar un gran compositor gallego:

Todas las composiciones ejecutadas [...] fueron muy elegidas, pues la maestría que tiene dado tantas pruebas el aplaudido cuarteto Courtier [...], resaltaba bien a las claras en todas las preciosas composiciones, - muchas de ellas originales del sr. Valverde, - que tan bien ejecutaron. [...] Al sr. Parga, le agradó mucho la interpretación que también los artistas gallegos dieron a los muy escogidos números de improvisado programa⁵⁸.

⁵⁴ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 03/II/1889.

⁵⁵ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 19/IV/1889; “Hallanse muy concurridos los conciertos celebrados en el café Méndez Núñez y en el Español. En el primero ejecutan hermosísimas composiciones los señores Valverde, Caamaño, Braje, Santos Ferrer y Ladislao y en el segundo también dan a conocer un repertorio selecto los señores Courtier, Villaverde hermanos, Pato Martínez que es un excelente pianista y Gigirey”. Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 12/II/1891.

⁵⁶ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 23/III/1891.

⁵⁷ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 09/VIII/1889.

⁵⁸ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 11/XII/1889.

3. El profesor Valverde

Este músico era “pluriprofesional”, y una de sus vertientes artísticas tendían a la docencia. El mismo anunciaba en el periódico sus clases particulares: “El profesor de música don Manuel Valverde, da lecciones de piano, violín y otros instrumentos. Virgen de la Cerca nº1”⁵⁹. Además, éste instruía a los alumnos del colegio particular de la región, denominado Santo Tomás de Aquino⁶⁰. Asimismo, cuando podía colaboraba con los conciertos de los alumnos de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago: “y que igualmente se diesen gracias a D. Manuel Valverde y demás compañeros profesores de música que han contribuido al mejor lucimiento del concierto celebrado en S. Clemente en el día de ayer para los alumnos de música de esta Sociedad, servicio que aquellos Sres. habían prestado gratuitamente”⁶¹.

Conclusión

Manuel Valverde Rey fue un músico de excelencia durante los finales del siglo XIX e inicios del XX. Éste cubrió todas las facetas que la música presenta, siendo estas: “multiinstrumentista”, compositor, profesor y maestro. En todas estas vertientes, el mismo demostró maestría. Esto se debió a la orientación e educación que recibió en la Catedral compostelana, que estuvo durante toda su vida lo apoyando y lo enseñando además de los preceptos religiosos, las directrices necesarias para ser un músico extraordinario.

No solo Santiago de Compostela fue brindada con el talento de Valverde, éste diseminó su prestigio también en ciudades vecinas, las cuales se encantaban con tan dinámico músico. Así pues, Manuel Rey dejó su huella en la historia de una región sin tradición musical, que al largo de los años fue poco a poco buscando su identidad, y gracias a personajes como el mismo dicha provincia la encontró, y hoy es posible considerarlo una parte del patrimonio musical compostelano.

⁵⁹ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 19/X/1888.

⁶⁰ Gaceta de Galicia. *Diario de Santiago*, 01/X/1886.

⁶¹ Santiago de Compostela, Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, (ARSEAPS), *Libro de actas nº 67*, caja 171, sesión de 16 de junio de 1888.

LOS NUEVOS LENGUAJES DEL BAILE FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

Sheila del Barrio Ungria
(Universidad de Córdoba)

El flamenco se encuentra actualmente en un constante proceso de evolución. Los artistas hacen uso de este arte como modo de expresión conviviendo así la modernidad y la tradición. Esta investigación se acerca al baile flamenco contemporáneo, intentando desgranar los nuevos lenguajes utilizados. Para ello se realiza un análisis en el cual se establecen distintas categorías diferenciando así elementos estéticos, musicales y técnicos. Se analizan los conceptos tradicionales y contemporáneos utilizados para la creación de los espectáculos actuales y se elaboran entrevistas en profundidad que permiten obtener una visión global de los pensamientos de diversos profesionales y de su percepción de baile flamenco actual. Se analizan diversas fuentes iconográficas y videográficas que ponen en relieve los nuevos lenguajes utilizados por los bailaores de este tiempo. En definitiva, se trata de observar los distintos elementos que conforman el baile flamenco contemporáneo bajo una mirada crítica, para determinar que caminos está tomando, quien los está marcando, por qué están siendo tomados y a donde nos llevan.

Palabras clave: baile flamenco, contemporaneidad, evolución, multidisciplinariedad.

Introducción

El flamenco se encuentra en un constante proceso de evolución. Los artistas hacen uso de este arte como modo de expresión conviviendo así la modernidad y la tradición.

Tras la idea de un flamenco tradicional cargado de volantes, de lunares, de curvas, de jondura, nos encontramos en la actualidad un flamenco lleno de líneas lectas, sobrio y veloz, donde se bailan melodías que muchas veces no se reconocen dentro de ningún estilo y donde se baila hasta el silencio.

¿Qué está ocurriendo? ¿Es más flamenco el contratiempo que el tiempo? ¿Es más flamenco un vestido negro que un vestido de lunares? ¿Es más flamenca una escala con cinco sostenidos que la escala andaluza?

Todas estas preguntas necesitan respuesta cuando se observa la danza flamenca de la actualidad.

Los artistas dicen no renunciar a su pasado aunque la tradición se ve con dificultad en los espectáculos actuales.

En definitiva se trata de conocer las nuevas formas que han hecho que se cree un lenguaje más amplio en la danza flamenca.

José Galván, Pastora Galván, Hugo López y Eva Yerbabuena han sido entrevistados de manera personal, además de obtener conclusiones de otras entrevistas realizadas a Javier Latorre, y Rocío Molina.

1. Postmodernismo

El flamenco contemporáneo responde a una sociedad donde la globalización es la marca¹. Los artistas buscan además tener un sello propio pero realmente todos realizan una misma búsqueda, la tradición. Una tradición que tratan de desgarnar hasta hacerla casi irreconocible dando lugar espectáculos que en apariencia son muy contemporáneos pero llevan consigo altas dosis de tradición.

Rocío Molina dice en una entrevista realizada durante la presentación de su espectáculo *Danzaora* en Londres que pese a que pudiera parecer el espectáculo más contemporáneo de todos los que tenía, había sido el que más había profundizado años atrás intentando escuchar cantes de los que más tarde derivaría el flamenco².

Durante la entrevista con Eva Yerbabuena, ella asegura que Israel Galván realiza el baile más antiguo pese a resultar el más contemporáneo³.

2. Otras disciplinas

Estas cuestiones dan muestra de ello.

Es necesario conocer las disciplinas de las que se nutre el flamenco que han hecho posible que se amplie el lenguaje de la danza flamenca.

“Si tú a mí me invitas a tu casa y dices por la mañana vamos a comer una bandeja de pastelitos, a medio día la misma bandeja de pasteles, después de comer otra vez los

¹ Luis Moreno Moreno: “Reseña de ‘Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)’ de Gerhard Steingress”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 12, 2008. Cf. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201227> (Consultado el 27/03/16)

² Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Y2OMFa3XlrA> (Consultado el 02/08/15).

³ Entrevista realizada a Eva Yerbabuena en Dos Hermanas (Sevilla), 29 de agosto de 2014.

pastelitos entonces a la hora del café estás de pasteles hasta el gorro. Pues eso pasa con el flamenco”⁴.

“Yo no te puedo dar todos los días pa comer flamenquín, porque al final me tiras el flamenquín por muy bueno que sea”⁵.

Tras las respuestas de dos bailaores profesionales se puede ver que en la actualidad el flamenco busca nutrirse y relacionarse con otras disciplinas.

Entonces la cuestión es ¿de qué carece el flamenco para buscar modos de expresión en otras disciplinas?

Durante la entrevista Yerbabuena creía que más que carecer, es que existía desconocimiento de todo lo que tenía el flamenco. Dudaba que careciera de algo. Decía que el flamenco era una mezcla de muchas culturas y que había un gran desconocimiento de dónde venía. Le otorgaba al flamenco un porcentaje interpretativo altísimo, técnicamente está a la misma altura de los otros tipos de danza, los bailaores tenían que tener un físico como el de un atleta. Decía tener todo excepto de gente que lo defiende como cultura y como medio de comunicación, pero admitía que llegaba un momento que no quería sobreactuar⁶.

Hugo López por su parte reconoce utilizar muchas técnicas del Tap o la danza clásica y admite que se han tomado muchos conceptos del contemporáneo para realizar espectáculos como puede ser el minimalismo. Cree que si se conocen otras danzas se pueden hacer giros diferentes y enriquecer el baile al tener más posibilidades⁷.

Javier Latorre cree que “el artista está en permanente búsqueda y la música y la danza son idiomas universales, por lo que, en un mundo cada vez más abierto y más cercano, más facilidades tiene el artista para acercarse a otras culturas y beber de ellas, cosa que es su derecho y en mi opinión su obligación y su devoción”⁸.

El flamenco se ha ido nutriendo de la danza clásica, la contemporánea, la española, la moderna, el folklore, el tap y además tras la búsqueda de recursos expresivos han tomado elementos del teatro gestual y del mimo. Esto se debe a la necesidad de expresarse, la necesidad de creación, la necesidad de indagar que tiene el

⁴ Entrevista realizada a Eva Yerbabuena en Dos Hermanas (Sevilla), 29 de agosto de 2014.

⁵ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

⁶ Entrevista realizada a Eva Yerbabuena en Dos Hermanas (Sevilla), 29 de agosto de 2014.

⁷ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

⁸ Javier Latorre: “Confusión, Infusión, Fusión y Fisión”, *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 3, 2006, pp. 4-5.

artista.

Todo tiene una misma finalidad, la búsqueda de la individualidad, de la personalidad propia y de transmitir.

3. Flamenco de tablao vs. Flamenco de teatro

Se debe diferenciar entre el flamenco de tablao y el de teatro, tienen escenarios muy distintos aunque se ofrezca flamenco de calidad y de no tanta calidad en ambos.

El flamenco que se contempla en un teatro es de mayor magnitud ya que conlleva una escenografía, un vestuario, un guión y un rigor que no se le exige al flamenco que se ofrece en un tablao donde se espera la frescura y la emoción del baile sin transfondo. Hugo López decía haciendo referencia al tablao “a la gente le cae tu sudor y eso impacta mucho”⁹ pero a su vez reconocía que “en un teatro estás viendo una cosa que es como un cuento, puedes jugar con las ilusiones de la gente”¹⁰.

4. Conceptos de movimiento, tiempo y espacio

“La composición de la danza consiste en energía, espacio, forma y ritmo”¹¹.

El movimiento puede considerarse la ejecución de la coreografía esté o no montada con anterioridad. Los pies, los brazos y las manos deben ser acompañados por el resto del cuerpo para bailar. En el flamenco tradicional está más arraigado diferenciar el baile de hombre, de cintura para abajo y el de mujer de cintura para arriba, pero en el flamenco contemporáneo la utilización de todo el cuerpo es necesaria aunque predominen determinados movimientos en hombre y en mujer.

Los giros de cabeza, los movimientos de hombros y de caderas, el torso cada vez en mayor medida son movimientos muy cuidados. En la actualidad se marca los tiempos del compás y se realizan cierres con estos movimientos, cobrando así un mayor protagonismo que antes solo lo tenían los pies o los brazos ya que el resto del cuerpo era un mero acompañamiento al zapateado y al braceo.

⁹ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

¹⁰ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

¹¹ Pina Bausch Documentary, 1991. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=snGwb6D-BHE> (Consultado el 04/08/14).

El tiempo en cualquier tipo de danza es necesario ya que se baila en la mayoría de los casos la música y la música contiene un ritmo que va medido en tiempos. En el caso de no bailar música y bailar el silencio, sigue existiendo ese ritmo interno y esos tiempos utilizados para crear una coreografía.

Pastora Galván tiene un espectáculo que dura 25 minutos bailando sola al público “Cuando una persona tiene sentimientos a la hora de bailar y el ritmo dentro, lo puedes expresar también sin música, además yo no ponía ni CD, ni cante, incluso yo me cantaba a mí misma para no aburrir al personal, para ser más graciosa”¹².

Rocío Molina cuenta en una entrevista presentando su espectáculo “Danzaora y Vinática” en el festival de Montpellier que ella es una bailaora muy musical pero cuando se enfrenta bailar el silencio no consigue bailar en el silencio absoluto utiliza el sonido de su propio cuerpo, el sonido de sus articulaciones. Bailar el silencio no es nada nuevo, en contemporáneo es habitual, en flamenco menos ya que es muy musical y percutido.

Cuando se habla de flamenco es necesario hablar del compás de 12 tiempos que es característico de este género, aunque cabe señalar que también se utiliza el compás binario y ternario en otros estilos.

El compás de 12 tiempos es un compás de amalgama de 3/4 y 6/8 y otra de sus peculiaridades es que es acéfalo; comienza con el primer tiempo en silencio lo que conlleva un gran problema a la hora de contar los tiempos ya que los bailaores cuentan un, dos, tres,..., y en música es realmente dos, tres, cuatro... Ellos no nombran el tiempo en silencio lo que provoca un gran desconcierto entre los músicos y los bailarines de otros géneros si se dejan guiar por las cuentas de los bailaores y bailaoras.

Los tiempos en los que se suelen rematar los pasos o las “patadas” como se llaman en el argot flamenco de un modo tradicional son el 10 y en 12, creando sensación de cierre, de final. Sin embargo en la actualidad se puede rematar en el 7, en el 8, en el 9...En cualquier tiempo, incluso es habitual que se remate a medios tiempos dicho en el argot flamenco “en el siete y...” es decir dejando medio tiempo en silencio. Crea una sensación de inacabado y de sorpresa.

La elasticidad del compás permite mucha libertad a la hora de bailar flamenco. Existe ese juego de contención y desbordamiento en el baile desde siempre, pero al

¹² Entrevista realizada a Pastora Galván en Sevilla, 12 de mayo de 2011.

tener más técnica se ha conseguido obtener una mayor velocidad y así llevar a los límites esa elasticidad¹³.

Hugo López cuenta ante la observación en la actualidad de la rapidez movimientos y paradas que el baile son altibajos, no se puede ofrecer monotonía en un espectáculo. Advierte que la edad es un factor que afecta ya que cuando uno es joven sólo quiere mostrar el dominio de la técnica y enseñarlo todo y cuando se tiene más conocimiento de la técnica y del flamenco, se otorga la misma importancia a la velocidad y a las paradas ¹⁴.

El tiempo además se debe tener en cuenta cuando se hace referencia a la duración de la obra y a la duración de las piezas que hay dentro de ella, así como a las transiciones. Hugo López cuenta las modificaciones de último momento ya que deben saber cuanto tiempo tardan en cambiarse y en llegar a un lado u otro del escenario , teniendo en cuenta que cada día van a un teatro distinto¹⁵.

El espacio es otro factor a tener en cuenta en primer lugar por lo dicho con anterioridad. Los escenarios no son siempre los mismos por tanto el espacio escénico tampoco y eso conlleva una serie de problemas que son solventados como dice Hugo López “con picardía”¹⁶.

También es utilizado el espacio para coreografiar. Si no se mide el espacio necesario para el montaje de la coreografía sería impensable que varios bailarines actuaran en un mismo baile ya que chocarían unos con otros.

Rocío Molina hace uso del espacio para transmitir su sentimiento de libertad por ejemplo en su espectáculo Danzaora. Aparecen unas imágenes de búhos enjaulados y como ella misma cuenta representan una libertad enjaulada, utiliza espacios limitados para mostrar su fuerza y conseguir volar y hacer que el público vuele. Hace uso de la forma de entender el espacio de Carlos Marquerie¹⁷.

¹³ VV.AA.: “Análisis de los tiempos de pausa y actividad en el baile flamenco masculino”, *Danzararte: Revista del Centro de Investigación Thelethusa*, 4, 4, 2011, pp. 12-14.

¹⁴ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

¹⁵ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

¹⁶ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

¹⁷ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Y2OMFa3XlrA> (Consultado el 02/08/15).

5. Modernidad vs. Tradición

Cómo quieres que yo os cuente
los ente de esas historias
como quieres que yo os toque y os cante
si lo lleva vuestra memoria”
“Que Camarón, que Don Antonio Chacón
que primo Juan de Marchena y Manolo Caracol,
por ellos canto yo.

Esta letra la podemos encontrar en la bulería “No me llores” del disco de La Tremendita “Fatum” de 2013. Habla precisamente de esa relación existente entre los artistas actuales y los artistas de los que se alimentan.

La modernidad y la tradición es un gran debate que ha acompañado al flamenco durante toda su existencia, son simplemente dos caras de lo mismo. La línea que los separa está mas delimitada por el público, que por el propio artista.

Deben convivir, deben nutrirse y deben unirse para seguir creciendo¹⁸. Se puede hacer un espectáculo de flamenco tradicional con los nuevos elementos que aparecen. Nadie se espanta al escuchar cantar un martinete marcado con el compás de un yunque y un martillo, y aunque pueda parecer muy “puro” es fruto de una recreación, pese a que parezca que el martinete se creó al son de la fragua. La tradición convive a la perfección con la modernidad, son simplemente dos caras de lo mismo.

Es difícil imaginar en la actualidad un espectáculo de flamenco tradicional sin iluminación y sin sonido aunque su repertorio sea alegrías, soleá, tangos, seguirilla, farruca y bulerías.

Los artistas flamencos realizan una constante búsqueda en la tradición para sus creaciones y hacen uso de las nuevas tecnologías y las distintas corrientes artísticas.

En la actualidad se tiene más acceso a la información, lo que repercute en los artistas y en su modo de ver la danza, ya que existe mayor conocimiento tanto a nivel dancístico como en otras disciplinas. Esto hace que el baile en particular y el flamenco en general adopte nuevas formas de expresión.

Los artistas contemporáneos realizan su proceso de búsqueda intentando mostrar la realidad en la que viven como ya lo hicieran sus anteriores generaciones. Son

¹⁸ Teresa Martínez de la Peña: “El Baile Flamenco: Arcaico y Renovador. Origen y Trayectoria”, *Revista de Flamencología*, XI, 22, 2005, pp. 13-26.

diferentes maneras de contar una misma historia ya que todos ellos se apoyan sobre las mismas bases.

6. Elementos técnicos

Para poder crear “ilusiones”¹⁹ y realizar espectáculo, no solo basta con el cante, el baile y el toque. Hay que recrear situaciones, momentos, crear emociones, sensaciones y para todo eso es necesario el uso de elementos técnicos que ayuden a conseguir el objetivo principal que es hacer espectáculo.

Las luces, la escenografía y el sonido son los elementos principales usados para crear esa magia. Los artistas se rodean de muchas personas para que le ayuden a conseguir mostrar lo que está dentro de su cabeza.

En el II Congreso Internacional del Flamenco celebrado en Córdoba en noviembre de 2013 Eva Yerbabuena dijo: “hay que rodearse de lo uno carece”. Ella se rodea de los mejores profesionales, pero destaca también el equipo humano ²⁰. La multidisciplinariedad está presente dentro de los espectáculos y ésta es la clave del éxito.

Las luces son fundamentales en un espectáculo, son las encargadas de realizar el seguimiento de los personajes, pueden crear un clímax, romperlo, hacen que cada artista que participa en el espectáculo cobre un protagonismo u otro, también son utilizadas para cuidar las transiciones entre escenas...

Se puede observar una tendencia a la oscuridad en los espectáculos flamencos actuales. El dramatismo inherente al flamenco, en los últimos tiempos se ve reflejado de ésta manera.

Cabe pensar que los espectáculos de danza flamenca están siguiendo una línea expresiva más cerca del ballet clásico por la tragedia que representan, que del folklorismo la alegría y la juerga al que este género está asociado.

El vestuario cobra importancia dentro de un espectáculo ya que permite ponerse en la piel del personaje. La moda flamenca interfiere en el diseño del vestuario cuando se utiliza el traje de volantes. Van marcando tendencias. Antes se utilizaban los trajes con

¹⁹ Entrevista realizada a Hugo López en Córdoba, 27 de agosto de 2015.

²⁰ Entrevista realizada a Eva Yerbabuena en Dos Hermanas (Sevilla), 29 de agosto de 2014.

mucho volumen pero cada vez se tiende más a la languidez, por moda y por la complejidad técnica a la que se enfrentan las bailaoras. Pero lo que mayor importancia cobra son las necesidades de la creación.

La escenografía participa de manera activa en el espectáculo ya que no suele quedarse como un mero decorado sino que los bailaores hacen uso de los elementos que la conforman dentro de sus coreografías. Es decir, una copa, una silla o una mesa son utilizadas para realizar la coreografía. También es habitual el uso recursos y superficies naturales como el barro²¹, la tierra, el agua, hojas...algo que ya hacía Pina Bausch y que produce realismo y aporta al bailaor otra dimensión ya que permite una mayor libertad de expresión en el escenario consiguiendo así transmitir de mejor manera lo que quiere mostrar.

7. Música

En los espectáculos de danza, la música forma parte indisoluble de la danza y se convierte en un elemento que va de la mano con la danza pese a que el protagonismo lo adquiera la danza.

En los espectáculos de baile flamenco los guitarristas son los encargados de crear con su música un hilo conductor que le dé sentido a la obra. Deben buscar el carácter de introducción, desarrollo y conclusión, deben conocer los distintos lenguajes del flamenco ya que acompañan al cante al baile y en muchos de los espectáculos tienen su pequeño espacio de tiempo como solista, normalmente en los cambios de vestuario.

“Como guitarrista, tienes que aceptar que estás detrás, pero también tienes que tener claro que el cantaor o el bailaor no pueden despuntar sin tu ayuda. Ahí está tu importancia. Yo no soy menos por acompañar. Ahí están el Niño Ricardo, Paco de Lucía, Sabicas o Melchor”²².

Mario Maya cuenta que tras su marcha a Nueva York en 1965 recibió clases de Alwin Nikolai, que era pionero en el panorama de la danza contemporánea.

²¹ Cf. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-eva-yerbabuena-cuando-yo-era/2541742/> (Consultado el 03/09/14).

²² Cf. <https://www.flamenco-world.com/artists/pacojarana/ejaran.htm> (Consultado el 27/10/15).

Yo asistía a sus clases, pero era un contraste tremendo con nuestra cultura, sobre todo musical. Ellos trabajaban con sonidos y para nosotros el compás, el ritmo es básico, pero para ellos no. Recuerdo que las mayores conversaciones eran sobre cómo bailaban, porque nosotros bailábamos según nos entra la música, improvisas según qué música. Y ellos no²³.

El baile ha hecho crear y desarrollar la faceta como compositores a los guitarristas ya que se busca la originalidad de la música para cada espectáculo y dependen de un guión. Además deben tener en cuenta que tienen que hacer música que sirva para bailar²⁴.

La evolución técnica y armónica de la guitarra flamenca ha hecho que la música de los espectáculos sea más descriptiva, para poder contar y transmitir el guión.

Todas estas cuestiones hacen que el flamenco continúe en constante evolución y permite que su lenguaje se amplíe y se entienda en todo el mundo.

²³ José Luis Navarro: *Historia del Baile Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009, v. IV.

²⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ChELLaEZ0Do> (Consultado: 08/11/14).

SIMETRIA NAS ARTES: RELAÇÕES ENTRE AS PROPRIEDADES ESTÉTICAS E PSICOLÓGICAS DA SIMETRIA VISUAL E AUDITIVA

Allan Medeiros Falqueiro
(Universidade de São Paulo)

Este artigo visa traçar relações entre as propriedades psicológicas e estéticas da simetria na música e nas artes visuais. Após um breve panorama histórico acerca do conceito de simetria, as principais formas de simetria bidimensionais (bilateral, translacional e rotacional) serão apresentadas e demonstradas. A partir do conceito, três novos termos podem ser gerados: assimetria, dissimetria e antissimetria. Focaremos na oposição entre simetria e assimetria, que produz propriedades psicológicas e estéticas distintas. Há uma dualidade, sendo a simetria sempre relacionada a repouso e a assimetria associada a movimento. Na música, uma das formas de estudo da simetria encontra-se na teoria da simetria inversiva, originária dos trabalhos de Perle e Antokoletz na segunda metade do século XX. Consistindo uma oposição ao sistema tonal (assimétrico), suas propriedades psicológicas e estéticas serão discutidas, apontando para as mesmas características da simetria nas artes visuais.

Palavras chave: Simetria. Artes visuais. Simetria inversiva. Música do Século XX.

1. Introdução

Este artigo é resultante da pesquisa de doutoramento que vem sendo efetuada na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da FAPESP¹. O entendimento do termo “simetria” passou por transformações no decorrer do tempo². Palavra de origem grega, *symmetria* (συμμετρία) é a combinação do prefixo *syn-* (que pode significar com, simultaneamente, comum), com a palavra *métron* (medida), denotando, para os gregos, o sentido de medida comum. O termo era utilizado para designar a harmonia presente entre as diferentes partes de um objeto, demonstrando as proporções entre as partes constituintes deste³.

¹ Processo n. 2013/03646-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² György Darvas: “Perspective as a symmetry transformation”, *Nexus Network Journal*, 5, 1, 2003, pp. 9-21.

³ G. Darvas: *Symmetry: Cultural-historical and ontological aspects of science-arts relations; the natural and man-made world in an interdisciplinary approach*, Basel, Birkhäuser, 2007.

A palavra “simetria” não esteve presente no latim ou nas línguas europeias modernas durante a Idade Média, sendo comumente traduzida como “harmonia” ou “proporção”, tendo “equilíbrio” e “balanço” como outros possíveis sinônimos⁴. Com a redescoberta e publicação de diversas traduções do tratado arquitetônico de Vitruvius (c. 90-20 a.C) na Renascença, o conceito de simetria voltou a ser estudado. Petrarch (1304-1374) menciona que não havia uma palavra equivalente no latim⁵, acarretando, posteriormente, na absorção da palavra grega pelas línguas europeias modernas, primeiro em italiano (*simmetria*) e, após, em alemão (*symmetrie*)⁶. Na língua portuguesa, o termo é datado de 1563-1570⁷. Como afirma Darvas, “não foi por acaso que esta adoção do termo grego aconteceu paralelamente com o crescimento da autoconsciência das artes, o desenvolvimento da teoria da arte, o surgimento e aplicação da perspectiva e geometria nas artes visuais em geral”⁸.

O estudo de simetria no século XX foi muito influenciado pelo matemático Hermann Weyl⁹. Promovendo um fortalecimento do estudo de simetria em um sentido moderno e interdisciplinar, o autor apresentou duas definições para o termo. A primeira destas pode ser relacionada com a interpretação grega original: “simétrico significa algo bem-proporcionado, bem balanceado, e simetria denota aquele tipo de concordância de várias partes de forma a integrar um todo”¹⁰. Em contrapartida, a segunda definição dada por Weyl é muito mais próxima do ponto de vista matemático e tem como base a simetria bilateral e seu caráter reflexivo, sendo estritamente geométrica e absolutamente precisa¹¹.

⁴ G. Darvas, *Perspective as a symmetry...*, p. 9.

⁵ *Apud.* G. Darvas, *Symmetry: Cultural-historical...*, p. 50.

⁶ G. Darvas, *Perspective as a symmetry...*, pp. 9-10.

⁷ Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. 2573.

⁸ G. Darvas, *Perspective as a symmetry...*, p. 10

⁹ Hermann Weyl: *Symmetry*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

¹⁰ H. Weyl, *Symmetry...*, p. 3.

¹¹ H. Weyl, *Symmetry...*, p. 4.

2. Formas geométricas de simetria

Quatro formas geométricas de simetria são expostas por Weyl: bilateral, translacional, rotacional e ornamental¹². Por serem bidimensionais e de identificação/comprovação mais simples na música¹³, focaremos nas três primeiras formas. Uma forma possui simetria quando esta, após sofrer uma operação de simetria, mantém partes correspondentes ou congruentes, conservando uma forma invariante¹⁴. Rohde¹⁵ lista cinco operações de simetria: translação; reflexão; rotação; inversão e dilatação. Há, portanto, uma maneira distinta de nomear as simetrias, através da operação que ela sofre. Por ter um discurso mais próximo à arte, detalharemos a simetria a partir do conceito de forma simétrica, porém demonstrando as operações de simetria que produzem cada uma das três primeiras formas apresentadas por Weyl.

Como mencionado anteriormente, a simetria bilateral é considerada por Weyl (1952) como o segundo sentido comumente dado à palavra simetria. A operação de simetria necessária para a formação da simetria bilateral é a reflexão: uma forma geométrica possui simetria bilateral quando, aplicando-a sobre um plano e traçando um eixo no seu centro, há a reflexão de suas metades. Para cada ponto da forma, haverá um ponto mapeado na mesma distância no lado oposto ao eixo. Tomando a letra M como exemplo: ao traçarmos um eixo no seu centro (Figura 1a), a primeira metade da letra será idêntica à segunda, porém refletida. Cada ponto x terá um ponto equivalente a uma distância $-x$ no plano cartesiano (Figura 1b).

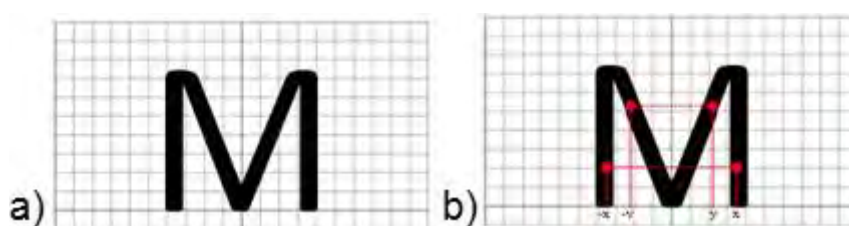


Figura 1 - Simetria bilateral da letra M.

¹² H. Weyl: *Symmetry...*

¹³ Paulo de Tarso Salles: *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009, p. 42.

¹⁴ Geraldo Mario Rohde: *Simetria: rigor e imaginação*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

¹⁵ G. M. Rohde, *Simetria...*

Um exemplo desta simetria na arte pode ser vista no *Políptico de Baroncelli*, de Giotto e sua escola, feito em 1334 para a Capela Baroncelli, localizada na Basílica de Santa Cruz, Florença (Figura 2). Nas artes, o conceito de simetria não é tão estrito como na matemática. Portanto, os santos e anjos pintados nos painéis laterais não são necessariamente idênticos aos presentes no lado oposto, embora o sentido da simetria bilateral permaneça presente.



Figura 2 - Políptico de Baroncelli (Giotto, 1334).

O termo translação refere-se ao “movimento de um sistema físico no qual todos os seus componentes se deslocam paralelamente e mantêm as mesmas distâncias entre si”¹⁶. A simetria translacional, portanto, pode ser entendida como a repetição de um mesmo padrão geométrico, como se imaginássemos o movimento ou deslocamento deste. Este tipo de simetria é muito comum em ornamentos, como molduras ou colunas. A Figura 3 apresenta dois exemplos de simetria translacional possíveis em uma ornamentação unidimensional, assim como apresentados por Weyl¹⁷. O padrão superior contém a translação de uma seta, denominada pelo motivo α , que é repetido cinco vezes. Da mesma forma que a segunda seta é uma translação da primeira e a terceira é uma translação da segunda, a terceira continua sendo uma translação da primeira seta. Já o padrão inferior contém um motivo α que, além de transladado quatro vezes, possui simetria bilateral de reflexão, sendo as marcações x os possíveis centros simétricos de

¹⁶ A. Houaiss, M. de Salles Villar, *Dicionário Houais...*, p. 2752.

¹⁷ H. Weyl, *Symmetry...*, p. 48.

cada motivo transladado. A ornamentação acima do *Políptico de Baroncelli* (Figura 2) possui padrão que une a simetria translacional com a bilateral: ao mesmo tempo em que há a translação do anjo, há a reflexão de suas asas.

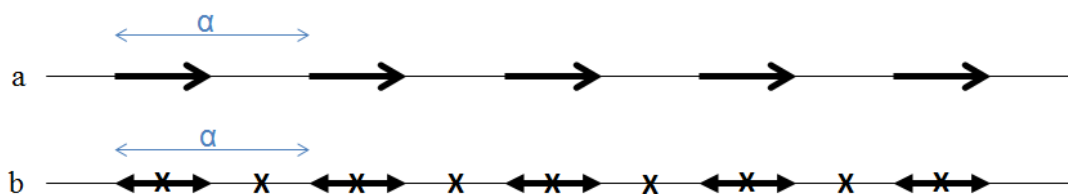


Figura 3 - Padrões de simetria translacional de ornamentos.

A terceira forma geométrica bidimensional de simetria tratada por Weyl é a rotacional. Toda forma, quando submetida a uma rotação de 360° em torno de um eixo central, retorna para a posição original. É possível afirmar que uma forma possui simetria rotacional quando no decorrer desta operação ela apresentar ao menos uma congruência. Tomando como exemplo o padrão de entalhamento em madeira chinês da figura 4, podemos ver que se efetuarmos uma rotação de 180° a imagem resultante será idêntica à original. Neste caso, temos uma simetria rotacional de 2-vezes. Para encontrar o ângulo em que há congruências, basta efetuar a operação $360^\circ/n$, sendo n o número de congruências.



Figura 4 - Padrão de entalhamento em madeira chinês com a imagem de duas crianças¹⁸.

A pintura *Lizard* (No. 56) de Maurits Cornelis Escher, datada de 1942, possibilita a visualização de diversas simetrias rotacionais (Figura 5). A primeira simetria possível é de 2-vezes, tendo como eixo o ponto de encontro dos rabos dos lagartos: após 180° , haverá

¹⁸ L. X. Yu: "Symmetry in chinese arts and crafts", *Computers Math. Applic*, 17, 4-6, 1989, pp. 1009-1026.

outro lagarto de mesma cor. O segundo eixo possível encontra-se no mesmo ponto, mas tomando a união entre as patas dianteiras direita dos lagartos, também de 2-vezes e de mesma cor. Ao assumirmos como eixo de simetria a conexão entre as patas dianteiras esquerda, haverá uma simetria rotacional de 6-vezes: a cada 60º de rotação haverá um lagarto, porém de cor diferente, caracterizando uma antissimetria. Cada uma destas simetrias ocorre diversas vezes na pintura.



Figura 5 - *Lizard (No. 56)* de Maurits Cornelis Escher.

3. Conceitos relacionados e propriedades estéticas e psicológicas

Três conceitos podem ser criados a partir do conceito de simetria: assimetria; dissimetria e antissimetria. O primeiro é usado para definir a ausência de simetria. “Falamos de assimetria quando nenhuma das características de um objeto dado exhibe simetria”¹⁹. O segundo, dissimetria, diz respeito a uma ou mais quebras da simetria presente, seja em uma característica ou em um detalhe no interior da simetria. Darvas exemplifica a dissimetria como “a maçaneta de uma porta, uma bolha em um diamante, uma sarda em um rosto”²⁰. Este conceito é muito importante para as artes, visto que a simetria completa pode reduzir o potencial criativo da obra. O *Políptico de Baroncelli*, por

¹⁹ G. Darvas, *Symmetry: Cultural-historical...*, p. 21.

²⁰ G. Darvas, *Symmetry: Cultural-historical...*, p. 21.

exemplo, possui uma dissimetria: apenas um dos santos do lado esquerdo está virado para a direção oposta, mostrando sua face esquerda ao invés da direita²¹.

O último conceito relacionado é o de antissimetria: “falamos de antissimetria quando uma característica é preservada ao ser transformada em seu oposto”²². Um exemplo clássico é o *Taijitu* (Exemplo 2), representação chinesa do *yin-yang*, que possui uma simetria rotacional de 180º em que há a inversão das cores: o branco vira preto, o preto vira branco.



Figura 6 - *Taijitu*, representação gráfica do *yin-yang*²³.

Destes três conceitos, é a relação entre a simetria e a assimetria que proporciona uma maior discussão, principalmente por se tratarem de dois opostos. No artigo “Sobre o problema de simetria nas artes visuais”, de 1949, Dagobert Frey afirma: “simetria significa descanso e vínculo, assimetria, movimento e desprendimento, uma é ordem e lei, a outra arbitrariedade e acidente, uma é rigidez formal e restrição, a outra é vida, divertimento e liberdade”²⁴.

De fato, são dois polos que não trabalham de forma independente, sendo a assimetria necessária para que a simetria seja compreendida. Como afirma Adorno, “a assimetria, segundo o seu valor linguístico-artístico, só pode conceber-se em relação à simetria; uma prova muito recente disso são os fenômenos que Kahnweiler chama fenômenos de distorção em Picasso”²⁵. O mesmo discurso pode ser encontrado na fala

²¹ Chris McManus: “Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts”, *European Review*, 13, 2, 2005, pp. 157–180.

²² G. Darvas, *Symmetry: Cultural-historical...*, p. 23.

²³ L. X. Yu, *Symmetry in...*, p. 1009.

²⁴ *Apud.* H. Weyl, *Symmetry...*, p. 16.

²⁵ Theodor W. Adorno: *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, 1993 (tradução de Artur Morão), p. 181.

de Frey, que argumenta: “o agente decisivo [da composição artística] encontra-se na tensão entre simetria e assimetria”²⁶.

A Tabela 1, apresentada por McManus²⁷, sumariza as propriedades psicológicas e estéticas entre simetria e assimetria como descritas por historiadores e filósofos no decorrer da história. De acordo com o autor, tais propriedades são facilmente demonstráveis. É evidente como a primeira dualidade, que trata a simetria como repouso e a assimetria como movimento, sintetiza as demais dualidades presentes na tabela.

Tabela 1 - propriedades psicológicas e estéticas entre simetria e assimetria

Simetria	Assimetria
Repouso	Movimento
Ligação	Desprendimento
Ordem	Arbitrariedade
Lei	Acidente
Rigidez Formal	Vida, Jogo
Restrição	Liberdade
Tédio	Interesse
Quiétude	Caos
Monotonia	Surpresa
Fixação	Separação
Estase	Fluxo
Simplicidade	Complexidade

Gombrich²⁸ utiliza um folheto para fotógrafos amadores a fim de demonstrar visualmente tais propriedades. O folheto contém dois barcos: o da esquerda no centro da imagem e entre duas colunas; o da direita afastado do centro e cercado por apenas uma coluna. Gombrich afirma: “um barco fotografado no centro de uma fotografia parecerá em calmaria, um exibido fora do centro aparentará mover-se”²⁹.

²⁶ Apud. Joachim Schummer: “Aesthetics of chemical products”, *HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry*, 9, 1, 2003, pp. 73-104.

²⁷ C. McManus, *Symmetry and asymmetry...*, p. 160.

²⁸ Ernst Hans Josef Gombrich: *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon Press, 1982, p. 58.

²⁹ E. H. J. Gombrich, *The image...*, pp. 55-58.

Como salientado por McMannus³⁰, há diferenças entre as duas gravuras: as velas do barco da direita aparentam mais esvoaçantes do que as do anterior, como se estivessem sendo infladas pelo vento. A Figura 7 contém o folheto dos barcos, manipulado para que os barcos sejam os mesmos nas duas imagens (a Figura 7a contém o barco que originalmente ocupava a imagem da direita; a Figura 7b contém o barco da esquerda e que representava o repouso). De acordo com o autor, o efeito permanece convincente, confirmando que a diferença entre os barcos não influencia a percepção de repouso e movimento proposta.

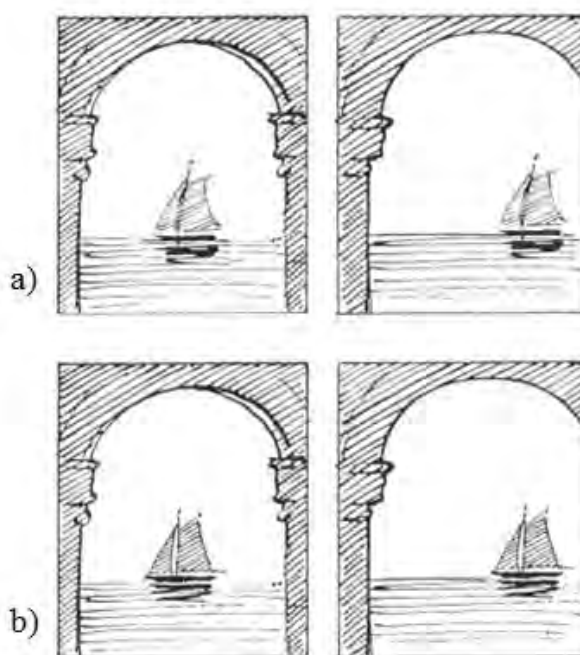


Figura 7 - Folheto para fotografos demonstrando oposição entre simetria e assimetria.

Conforme Gombrich³¹, este efeito é, evidentemente, aplicável à imagem de um barco, pois faz sentido a sugestão de que um barco esteja se movimentando, o que não aconteceria com uma árvore. Portanto, isto cria um “estranho paradoxo – o entendimento de movimento depende da clareza de sentido, mas a impressão de movimento pode ser reforçada por falta de clareza geométrica”³².

³⁰ C. McManus, *Symmetry and asymmetry...*, pp. 161-162.

³¹ E. H. J. Gombrich, *The image...*, p. 58.

³² E. H. J. Gombrich, *The image...*, p. 58.

4. Simetria inversiva: simetria aplicada à música

A simetria na música pode ser vista em vários âmbitos, dependendo do elemento que o pesquisador observa. Pode-se, por exemplo, falar a respeito de simetria na forma, tendo como ilustração mais básica a forma ternária A-B-A. A forma minueto e trio também possui este tipo de simetria, sendo a forma ternária do minueto simetricamente separada pela forma A-B-A do trio. Já a forma arco, ABCBA, possui a parte C como centro de uma simetria bilateral. Ainda observando a forma, mas com uma visão direcionada em suas partes constituintes, é possível tratar a repetição de uma melodia como uma simetria translacional. Este trabalho está focado na busca de simetria no âmbito das alturas, procurando por relações simétricas que estejam organizando as notas de uma composição.

A expansão da tonalidade no romantismo tardio provocou uma insustentabilidade do sistema tonal, tornando-se necessária a formulação de novas linguagens e correntes. Griffiths³³ afirma que houve uma grande variedade de meios e objetivos para a formação destas. É importante ressaltar que, embora os compositores estivessem se aventurando em novos universos, elementos constituintes do sistema tonal e da tradição de escrita musical permaneciam presentes em suas obras. Entretanto, muitas vezes estes elementos eram manipulados e utilizados de forma diferenciada.

Uma das formas de oposição ao sistema tonal se deu a partir da utilização de estruturas simétricas ao invés de estruturas harmônicas. No artigo *Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók*, publicado no ano de 1955 e que iniciou a discussão a respeito de formações simétricas na música, Perle³⁴ afirma que a origem desta prática está no impressionismo, sendo popularizada a partir da difusão deste movimento. Inicialmente, estas formações simétricas eram derivadas da divisão da oitava em partes iguais. O autor aponta que estas foram “apropriadas pelos músicos comerciais e eventualmente elaboradas e exploradas por certos excêntricos músicos como um método de composição superior e aperfeiçoado, tão conveniente e moderno quanto comida

³³ Paul Griffiths: *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1987, p. 23.

³⁴ George Perle: *The Right Notes: selected essays by George Perle on twentieth-century music*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995, p. 189.

congelada pré-cozida”³⁵. Esta ferramenta, na música impressionista, era limitada e utilizada para “suspender temporalmente o efeito de tom central, para neutralizar qualquer tendência de movimento e para dar menos ênfase a características motívicas e procedimentos de desenvolvimento”³⁶.

Do ponto de vista analítico, a teoria da centricidade atonal surgiu na segunda metade do Séc. XX e tornou-se uma das principais teorias analíticas para a música pós-tonal. Embora seja uma teoria lançada em meados da década de 1950 com o artigo supracitado de George Perle, nas décadas seguintes, com o lançamento de dois livros do mesmo autor³⁷, ela teve sua difusão. Elliott Antokoletz, discípulo de Perle, também teve papel fundamental na consolidação da simetria inversiva com a publicação de um livro a respeito da música de Béla Bartók³⁸.

Embora o sistema tonal tenha inúmeros elementos que possuem simetria em sua constituição – tais como o acorde diminuto, o ciclo de quintas, dentre outros – ele é baseado na assimetria, na oposição entre as funções tônica e dominante, que proporcionam a sensação de tensão e repouso. Tal oposição garante à música dinamicidade e movimento. Já a organização das alturas em torno de um eixo simétrico proporciona uma sensação de estaticidade, haja vista a ausência de uma direcionalidade, uma resolução previsível, de forma com que a tensão não implique em um posterior repouso e vice-versa.

Ao tratar da utilização de acordes que possuem formação simétrica, Perle afirma que “devido à sua auto-evidente estrutura, tais acordes [simétricos] tendem a possuir um caráter em certa medida estável, o que sugere seu emprego como ponto de origem ou destino de uma progressão harmônica. A própria progressão pode ser simétrica”³⁹. Para justificar sua proposição, o autor apresenta três formações utilizadas como acordes finais de movimentos em obras atonais de Webern (Op. 7, No. 3), Schoenberg (Op. 19, No. 2) e Berg (Op. 5, No. 1).

³⁵ G. Perle, *The Right Notes...*, p. 189.

³⁶ G. Perle, *The Right Notes...*, p. 191.

³⁷ G. Perle: *Twelve-Tone Tonality*, Berkeley, University of California Press, 1977; G. Perle: *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley, University of California Press, 1991 (6ª edição).

³⁸ Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Los Angeles, University of California Press, 1984.

³⁹ G. Perle, *Serial composition...*, p. 26.

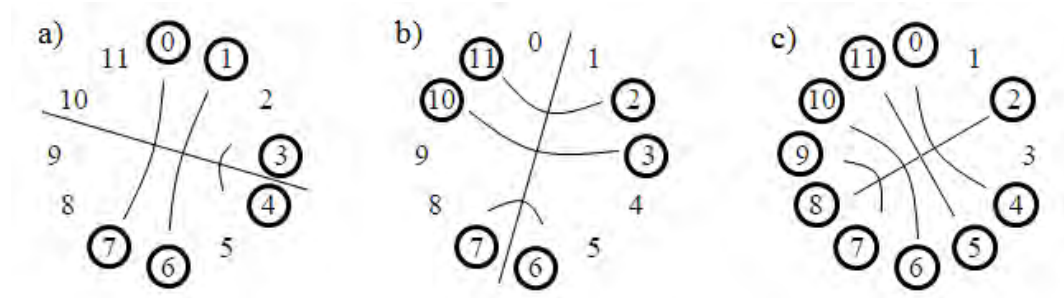


Figura 8 - Representação em mostrador de relógios dos acordes dados por Perle⁴⁰.

É possível traçar um comparativo, portanto, com a relação entre a percepção de simetria e assimetria nas artes visuais. Para além do sentido da visão, a utilização de simetria na música também provoca a sensação auditiva de estabilidade, repouso. Há, deste modo, uma convergência entre as propriedades estéticas e psicológicas da simetria nas artes visuais e na música. Logo, o compositor pode explorar a oposição estética entre simetria e assimetria, utilizando elementos tonais em determinados trechos da composição, assim como momentos em que a simetria seja organizadora das alturas.

⁴⁰ G. Perle, *Serial composition...*

EIXOS DE SIMETRIA NA EXPOSIÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO DO QUARTETO DE CORDAS N. 9 DE VILLA-LOBOS

Allan Medeiros Falqueiro / Adriana Lopes da Cunha Moreira
(Universidade de São Paulo)

Este artigo apresenta uma análise dos eixos de simetria da exposição do *Andantino Vagoroso* (Segundo Movimento) do *Quarteto de cordas n. 9* de Heitor Villa-Lobos, datado de 1945. Em forma sonata, o movimento possui diversos eixos de simetria, sendo estes utilizados de maneiras diversas. Detalhando minuciosamente os eixos simétricos existentes na exposição, ressaltaremos o caráter ambíguo entre simetria e tonalismo dos temas, discutindo acerca desta dualidade. Para além da enumeração e detalhamento dos eixos simétricos, relações entre estes foram procuradas, resultando na descoberta de um metaeixo: a organização simétrica de eixos de simetria.

Palavras chave: Análise musical. Simetria inversiva. Metaeixo simétrico. Música do século XX.

1. Introdução

Este artigo apresenta resultados analíticos parciais da pesquisa de doutoramento que vem sendo efetuada na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da FAPESP¹. A pesquisa tem como objetivo a busca por simetrias nas obras de Villa-Lobos compostas entre 1945 e 1950, e traçar comparativos com as simetrias encontradas na obra de Béla Bartók. Devido às limitações de proporção deste artigo e por priorizar a demonstração tanto gráfica quanto textual dos eixos de simetria encontrados, elementos teóricos e históricos acerca da simetria inversiva não serão aqui abordados. Porém, tais elementos podem ser encontrados em Perle² e Antokoletz³, que divulgaram esta teoria em seu princípio; em Straus⁴, que apresenta uma teoria

¹ Processo n. 2013/03646-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

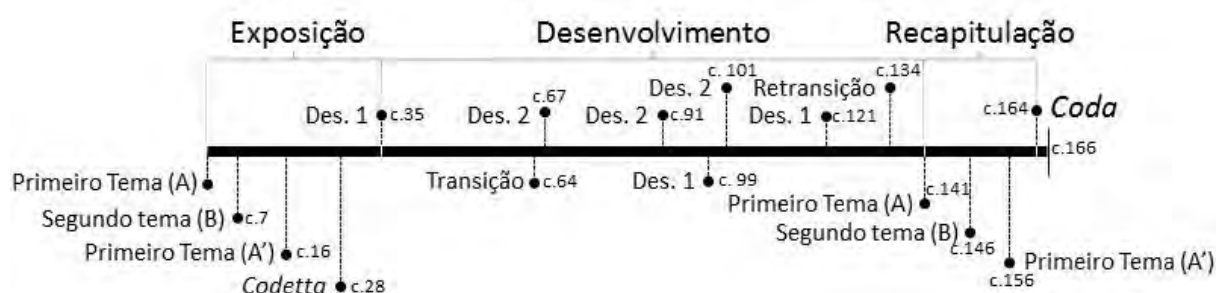
² George Perle: *The Right Notes: Selected Essays by George Perle on Twentieth-Century Music*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995.

³ Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Los Angeles, University of California Press, 1984.

⁴ Joseph N. Straus: *Introdução à teoria pós-tonal*, Salvador, EDUFBA, 2013 (trad. Ricardo Mazzini Bordini).

mais madura da simetria inversiva; e também em Falqueiro⁵, que discute a metodologia analítica da simetria inversiva e suas diversas formas de uso por pesquisadores brasileiros do século XXI.

Diversos eixos de simetria estão presentes no *Quarteto de cordas n. 9* de Villa-Lobos, no entanto, neste artigo focaremos a Exposição do segundo movimento, *Andantino Vagoroso*⁶. O movimento encontra-se em forma sonata, embora não possua características escolásticas. Villa-Lobos optou por um Desenvolvimento episódico⁷, não revisitando e desenvolvendo os temas da Exposição (dois temas estruturados em uma forma ternária simples ABA'), mas sim utilizando temas novos, embora baseados em elementos do Primeiro Tema (no Tema de Desenvolvimento 1) e do Segundo Tema (no Tema de Desenvolvimento 2). Outra característica da estrutura consiste em ter uma Exposição curta (c. 1-34) e uma seção de Desenvolvimento de grande proporção (c. 35-141). A Reexposição, por sua vez, é mais curta do que a Exposição (contém 25 compassos, c. 141-166), sendo seguida por uma *coda* com apenas dois compassos (c. 164-166). O Ex. 1 apresenta a estrutura do movimento e o compasso inicial de cada um dos temas.



Ex. 1 – Estrutura do *Andantino Vagoroso*.

⁵ Allan Medeiros Falqueiro: “Simetria inversional: considerações metodológicas e novas propostas”. *Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, Dimensão temporal na análise musical*, 2013, São Paulo, Unesp/USP/Unicamp, 2013, pp. 139-147.

⁶ O endereço <[http://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.9,_W457_\(Villa-Lobos,_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.9,_W457_(Villa-Lobos,_Heitor))> traz a partitura na íntegra.

⁷ James Arnold Hepokoski, Warren Darcy. *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford University Press, USA, 2011, p. 195.

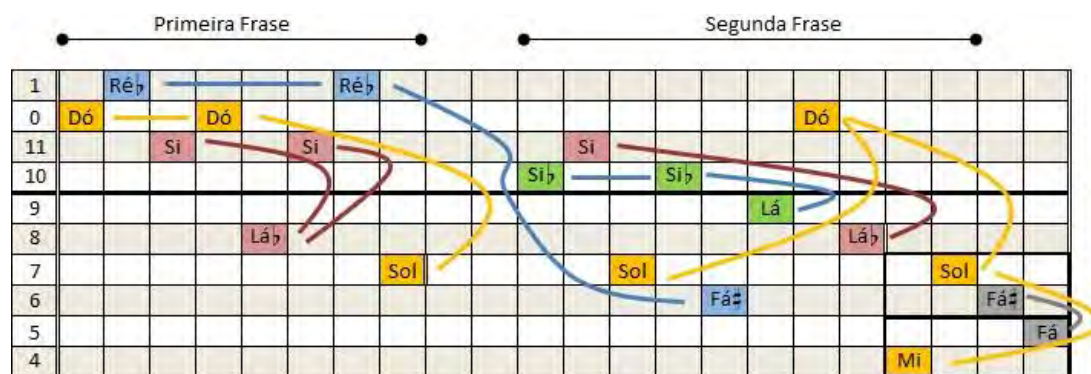
2. Eixos de Simetria

O Primeiro Tema possui textura monofônica e pode ser dividido em duas frases, cada uma com três compassos. Por ser uma melodia sem acompanhamento, cabe aos ouvintes o preenchimento do espaço harmônico. Do ponto de vista de sua centralidade, este tema é ambíguo, pois flutua entre o simétrico e o assimétrico (tonal). Em uma primeira escuta, é perceptível a proeminência das alturas Dó e Sol, que iniciam e concluem a primeira frase. Tal oposição poderia ser tratada como a relação de Tônica e Dominante, caso a música estivesse em Dó maior. Para além, embora as alturas utilizadas não caracterizem uma escala diatônica (com tonalidade suspensa), as terminações de frase indicam resoluções tonais (tonicizações).

No decorrer dos 6 compassos, há apenas a omissão das alturas Ré e Mi^b, formando a coleção 10-1 (0123456789). Embora esta coleção possua simetria de soma 5, podendo ser caracterizada como uma centralidade por omissão, não há implicações musicais no trecho, de forma a não ser considerada analiticamente.

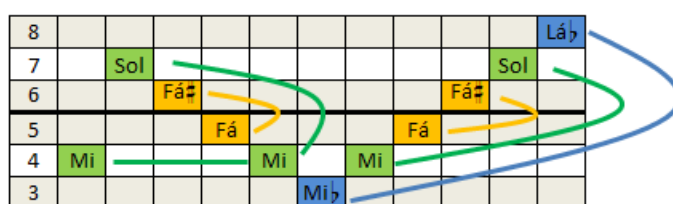
A análise de cada uma das frases separadamente não indicou nenhum eixo de simetria, porém, em conjunto elas operam como uma oposição em torno de um eixo simétrico de soma 7, como demonstra o gráfico altura/tempo do Ex. 2. Coincidentemente, o mesmo par que pode ser tratado como tônica/dominante também unifica a simetria de soma 7, haja vista a formação

do par 0-7 (Dó-Sol). Além deste par, a primeira frase possui o par 8-11 (Lá^b-Si) e a altura Ré^b isolada. Em contrapartida, a segunda frase possui Fá[#], complementação simétrica de Ré^b no par 1-6. Ainda há o acréscimo do par 9-10 (Lá-Si^b) em seu interior e a reafirmação do par 0-7 com a terminação do tema na altura Sol. A altura Mi, penúltima do tema, não se encontra neste mesmo eixo simétrico, mas sim no eixo de soma 11 que será mantido pelo Segundo Violino durante a exposição do Segundo Tema. Há uma concatenação de eixos simétricos, tendo a altura 7 (Sol) como pivô, já que ela forma o par 0-7 (Dó-Sol) do eixo 7 e o par 4-7 (Mi-Sol) do eixo de soma 11. Esta alteração de eixo de simetria também pode ser tratada como uma transição para a seção posterior.



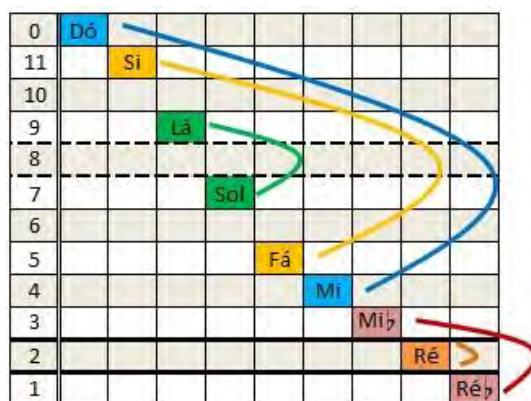
Ex. 2 - Primeiro Tema. Segundo Violino, c. 1-6 (somas 7 e 11).

A ambiguidade entre simetria e assimetria é mantida no Segundo Tema (c. 7-14). Com exceção do Primeiro Violino, que executa a melodia, os outros instrumentos executam apenas movimentos por grau conjunto, sejam eles cromáticos (Segundo Violino e Viola) ou diatônicos (Violoncelo). O resultado sonoro é muito complexo e remete ao Expressionismo. Porém, ao isolarmos as linhas de cada um dos instrumentos do acompanhamento, encontramos a sobreposição de quatro escalas simétricas. Como mencionado anteriormente, o Segundo Violino encontra-se no eixo de soma 11 (Ex. 3), é iniciado por um salto entre as alturas do par 4-7 (Mi-Sol) e seguido por uma escala cromática descendente que perpassa os pares 4-7 e 5-6 até alcançar a altura Mi^b no c. 9. Por fim, uma escala cromática ascendente conduz até a complementação simétrica do par 3-8 com a altura $Lá^b$ do c. 14.



Ex. 3 – Acompanhamento do Segundo Tema. c. 6-14, Segundo Violino (soma 11).

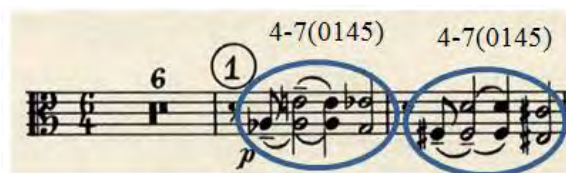
O Violoncelo, por sua vez, tem como linha melódica uma escala descendente que combina elementos diatônicos (primeiro trecho) e cromáticos (segundo trecho). Inicialmente, a melodia apresenta os pares 0-4 (Dó-Mi), 5-11 (Fá-Si) e 7-9 (Sol-Lá) do eixo de soma 4. Como podemos observar no Ex. 4, estes pares encontram-se em torno do sub-eixo 8-8⁸. O caráter diatônico é então substituído pelo cromático, formando o par central 2-2 (Ré-Ré) e o par 1-3 (Ré^b-Mi^b).



Ex. 4 – Acompanhamento do Segundo Tema. c. 6-14, Violoncelo (soma 4).

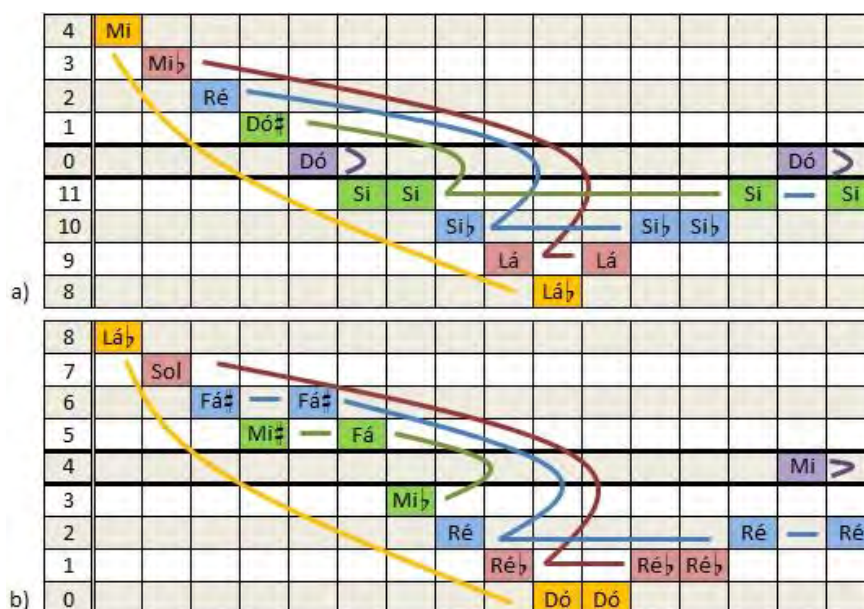
Já a Viola executa repetidamente um motivo de acompanhamento (Ex. 5) caracterizado pela execução de duas alturas que se deslocam cromaticamente em movimento direto. Com exceção do último motivo (c. 14), em que há uma quebra deste padrão, todos estes motivos possuem simetria em seu interior com as somas 11, 7, 5, 1, 9, 10 e 0. Tais motivos possuem as seguintes formas: [3,4,7,8]; [1,2,5,6]; [5,6,11,0]; [10,11,2,3]; [8,9,0,1]; [9,10,0,1]; [10,11,1,2]. Destes, quatro possuem forma prima 4-7(0145), dois possuem forma 4-3(0134) e apenas um possui forma 4-9(0167).

⁸ Devido à ausência da altura 8 (Lá^b), foi considerado como eixo central aquele coincidente com a altura 2 (Ré).



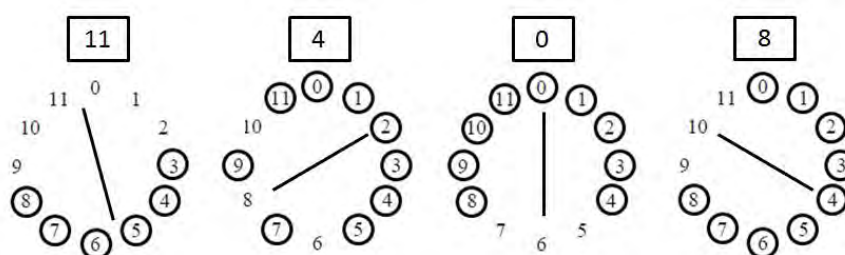
Ex. 5 - Motivo de acompanhamento do Segundo Tema. c. 7-8, Viola.

Com base nos eixos encontrados nos demais instrumentos, trabalhamos com a hipótese de encontrar simetria ao tratarmos estes motivos de acompanhamento como duas linhas melódicas distintas. O Ex. 6a contém a linha superior e demonstra sua simetria de soma 0. Inicialmente, há o movimento descendente completando todos os pares entre as alturas 4 (Mi) e 8 (Lá^b). A partir do compasso 12, a linha passa a ser ascendente, contemplando apenas uma altura de cada par até o retorno ao eixo central, Dó. A linha inferior está transcrita no Ex. 6b e possui simetria de soma 8, tendo eixo principal sobre a altura 4 (Mi). A estrutura é muito semelhante à da linha superior, com algumas pequenas alterações, tais como a repetição de algumas alturas já no trecho inicial, a omissão do par central neste mesmo trecho e a omissão da altura (Mi^b) mais próxima ao par central no segundo trecho da melodia.



Ex. 6 – Acompanhamento do Segundo Tema. c. 6-14, Viola (somas 0 e 8).

O Ex. 7 contém um sumário em mostrador de relógio circular de todos os quatro eixos encontrados nas linhas melódicas do acompanhamento do Segundo Tema. Como mencionado anteriormente, a sobreposição destes eixos, em conjunto com a melodia do Segundo Tema, não evidencia sonoramente a simetria, mas sim a formação de diferentes acordes dissonantes.

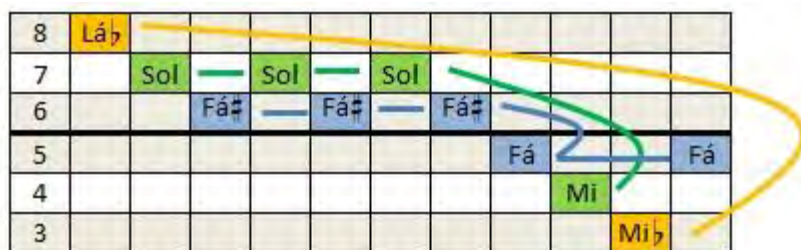


Ex. 7 - Eixos simétricos do acompanhamento do Segundo Tema. c. 7-14.

Após uma transição assimétrica, o Primeiro Tema é reapresentado na Viola sob uma transposição de quarta justa. Como os intervalos entre as alturas foram mantidos, as relações simétricas são idênticas, com a alteração apenas do valor da soma do eixo, que passa a ser 5⁹. De forma semelhante à primeira exposição do tema, há a concatenação com o eixo de soma 9 nas últimas notas, embora este não seja estendido por não ser seguido pelo Segundo Tema.

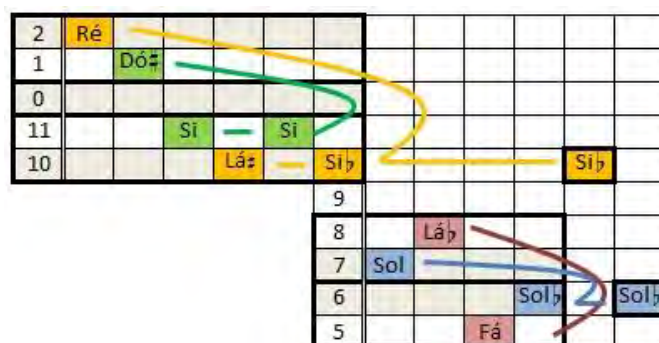
Diferentemente da primeira exposição do tema, há a alteração para uma textura polifônica com o acréscimo de vozes em contraponto nos violinos. No Primeiro Violino há a ênfase da altura 7 (Sol), acompanhada de sua sensível 6 (Fá[#]). Este movimento enfatiza uma sensação tonal, uma resolução na nota Sol. Entretanto, ao analisarmos a melodia inteira, podemos ver como há complementação cromática do conjunto 6-1(012345), que possui eixo simétrico entre as alturas 5 e 6 (Fá e Fá[#]). Novamente ocorre uma oposição entre o início o fim de uma frase, cada uma pendendo para um lado do eixo simétrico.

⁹ Por ter ocorrido uma transposição de 5 semitons na melodia, cada altura dos pares também passou por esta transposição. Desta forma, foi acrescentado 10 ao valor da soma de cada par, resultando em $17(\text{mod } 12) = 5$.



Ex. 8 - Acompanhamento do Primeiro Tema. c. 16-19, Primeiro Violino (soma 11).

O Segundo Violino, por sua vez, apresenta uma frase que também pode ser dividida em duas semifrases, cada uma em eixo simétrico distinto. Inicialmente, os pares 1-11 (Dó[#]- Si) e 2-10 (Ré-Lá[#]) enfatizam o eixo simétrico de soma 0. Posteriormente, os pares 6-7 (Sol^b-Sol) e 5-8 (Fá-Lá^b) compõem o eixo de soma 1. As duas últimas alturas da frase, Si^b e Sol^b compreendem a repetição das últimas notas de cada semifrase.



Ex. 9 - Acompanhamento do Primeiro Tema. c. 16-19, Segundo Violino (soma 0 e 1).

Ao contrário das vozes em contraponto da primeira frase do tema, a segunda frase do tema é acompanhada apenas pelo eixo de soma 0, como demonstra o Ex. 10. Este evidencia visualmente o agrupamento dos pares em torno do sub-eixo (Dó-Dó) no Primeiro Violino (alturas cinzas) enquanto as alturas do Segundo Violino (alturas pretas) organizam-se ao redor do eixo 6-6 (Sol^b-Sol^b). O trecho quase completa o total cromático, sendo omitida apenas a

altura 0 (Dó), por onde o sub-eixo pode ser traçado. Também há complementações simétricas de alturas entre os dois instrumentos, como o primeiro Sol[#], presente no Primeiro Violino e o Mi, do Segundo Violino, ou também o Lá, que está presente inicialmente apenas no Primeiro Violino e o Mi^b, do Segundo Violino. A consolidação do eixo simétrico em cada um dos instrumentos é efetuada pelo par 2-10 (Ré-Si^b) no Primeiro Violino e pelo par 4-8 (Mi-Sol) no Segundo Violino.

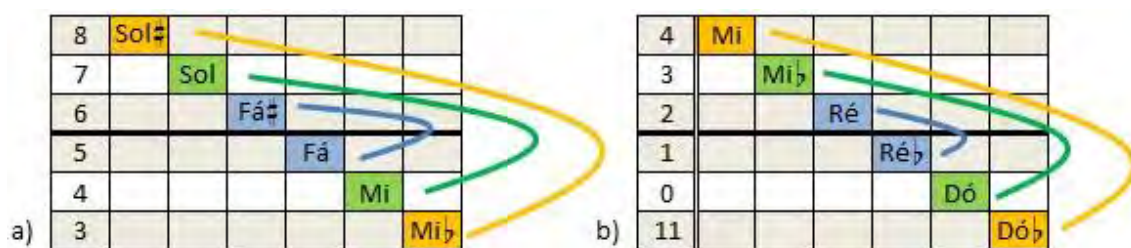
3											
2						Ré				Ré	Ré
1										Dó [#]	
0											
11					Si			Si		Si	
10	Si ^b								Lá [#]		
9		Lá			Lá					Lá	
8			Sol [#]		Sol [#]			Sol [#]		Sol [#]	
7								Sol			
6	Sol ^b										
5		Fá			Fá			Fá			Fá
4			Mi		Mi			Mi		Mi	
3										Mi ^b	

Ex. 10 - Acompanhamento da segunda frase do Primeiro Tema. c. 19-22, Violinos (soma 0).

O Violoncelo retorna com uma nova apresentação do Primeiro Tema (c. 22-24), desta vez sob uma transposição de quinta justa, correspondendo ao eixo de soma 9. O tema, entretanto, contém apenas a primeira frase, sendo interrompido por uma ponte que conduz para a última reapresentação do Primeiro Tema da Exposição. O conjunto 4-22(0247) é utilizado como acompanhamento nos demais instrumentos e tem forma normal [10,0,2,5]. Tal conjunto tem papel proeminente no decorrer do movimento.

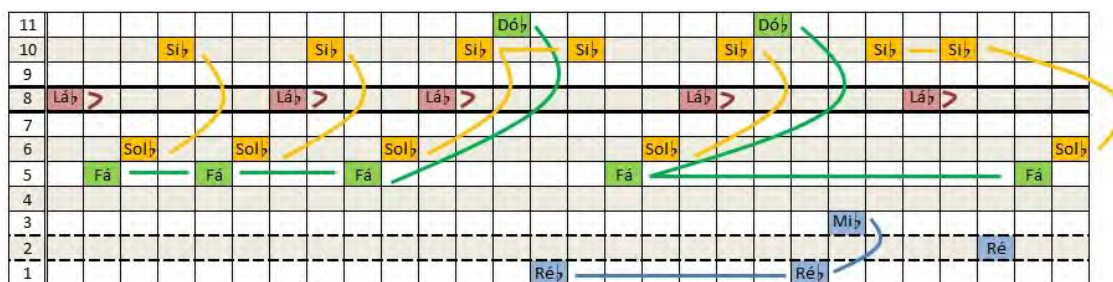
Após uma transição assimétrica no c. 24, o Primeiro Tema é apresentado novamente, desta vez dobrado pelo Primeiro Violino e pela Viola (c. 25-27), com seu tamanho reduzido para apenas dois compassos e em sua transposição inicial, possuindo soma e estrutura idênticas ao tema inicial. Este tema possui como acompanhamento uma linha assimétrica no Violoncelo e duas escalas cromáticas sobrepostas no Segundo Violino. A linha

superior, transcrita no Ex.11a, possui soma 11 e tem como eixo de simetria o par 5-6 (Fá-Fá[#]). A linha inferior (Ex. 11b) por sua vez, possui simetria de soma 3, estando suas alturas organizadas em torno do eixo 1-2 (Ré^b-Ré).



Ex. 11 - Acompanhamento do 2º Violino para o Primeiro Tema. c. 25-30, 2º Violino (somas 11 e 3).

Logo após a conclusão do tema, há a transformação para uma *codetta*, com a manutenção do dobramento entre Primeiro Violino e Viola. Do ponto de vista da simetria, ocorre uma mudança para o eixo de soma 4, tendo 8-8 ($Lá^b-Lá^b$) como par central. Inicialmente, não existe complementação simétrica do par 5-11 ($Fá-Dó^b$), sendo efetuada apenas no último tempo do c. 29. No c. 30 há o acréscimo da altura 1 ($Ré^b$). Em seguida, a primeira sextina do c. 30 apresenta os pares completos de forma escalar: $Fá-Sol^b-Lá^b-Si^b-Dó^b-Ré^b-Mi^b$. A segunda sextina, por sua vez, omite o par 1-3 ($Ré^b-Mi^b$) e acrescenta o sub-eixo Ré. Não ocorrem simetrias a partir do c. 31, sendo a Exposição finalizada pelo conjunto assimétrico 5-26(02458) com forma normal [4,7,8,10,0].



Ex. 12 – Codetta. Primeiro Violino e Viola, c. 28-30 (soma 4).

3. Metaeixo e considerações finais

Como apresentado na análise, diversos eixos de simetria foram encontrados na Exposição do movimento, sendo poucos os trechos em que não havia nenhuma relação simétrica entre as alturas. Estes momentos, por sua vez, constituíam-se quase sempre de momentos de transição. Desta forma, podemos pensar que a simetria produzia a estaticidade necessária para a apresentação dos temas, enquanto a assimetria produzia tensão e dinamismo entre as seções. Embora o Segundo Tema tenha características melódicas assimétricas, o seu acompanhamento é caracterizado pela sobreposição de quatro eixos simétricos distintos.

O Ex. 13 contém um gráfico eixo/tempo da Exposição, demonstrando como tais eixos estão relacionados simetricamente em torno do metaeixo¹⁰ de soma 0. O Primeiro Tema está simetricamente relacionado com a sua primeira repetição, no c. 16, formando o par 0-7. Dentre os quatro eixos do acompanhamento do Segundo Tema, o eixo 0 é o centro do metaeixo e o par 4-8 está presente na Viola e Violoncelo. O eixo de soma 11 do Segundo Violino, entretanto, é mantido pelo acompanhamento do Primeiro Violino na segunda aparição do Primeiro Tema e tem sua complementação simétrica apenas na segunda frase do acompanhamento efetuado pelo Segundo Violino. O eixo de soma 9 é iniciado na terminação do Primeiro Tema da Viola e continuado na reapresentação do mesmo no Violoncelo. O par 3-9 é completado pelo eixo presente na linha inferior do acompanhamento do Segundo Violino na última aparição do Primeiro Tema. Este, por sua vez, retorna para o eixo de soma 7 e não possui oposição simétrica posterior, tal qual a *codetta* no eixo de soma 4. Desta forma, podemos afirmar que apenas os eixos de soma 2, 10 e 6 não foram utilizados nesta Exposição.

¹⁰ O conceito de metaeixo foi introduzido em minha dissertação de mestrado, intitulada *Síntese do leste e oeste: uma análise dos eixos simétricos no terceiro Quarteto de Cordas de Béla Bartók*, defendida em 2012, e amplia a simetria para o nível estrutural de uma obra musical. Da mesma forma como as alturas podem estar organizadas em torno de um eixo simétrico, estes também podem estruturar-se simetricamente, embora as alturas internas de um eixo não tenham relações diretas com alturas de outro, haja vista o nível da simetria. Para um aprofundamento de questões e características do metaeixo, consultar: Allan Medeiros Falqueiro: “Metaeixo Simétrico: ampliação da simetria invercional ao nível estrutural da composição”. *Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina, 2014*, Londrina, UEL, 2014.

	Primeiro Tema	Segundo Tema	Primeiro Tema					Primeiro Tema	Primeiro Tema
3								Ac. 2º Violino	
2									
1				Ac. 2º Violino					
0		Ac. Viola	Ac. 2º Violino	>	Ac. 1º e 2º Violinos	>			
11		Ac. 2º Violino	Ac. 1º Violino	Ac. 1º Violino				Ac. 2º Violino	
10									
9							Final Tema (Viola)	T. Violoncelo	
8		Ac. Viola							
7	T. 2º Violino							T. 1º V. e Viola	
6									
5			T. Viola						
4		Ac. Violoncelo							Codetta

Ex. 13 - Metaeixo da Exposição (Soma 0).

Desta forma, podemos afirmar que a Exposição do *Andantino Vagoroso* constitui-se de uma estrutura altamente simétrica. Para além, a análise da Exposição deste movimento demonstra com clareza a ambiguidade entre simetria/assimetria, elemento recorrente nos temas dos quartetos que fazem parte do período delimitado para a pesquisa (1945-1950). Podemos concluir que Villa-Lobos utiliza tanto a simetria como o tonalismo como texturas. No decorrer da peça, o compositor trabalha com a oposição entre estas duas texturas, por vezes colocando-as em choque. Da mesma forma, eixos simétricos sobrepostos são utilizados em diversos trechos da obra, operando como texturas em camadas. Como mencionado no início de nosso discurso, não há a reutilização dos temas da Exposição no Desenvolvimento. Porém, o compositor trabalha principalmente na ampliação das simetrias, construindo novos temas altamente simétricos baseados em elementos dos temas da Exposição. A seção de Desenvolvimento, portanto, reduz a ambiguidade entre simetria e assimetria no interior de seus temas e potencializa o caráter simétrico.

“ESTE PANDEIRO QUE TOCO”. LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL MAPA HISTÓRICO DEL REPERTORIO ACOMPAÑADO DE PANDERO CUADRADO EN GALICIA

Julia Feijóo

(Conservatorio Superior de Música de Vigo)

Existe en Galicia un conjunto minoritario de cantares que tienen como denominador común el acompañamiento rítmico del pandero cuadrado, tocado por manos femeninas. Hasta el primer tercio del siglo XX este repertorio acompañó muchas prácticas rituales de la sociedad preindustrial gallega y, por lo tanto, su presencia en el territorio hasta ese momento fué extensa y homogénea. A través del uso de la entrevista etnográfica como complemento al trabajo de campo etnomusicológico, planteo una línea de trabajo capaz de reconstruir este nuevo escenario histórico, en un discurso que alterna las voces de los agentes sociales implicados con los comentarios de autor, permitiendo crear un encuentro intersubjetivo de una misma realidad.

Palabras clave: pandero cuadrado, entrevista etnográfica, música vocal de tradición oral, música tradicional gallega.

1. La entrevista etnográfica en la investigación etnomusicológica

El objetivo fundamental que planteo en este trabajo es abordar el estudio del repertorio vocal acompañado de pandero cuadrado en Galicia con un enfoque antropológico que me permita hacer una lectura pluridimensional de la información relacionada con este corpus. A través de la entrevista etnográfica¹ se puede codificar una información dual en el relato del entrevistado. Por una parte, resulta interesante su significado referencial, en tanto que aportará a la investigación la posibilidad de poner en común las diferentes formas subjetivas de entender una misma realidad. Por otra parte, mediante la función expresiva del lenguaje, pretendo comprender los vínculos emocionales establecidos entre los informantes y los elementos que conforman la realidad material e inmaterial del objeto de estudio, evocados a través de su memoria.

¹ Francisco Ferrándiz: *Etnografías contemporáneas: anclajes, métodos y claves para el futuro*, Madrid, Anthropos, 2012.

Al hablar de música vocal de tradición oral en Galicia resulta imprescindible fijar nuestra atención en las mujeres del rural que ha mantenido con vida este repertorio, anclando en su memoria estas melodías, conservándolas y transmitiéndolas a lo largo de generaciones. Esto que parece evidente, sin embargo, no ha sido considerado en las investigaciones etnomusicológicas que sobre música vocal de tradición oral se han venido publicando en Galicia. Tal vez, como apunta Susana Asensio, éstas han permanecido “doblemente invisibles, por mujeres y por cotidianas”².

Por otro lado también resulta fundamental contar con aquellos compiladores y divulgadores del patrimonio inmaterial externos al mundo académico. Además de contener en sus archivos personales miles de horas de grabaciones con material musical muy valioso e inédito, estos agentes han ido articulando a lo largo de sus carreras una serie de discursos críticos sobre el objeto de estudio, fruto de un pensamiento reflexivo y razonado. Su conocimiento profundo de la tradición y de las claves simbólicas y performativas que encierra el patrimonio inmaterial de Galicia ha sido sistemáticamente invisibilizado en los estudios etnomusicológicos producidos desde la Academia. Esta actitud condescendiente se ejemplifica en el siguiente fragmento escrito por Luís Costa:

La pérdida del sentido "trascendente" que tales actividades (las recogidas de campo) podían tener para los folkloristas o miembros de los coros gallegos, desde las exigencias académicas o ideológicas anteriores a la Guerra Civil, por una parte, y la reubicación de tales actividades dentro de las prácticas del ocio propias de la sociedad gallega actual por otra, explica que en muchos casos se coloquen bajo la rúbrica de “investigación” actividades más cercanas al excursionismo de fin de semana³.

Por tanto para establecer un análisis profundo de la esta realidad poliédrica del pandero cuadrado propongo un diálogo equidistante a tres bandas: informantes, compiladores e investigadora, articulado en un discurso que alterne las voces en primera persona de estos agentes implicados con los comentarios de autor, permitiendo crear un encuentro intersubjetivo del tema a través de la entrevista etnográfica. La aplicación de esta metodología de trabajo sobre el repertorio de pandero cuadrado me ha permitido, a

² Susana Asensio: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana*, Madrid, CSIC, 2010, p. 36.

³ Luís Costa: “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 8, 2004.

través de las voces de los entrevistados, dibujar un mapa de la presencia de este corpus en el territorio gallego en el período preindustrial, anterior al primer tercio del siglo XX.

2. El repertorio acompañado de pandero cuadrado documentado en Galicia

El repertorio acompañado de pandero cuadrado representa en la actualidad un porcentaje minoritario dentro del corpus de música vocal de tradición oral en Galicia. Los registros documentales ascienden a un total de treinta y ocho, y se presentan en forma de grabaciones de vídeo realizadas entre el año 1996 y el 2009 por el folclorista vigués Luís Prego⁴. Estas muestras se encuentran concentradas en dos zonas muy localizadas de las provincias de Ourense y Pontevedra. De la primera provincia existen grabaciones en los ayuntamientos de A Gudiña -O Canizo- y A Mezquita -O Pereiro-, mientras que de la segunda se conservan documentos recogidos en los ayuntamientos de Cerdedo -Quireza-, O Covelo -Barcia de Mera e O Piñeiro-, Pazos de Borbén -A Masusán, Amoedo e O Cabalo- y Soutomaior -As Cortellas- (Figura 1).

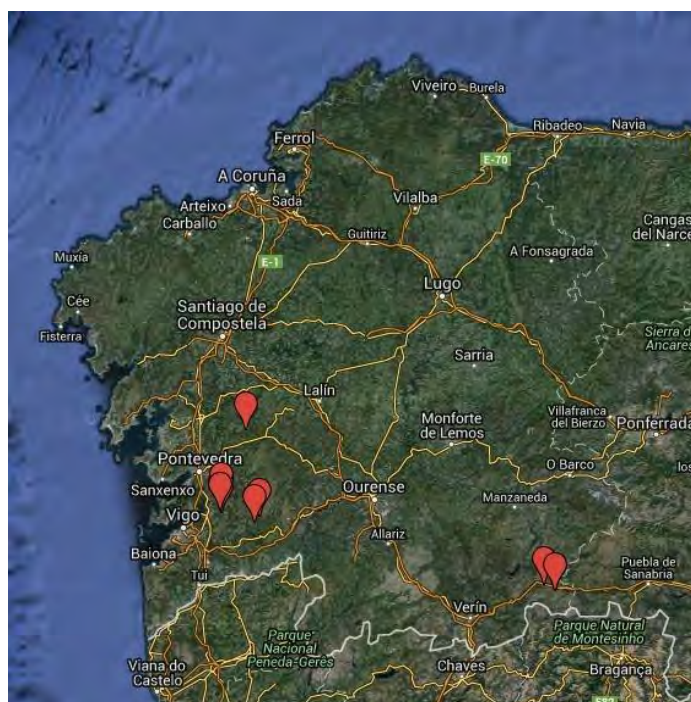


Fig. 1 – Mapa de la distribución geográfica del repertorio acompañado de pandero cuadrado con constancia documental audiovisual. Tomado de Google Maps, 2015.

⁴ Quisiera agradecer a Luís Prego la cesión totalmente desinteresada de la parte de su archivo personal dedicada al pandero cuadrado. Sin su colaboración esta investigación, y probablemente muchas otras, no hubieran sido posibles.

Sin embargo, a través de entrevistas etnográficas realizadas tanto a las propias informantes como a los folcloristas⁵ que recogieron este repertorio a partir de la década de los ochenta, se puede reconstruir un nuevo mapa en el que la presencia del pandero cuadrado tuvo que ser más pronunciada en el territorio antes del primer tercio del siglo XX (Figura 2). A pesar de que no se conservan registros sonoros, hay testimonios que aseguran que el pandero cuadrado estuvo presente en parroquias adyacentes a las documentadas con material audiovisual.

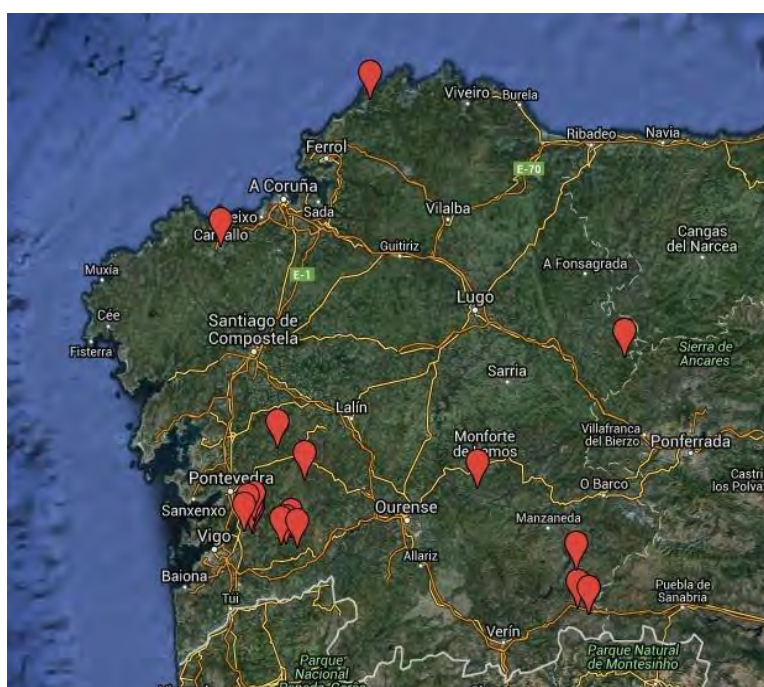


Fig. 2 – Mapa de la distribución geográfica del repertorio acompañado de pandero cuadrado con constancia documental. Tomado de Google Maps, 2015.

En la provincia de Pontevedra son numerosas las alusiones a las aldeas en las que se recuerda la presencia del pandero cuadrado como acompañante del repertorio vocal. “En Covelo si hay tres parroquias que tocan el pandero. Por ejemplo [...] en Maceira”⁶. Muy próxima a este pequeño núcleo, aunque ya en el ayuntamiento de Mondariz, “muchas

⁵ Las entrevistas contempladas en este trabajo fueron realizadas a Xandre Outeiro, Carlos Álvarez y Javier Feijóo “Xisco” durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del 2014. Cf. Vigo, Archivos Particulares Julia Feijóo (APJF).

⁶ “En Covelo si hai tres parroquias que tocan o pandeiro. Por exemplo [...] en Maceira”. Cf. Vigo, APJF, Entrevista con Carlos Álvarez, 07/XII/14.

gente hablaba de que tocaba el pandero en Sabaxáns”⁷. En el ayuntamiento de Soutomaior, los informantes “decían que en Aranza sí que se tocaba”⁸. También en el núcleo que está “debajo del castillo de Soutomaior”⁹. En el ayuntamiento de Redondela “un matrimonio de Ventosela tocaba el pandero” aunque el instrumento procedía “del centro de Redondela”¹⁰.

Fuera de estas zonas adyacentes a las registradas con grabaciones de vídeo también existen testimonios que hablan del uso del pandero cuadrado. En la provincia de Ourense hay noticias de un pandero cuadrado en la parroquia de Doade, en el ayuntamiento de Beariz, en donde “una señora [...] decía que tocaba sin ningún tipo de problema el pandero”¹¹. En Viana do Bolo antiguamente las melodías del *folián* usadas en tiempos del Carnaval “las hacían las mujeres tocando el pandero”¹².

En la provincia de Lugo hay dos noticias del uso de este instrumento. La primera de ellas es narrada por “un señor en Ancares, que [...] decía que su madre tocaba el pandero cuadrado en San Román de Cervantes, en la aldea de Donís”¹³. La segunda de las noticias se corresponde con el testimonio de una señora en Sober.

Ya por último, en la provincia de A Coruña existen noticias “de un pandero tocado por dos personas [...], un pandero enorme, rectangular” en el que las intérpretes “se colocaban una a un lado y otra a otro. Se tocaba solo el día de la fiesta”, mientras “pasaba la procesión [...] ellas iban haciendo el ritmo y cantando”¹⁴. En Carballo se cuenta con el relato de la artesana “Pastora de Carballo, que se puso a hacer panderos” de bastidor “ancho [...], de por lo menos seis centímetros [...], idéntico al que tocaba su padre [...] con un grupo de gaitas”¹⁵.

⁷ “Moita xente falaba de que tocaba o pandeiro en Sabaxáns”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

⁸ “Dicían que en Aranza si que se tocaba”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

⁹ “Está debaixo do castelo de Soutomaior”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

¹⁰ “Un matrimonio de Ventosela tocaba o pandeiro” aínda que o instrumento viña “do centro de Redondela”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo “Xisco”, 10/XII/14.*

¹¹ “Unha señora [...] dicía que tocaba sen ningún tipo de problema o pandeiro”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

¹² “Facíanas as mulleres tocando o pandeiro”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

¹³ “Un señor en Ancares, que [...] dicía que a súa nai tocaba o pandeiro cadrado en San Román de Cervantes, na aldea de Donís”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

¹⁴ “Dun pandeiro tocado por dúas persoas [...], un pandeiro enorme, rectangular [...]” no que as intérpretes “se colocaban unha a un lado e outra ao outro. Tocábase só no día da festa” mentres “pasaba a procesión [...] elas ían facendo o ritmo e cantando”. Javier Feijóo “Xisco”, entrevistado por la autora, 10-12-2014.

¹⁵ “Pastora de Carballo, que se puxo a facer pandeiros” de bastidor “ancho [...], de polo menos seis centímetros [...], idéntico ao que tocaba o seu pai [...] cun grupo de gaitas”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Xandre Outeiro, 27/X/14.*

3. La lata como instrumento sustituto del pandero cuadrado

Si se pretende realizar una suerte de arqueología del uso del pandero cuadrado como instrumento acompañante del repertorio vocal en Galicia, resulta imprescindible atender a la relación existente entre este instrumento y la lata de carburo. Como relata Pablo Carpintero,

En el 1902 se registra en España el primer modelo de utilidad que amparaba a una lámpara de acetileno, de forma que a partir aproximadamente de ese momento se introducen en Galicia candiles denominados “de gas” como herramienta para conseguir iluminación. Consistía en un depósito pequeño de agua que dejaba gotear sobre unas piedras de carburo de calcio, la reacción dejaba escapar un gas, el acetileno, que era quemado produciendo una fuerte y blanca luz. Las piedras de carburo venían en grandes latas de metal que enseguida fueron aprovechadas por las mujeres para producir ritmos con los que acompañar el canto. Cuando los candiles de acetileno dejaron de ser usados, las latas de carburo fueron sustituidas por las de pimentón, de dimensiones y sonido muy parecido¹⁶.

A principios del siglo XX, época de las primeras dataciones de la lata como instrumento acompañante del repertorio vocal, “el pimentón se vendía por papeles, no por latón grande [...]. Las latas que (las informantes) tenían a mano cuando se hacía una panderetada, era una lata [...] de gas carburo [...]. La cuestión de las latas es una cuestión moderna”¹⁷. En la misma dirección apunta el relato recogido por Carmelo Lisón en su *Antropoloxía Cultural de Galicia* en Dadín, O Irixo, que narra cómo en las fiadas las mujeres “tocaban pandereta, tambor y conchas y una lata de gas”¹⁸.

Todo apunta a que en muchos puntos de la zona septentrional y de la zona occidental de la provincia de Ourense las latas de carburo -en primera instancia- y de pimentón -más recientemente- substituyeron al pandero cuadrado desde principios de siglo XX. Esta hipótesis se justifica en primera instancia mediante el relato de las

¹⁶ Pablo Carpintero Arias: *Os instrumentos musicais na tradición galega*, Ourense, Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2010, p. 100.

¹⁷ “O pementón vendíase por papeis, non por latón grande [...]. As latas que (as informantes) tiñan a man cando se facía unha panderetada, era unha lata [...] de gas carburo [...]. A cuestión das latas é unha cuestión moderna”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

¹⁸ Carmelo Lisón: *Antropoloxía cultural de Galicia*, Madrid, Akal, 1979, p. 89.

informantes más mayores, quienes aseguran que “en nuestro tiempo no se tocaba la lata [...], eso fue después, cosa de la *mocedá*. Nosotras tocábamos el pandero (cuadrado)”¹⁹.

La segunda justificación se basa en la asimilación por parte de las informantes del término pandero para referirse a la lata, lo que implica de forma explícita la sustitución consciente de un instrumento por otro. En “toda la frontera que va por el sur de Ourense (las señoras) a la lata de pimentón la llaman pandero [...]. Llegando a Verín o a Sarreaus (las informantes) decían: vamos a tocar el pandero [...], y sacaban la lata de pimentón”²⁰. De la misma forma, refuerza esta teoría el hecho de que a nivel de la interpretación “los toques (de lata) sean exactamente iguales”²¹ a los del pandero cuadrado, con los mismos “movimientos y juegos de manos”²².

Los motivos por los cuales se produjo esta sustitución del pandero cuadrado por otro instrumento pueden responder a razones económicas. En tiempos de escasez, para la población rural dedicada a las labores del campo “la única forma de ingresar dinero era vender las pieles de los animales que mataban [...]. Disponer de una piel de cabrito para hacer un pandero era muy costoso”²³ y la lata, de dimensiones y formas similares, comenzó a ser a principios del siglo XX un objeto de uso cotidiano. También pudo ayudar a esta sustitución que la lata fuese un “instrumento más efectivo”²⁴, con una sonoridad “más alegre”²⁵ que permitiese un mayor volumen con menos intérpretes, dando libertad a un mayor número de mozas para bailar, objetivo principal de toda reunión de ocio comunitario. Más allá de que el uso de los instrumentos acompañantes del canto “sea así, va por épocas”²⁶.

Teniendo en cuenta esta hipótesis de la sustitución del pandero cuadrado por la lata en la zona meridional y occidental de la provincia de Ourense, se puede trazar un último mapa (Figura 3) en el que se suman las dataciones con registros en vídeo y apuntes

¹⁹ “No noso tempo non se tocaba a lata [...], eso foi despois, cousa da *mocedá*. Nós tocábamos o pandeiro (cadrado)”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

²⁰ “Toda a fronteira que vai polo sur de Ourense (as señoras) á lata de pementón lle chaman pandeiro [...]. Chegando (os folcloristas) [...] a Verín ou a Sarreaus (as informantes) dicían: vamos a tocar o pandeiro [...], e sacaban a lata de pementón”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

²¹ “Os toques (de lata) sexan exactamente iguais”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

²² “Movimentos e xogos das mans”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

²³ “A única forma de ingresar cartos era vender as peles dos animais que mataban [...]. Dispoñer dunha pel dun cabrito para facer un pandeiro era moi custoso”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

²⁴ “Un instrumento máis efectivo”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

²⁵ “Máis alegre”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Carlos Álvarez...*

²⁶ “Sexa así, vai por épocas”. Cf. Vigo, APJF, *Entrevista con Javier Feijóo...*

testimoniales localizados en Avión, Rodeiro, Verín, Sarreaus, Os Blancos y Celanova. Atendiendo a este nuevo escenario, en el que parece que el repertorio acompañado de pandero cuadrado no resulta tan marginal, todo apunta a que el pandero cuadrado haya sido un instrumento extendido por toda la geografía gallega, y que tal vez este fuese sustituido por otros instrumentos más económicos y efectivos -como la lata o la pandereta-, perviviendo únicamente en las zonas más arcaizantes localizadas en las provincias de Ourense y Pontevedra.

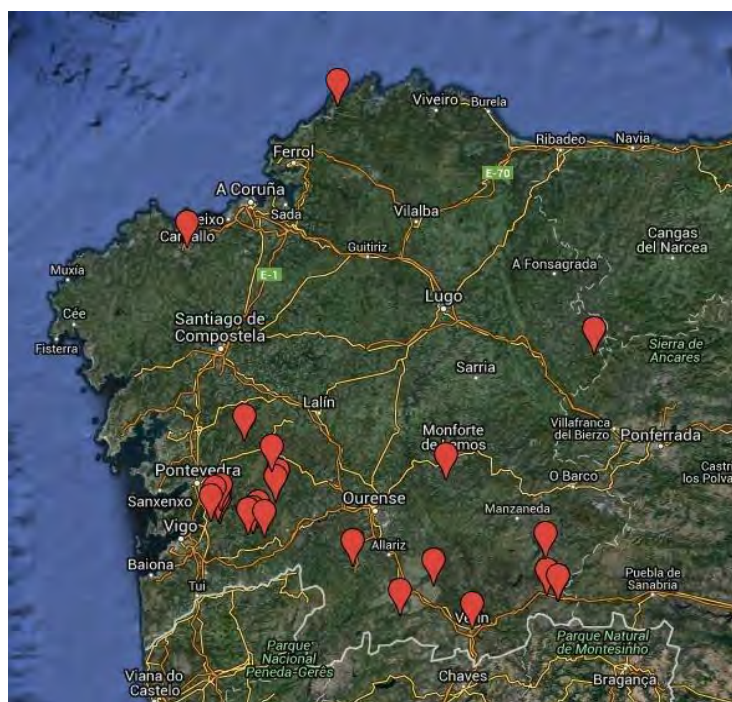


Fig. 3 – Mapa de la distribución geográfica del repertorio acompañado de pandero cuadrado con constancia documental y del repertorio acompañado de lata. Tomado de Google Maps, 2015.

4. Conclusiones

Las muestras documentadas asociadas al pandero cuadrado –o a su sustituta, la lata de carburo o de pimentón- estudiadas en esta investigación revelan que existe en Galicia un conjunto de melodías acompañadas con el pandero documentadas en puntos asimétricos pero significativos del territorio gallego, que apuntan a una presencia homogénea y extendida del pandero cuadrado en la sociedad rural preindustrial anterior al comienzo del siglo XX.

El uso de la técnica de la entrevista etnográfica como herramienta en la investigación etnomusicológica permite ampliar el concepto de objeto de estudio, facilitando la aparición de nuevas líneas de conocimiento investigadas a través de la memoria y de las historias de vida de los agentes sociales implicados en este diálogo a tres.

LITERATURA Y MÚSICA EN LA ZARZUELA CUBANA. CECILIA VALDÉS, LOS PERSONAJES Y SUS CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Silvia Arianna Fernández San Andrés
(Universidad de Castilla-La Mancha)

La zarzuela cubana es un género de gran importancia y reconocimiento dentro de los géneros conocidos como de ida y vuelta. En este artículo uniremos la descripción de los personajes en la obra de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* y el trabajo musical que, de acuerdo a las características de los mismos plasmó el compositor Gonzalo Roig al componer la zarzuela *Cecilia Valdés*. La relación de aspectos rítmicos, culturales y raciales entre música y literatura nos ofrecen un amplio espectro sobre el que trabajar, y nos dan la idea de cómo se creó la zarzuela cubana a través de la transformación dada por las características propias de la música cubana y todas sus influencias.

Palabras clave: Zarzuela, Cuba, Gonzalo Roig, Cirilo Villaverde, Cecilia Valdés.

Hablar de zarzuela en Cuba es hablar de un ente con identidad y propiedad suficiente para tener un valor musical por sí mismo. No podemos acercarnos al género sin rozar temas sociales que quedaron plasmados en este como la esclavitud, los problemas de raza, y las luchas independentistas. Tampoco podemos hablar de zarzuela en Cuba sin mencionar a Gonzalo Roig y su *Cecilia Valdés*.

La zarzuela *Cecilia Valdés* basa su libreto y argumento en la novela homónima de Cirilo Villaverde. Como apunta Manuel Moreno Friginals “es una obra publicada a destiempo”¹. Su escritor durante su juventud se manifestaba antiesclavista y nunca tuvo ingenios ni esclavos, con un gran concepto de lo ético sin intereses económicos. Sin embargo, con poca fe en Cuba y su desarrollo se declaraba más adelante anexionista, y fue ya casi en la ancianidad cuando se exilia como independentista. Desde la distancia “Villaverde desempolvó un viejo proyecto de la juventud y convirtió en novela una breve narración escrita en 1839, *Cecilia Valdés o la loma del ángel*”².

Puede parecer en un inicio una novela de amor. Sin embargo, hay mucho más que una historia de amores truncados y prohibidos en la Habana colonial de Villaverde. La

¹ Manuel Moreno Friginals: *Cuba/España. Historia común*, Barcelona, Mondadori, 1995.

² M.M. Friginals, *Cuba/España...*, p.307.

descripción que realiza de la sociedad cubana del siglo XIX. Y de todos sus personajes resulta realmente asombrosa, vemos con todo detalle los estereotipos que existían en una sociedad que intentaba asentarse como propia, dentro de los cánones establecidos por la colonia española, y donde se mezclaba todo lo vario pinto existente en la Habana de 1830, como explica Manuel Moreno Friginals: “Cecilia Valdés es el retrato minucioso y exacto de personas, acontecimientos y el medio físico cubano (la acción transcurre en 1830) filtrado a través del lente antiesclavista literario y esclavista por prejuicios y razones nacionales del autor ya anciano”³.

Hay que tener en cuenta que la novela fue publicada en Nueva York en 1879 y en versión definitiva en 1882, por lo que la situación en ese momento en Cuba, once años después de terminada la guerra de los diez años contra la colonia, dejaba un ambiente político muy revuelto y marcado por la lucha antiesclavista e independentista. Esta novela de carácter costumbrista, fue muy bien recibida por parte de los supervivientes de la sacarocracia cubana, pero criticada por el movimiento intelectual negro-mulato, una corriente emergente que se desarrolló plenamente en la isla y que apoyaba la teoría de que determinados comportamientos eran resultado cultural y educativo, y no racial.

La novela marca profundamente las diferencias raciales, nos presenta a una mulata -raza resultado de la mezcla de negra esclava y español colonizador- con características de frivolidad, picardía, y a pesar de su amor, con aspiraciones claras de ascender en la sociedad a costa de relacionarse con el criollo-hijo de españoles nacido en Cuba -de raza blanca y con bonanza económica- precisamente a estas figuras se refiere también Friginals en una de las obras de mayor impacto sobre la Cuba colonial que haya visto la luz, *El ingenio*:

En los nuevos azucareros estaban presentes dos premisas esenciales del régimen capitalista: la producción y la circulación de mercancías. Pero faltaba la base fundamental: el obrero asalariado. Tenemos por lo tanto esclavismo: pero esclavitud para la producción de mercancías con destino al mercado mundial. [...] Nace aquí un tipo de empresario económico caracterizado por su esclavismo, por su riqueza basada en la esclavitud pero que tiene clara conciencia de que esa esclavitud es al mismo tiempo el gran freno, la cadena que le amarra al pasado e impide el gran salto al capitalismo pleno. Semiburguesía castrada, impotente, que tiene del burgués revolucionador de la época sólo el aliento intelectual, la

³ M. M. Friginals, *Cuba/España...*, p. 307.

mercancía y el mercado. Pero que para supervivir, en contradicción consigo misma, tiene que amarrarse al pasado⁴.

La novela se complica asombrosamente con todos sus personajes y el resultado del amor de Cecilia y Leonardo es el incesto, pues el padre de este es a la vez el padre de Cecilia, hija de una mulata parda con el español acaudalado. La tragedia se aviva, y la muerte cerca a los personajes, la desgracia se ceba en ellos, y como no puede ser de otro modo en una sociedad llena de misterios y secretos, marcada por la injusticia social, el abuso y el abandono, Cecilia enloquece, como su madre, Leonardo muere a manos del mulato libre, José Dolores Pimienta, y la vida continúa, mecida por el mar de La Habana. Esa Habana llena de colores y calores, de sentimientos adormecidos de poca libertad, como si de un destino trágico y eterno se tratase.

Los personajes en la zarzuela

Allá en la Habana está, altiva, como un personaje más, la loma del Ángel. Se erige sobre ella la Iglesia del Ángel, donde según narra Villaverde se casarían Leonardo e Isabel aquel trágico día, y por el lugar que contaban los abuelos se vio pasear a la verdadera Cecilia Valdés, de casa en casa, de fiesta en fiesta, con su melena rizada, su piel morena y su belleza inigualable, símbolo del mestizaje, de la mezcla de razas y culturas en sí misma.

Las palabras de Reynaldo González en su libro *Contradanzas y latigazos*, poetizan de manera singular el nacimiento de la identidad cubana:

Sin encomendarse a dios o diablo, sino al fuego de sus palpitaciones, o para mitigar la soledad, el revolcón fue de ellos dos, sus jugos y sus ansias. Y allí, cumpliendo una ley inapelable, el embrión criollo recibió el primer influjo de vida. Sin saberlo, el blanco colonizador y la negra cautiva daban inicio a una historia que cambiaba lo anteriormente conocido por Historia. Los protagonistas, aparte del rango que tuvieran en la embrionaria sociedad, eran, sin adjetivos, un hombre y una mujer, dos cuerpos tironeados por una orden más poderosa que los bandos regios. Existió tal momento en la historia de Cuba, repetido

⁴ M. M. Friginals: *El ingenio*, Barcelona, Crítica, pp. 37-38.

en cada palmo de tierra hollada por el borceguí colonial. Pero lo recogieron mal los historiadores oficiosos, es quienes es frecuente la ingratitud⁵.

Todos los prototipos de personajes que se presentan en la zarzuela existían en la sociedad habanera de la primera mitad del siglo XIX, donde aún la esclavitud era una patente de fuerza de los ricos colonizadores y los criollos acaudalados. En la obra encontramos a la familia Gamboa, dueños de ingenios de producción de azúcar; os padres de Leonardo Gamboa, Doña Rosa Sandoval, la cubana rica de familia criolla y Don Cándido Gamboa el esclavista español son la representación de la unión bien vista de la época. Ellos fundan una familia ya criolla completamente, adinerada y que se convierte en la sacarocracia cubana y habanera, con un pie en el pasado por su conducta esclavista y otro en el futuro por sus ideales independentistas. Una vez más las palabras de Friginals resultan precisas:

El sacarócrata fue asimilando una a una las nuevas formas de conciencia burguesa. Pero él no era un burgués pleno. La tremenda contradicción de vender mercancías al mercado mundial y al mismo tiempo tener esclavos se reflejó trágicamente en su mundo ideológico. Su posición vacilante con un pie en el futuro burgués y otro en el lejano pasado esclavista, le llevaron al mismo tiempo a exigir las más altas conquistas burguesas, toda la estructura que hace posible la libre producción y al mismo tiempo conservar las formas de protección esclavista. Por eso cuando se apoderan del grito revolucionario de libertad lo castran con un apéndice inevitable: libertad para los hombres blancos⁶.

Leonardo es el joven criollo por antonomasia, eterno estudiante de derecho, el orgullo de su madre, y vigilado por su padre que le conoce le sabe un cabeza loca, con las ideas de un joven que se siente todo poderoso, que todo lo tiene que posee aquello que quiere, sin embargo, a pesar de su frivolidad, podemos entender que su media hermana (dato que él desconoce) le impresiona de verdad, y a pesar de huir del compromiso, le puede el sentimiento cuando expresa: “aquí me tienes que me entran

⁵ Reinaldo González: *Contradanzas y latigazos*, La Habana, Tapas Pinilla, 2012.

⁶ M. M. Friginals, *El ingenio...*, p.110.

sudores cada vez que pienso que ella puede estar coqueteando ahora mismo con un pisaverde o con el mulato músico”⁷.

José Dolores Pimienta forma parte de los pardos -mulatos libres-que con sus empleos humildes se ganaban la vida y desarrollaban una nueva clase dentro de la sociedad habanera: “Al nacimiento de José Dolores Pimenta y de Francisco de Paula Uribe concurrieron, sin duda, por igual las razas blancas y negras con esta esencial diferencia: que aquél sacó más sangre de la primera que de la segunda”⁸.

Además tenemos a Ña Chepilla la abuela de Cecilia, conocedora del secreto de su nieta, y que la cuida por estar su madre encerrada en un manicomio, quien en sus pocas luces de mulata ignorante añora que su nieta se case con un blanco y así le aconseja: “y has de saber que blanco, aunque pobre, sirve para marido, negro o mulato, ni buey de oro”⁹, Nemesia, la hermana de José Dolores, llena de envidia hacia su hermosa amiga, y deseosa también de un ascenso en la sociedad; la joven criolla Isabel, típica joven de la época, de padres cafetaleros totalmente al servicio de las costumbre de las niñas bien de entonces, y un sinfín de personajes más pequeños, que llenan las calles de la Habana, y definen como un organizado mapa de personas al tiempo que describe “Ahí está el secreto de la popularidad creciente de Cecilia Valdés, el más interesante y valioso estudio sociológico que jamás se haya ofrecido a nuestra consideración como pueblo de formación étnica dual”¹⁰

Muchos más personajes secundarios encontramos en la obra, y serán utilizados por los libretistas de la zarzuela: la loca Dolores Santa Cruz, el simpático trío heredado del género bufo conformado por Dolorita (la mulata), Tirso (el negrito) y Don Melitón (el gallego); por supuesto un género de esclavos, que junto a una escenografía conformada por los cafetales, el ingenio, la Habana colonial terminan por trasladarnos a un tiempo pasado, lleno de contrastes y sentimientos, de frustraciones sin libertades, de excesos mal conformados, y a la dureza de un sistema colonial que privaba a unos y a otros de la posesión más preciada para el ser humano: la dignidad.

⁷ Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, La Habana, Ediciones Huracán, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 415.

⁸ C. Villaverde, *Cecilia...*, p. 202.

⁹ C. Villaverde, *Cecilia...*, p. 86.

¹⁰ Esteban Rodríguez: “Estudio crítico a Cecilia Valdés”. *Acerca de Cirilo Villaverde*, Imeldo Álvarez (ed.), La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1982, pp. 133-181.

Ya adentrados en la novela y los personajes, podemos dejar clara la hipótesis de la importancia de lo español y lo africano en el nacimiento y la creación de la identidad y la nacionalidad cubana, en este sentido “los cubanos no somos europeos ni africanos, sino una mezcla de ambos, y de muchas otras oleadas culturales y sanguíneas que carenaron en las promisoras costas del nuevo mundo”¹¹.

La música y los personajes

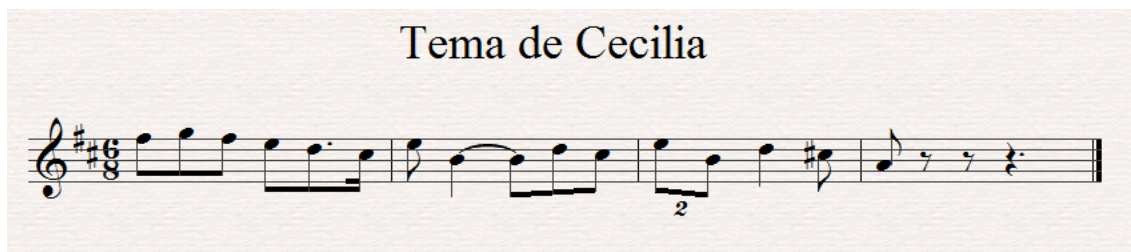
A través del análisis musical de los temas y motivos que describen a cada personaje y del conocimiento de las características literarias de alguno de ellos, descubriremos el entramado de una historia con tintes raciales, y la cruda realidad de la esclavitud en Cuba, reflejo de toda América. La búsqueda de la identidad y del sentir propio de los cubanos, condenados en el siglo XIX a la falta de libertad, se ve reflejado en música y literatura, unidas una vez más, para transmitir la realidad a las generaciones venideras. Gonzalo Roig haría vivir musicalmente una zarzuela basada en un fenómeno literario, y mantendría viva la historia de una época de la que no debemos olvidarnos nunca.

El maestro Roig compuso la música de Cecilia Valdés en un mes y un día. Escritor musical y crítico prolífico, Gonzalo Roig es una de las grandes figuras de la música cubana. Por su talento y entrega está considerado como uno de los grandes músicos de la historia en la isla. Luchador sindicalista por los derechos de los músicos, y entregado al rescate de la música nacional de su tierra, Roig estuvo implicado en todas las batallas que por la cultura se libraron en la Cuba de Machado y Batista, aunó músicos y esfuerzos por engrandecer la música cubana y llevarla a un nivel superior. Un hombre bueno, generoso, músico de alma y vida, en lucha constante con su historia propia, que supo escribir con música la historia de su país.

De las características musicales que el maestro Roig imprime a cada uno de sus personajes hablaremos someramente, para dejar clara evidencia de que musicalmente también los personajes literarios de Villaverde quedaron dotados en la zarzuela de vida y energía propia.

¹¹ R. González, *Contradanzas...*, p. 86.

El Prólogo con el que comienza la obra (a modo de las grande óperas y zarzuelas) ya nos presenta un tema o leit motiv que acompañará los momentos más importantes desde el inicio hasta el final de la misma. Lo que llamaremos “tema de Cecilia” se convierte en un nexo y da unidad durante todo el camino.



Es un tema sublime, de gran belleza, que aparecerá en el Prólogo, en la Salida de Cecilia, en el Gran dúo de amor de Leonardo y Cecilia, y en el apoteósico final, dentro del Sanctus. En cada momento Roig lo adapta según el instante que describe, de ahí lo magistral de su trabajo.

El tema, de forma semántica está compuesto por tres compases que conforman un antecedente y un consecuente, o pregunta y respuesta, lo interesante es que la respuesta no descansa sobre el primer grado de la tonalidad, sino que queda en cadencia al V, dejando abierto siempre lo porvenir, desde una perspectiva estrictamente melódica el tema se presta a una interpretación en la tonalidad de si menor, hasta que la cadencia final revela un reposo en la dominante de Re Mayor. Este juego ocurre varias veces durante la obra. El compás de seis por ocho da rítmicamente un empuje importante, a la vez que la figuración primero de corchea con puntillo de la mitad del primer compás y luego el dosillo como primera parte del tercer compás, crean una irregularidad rítmica tan característica de la música cubana.

En el prólogo comienza un *tutti* orquestal en tempo de *andante sostenuto* y que queda sin concluir para continuar con el *allegro agitato* del quinto compás. Es característico el uso de la masa orquestal, y los acordes de séptimas disminuidas, para dar un ambiente trágico, siempre utilizando valores irregulares. (Ejemplo 1).

PRILUDIO Y NO. 1

Prólogo G. Roig

Andante Sostenuto

Tutti

molto

ff

p

cresc.

poco a poco accelerando

molto

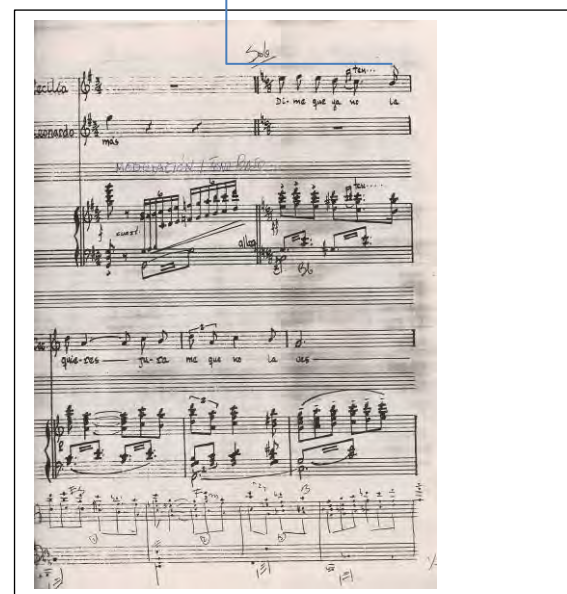
Tema de Cecilia. Prólogo de la obra.

Ejemplo 1 - Partitura propiedad de la autora.

Igualmente encontraremos este motivo durante la “Salida” de Cecilia Valdés, el Gran Dúo, y el Sanctus final. (Ejemplos 2 y 3).

Tema





Ejemplo 2 - Partitura propiedad de la autora.

Ejemplo 3 - Partitura propiedad de la autora.

Además de este tema que guía la obra en su sentido musical, encontramos otros personajes muy determinados por la música que para ellos compuso el maestro Roig.

Para el criollo acomodado y partener de la protagonista, Leonardo Gamboa, símbolo de la nueva dinastía acaudalada cubana, nos regala la famosa “Marcha Habana”, como un canto a las bellezas de la isla, y hasta cierto punto símbolo del orgullo de los hijos de españoles nacidos en Cuba, que ya se sienten cubanos, y viven enamorados de su tierra.

Como contrapunto la Romanza “Dulce Quimera” que interpreta el mulato liberto José Dolores Pimienta, partitura que fue añadida posteriormente a la obra, y donde podemos creer que el hombre clama por el amor de una mujer, o mirando más allá, por la libertad y la total independencia e igualdad que a un hombre como él le estaban negadas en aquellos tiempos, una quimera, sin lugar a dudas.

Isabel llincheta, la antítesis de la protagonista se nos presenta con un Minuetto a cuatro, evidente reminiscencia Europea para la niña Blanca, esa que “del pecho me arranca la calma y la paz”¹² según canta la propia Cecilia.

Y, a mi entender, la música más profunda, la más dura, la más desgarradora. Esa que tiene como personajes a los esclavos, los más perjudicados en toda la sin razón, los más sufridos, los que cuentan una historia que ojalá nunca hubiera existido. Tenemos el

¹² Gonzalo Roig: “Gran Dúo”. Zarzuela *Cecilia Valdés*. Partitura de la autora.

famoso Po-Po-Po, de la loca Dolores Santa Cruz, una mulata que ha perdido la razón, y en su locura, va por la calle mendigando, y quejándose del hombre blanco que la estafó, la engañó y le robó.

Entre los grandes aciertos del maestro Roig están el incluir prácticamente todos los ritmos propios cubanos, herencia de la fusión multicultural entre la música africana y europea, como el toque de bembé, y los tango-congos, con las marchas y danzas de salón, típicos elementos de la burguesía y traídos de Europa. Así, el Po Po Po de Dolores Santa Cruz es un tango congo, al igual que Tango Congo Tanisla, que interpreta el trío bufo que no puede faltar en una zarzuela cubana, la mulata, el gallego y el negrito.

Volviendo a los personajes existe, a mi parecer un personaje callado, pero con fuerza emotiva suficiente para dejar el alma en vilo de aquel que lo escucha: la esclavitud y el ingenio.

Por la importancia que reviste en la dramaturgia de la zarzuela *Cecilia Valdés* la figura de los esclavos, creo definitivo mencionar en este trabajo la capacidad que posee el maestro Roig de elaborar imágenes estilísticas al servicio del drama, dotando con su música, vida propia al ingenio, sitio de producción de azúcar donde ocurren muchas de las escenas de la zarzuela, y donde se percibe todo el trasfondo racial y político presente en la novela de Villaverde. A nivel musical el ingenio tiene música propia, e igual que el maestro consideró la idea de un motivo conductor al estilo de Wagner para guiarnos por su obra, al estilo de la música descriptiva crea una figura musical donde se identifica claramente el lugar, con sus lamentos, sus latigazos y el ruido de sus máquinas. (Ejemplo 4).

The image shows a handwritten musical score for a zarzuela. The title at the top is 'ZARZUELA DE LOS VALIENTES'. Below it, the specific piece is 'No. 16 Mutación del Capital al Ingenio' by G. Roig. The tempo is marked 'Allegro Moderato' and 'Poco a poco'. The score includes staves for piano, voice, and percussion. Blue arrows point from specific musical passages to labels: 'maquinarias' (machines) and 'latigazos' (whips).

Ejemplo 4 - Partitura propiedad de la autora.

En la reducción de piano y voz podemos identificar el ruido de las máquinas de azúcar en la parte grave, y en las maderas la imitación de los chasquidos del látigo del mayoral. Una genialidad del maestro Roig, que pone al que escucha en la situación de sentir la esclavitud y su drama.

Continúa a la mutación y tema del ingenio, el canto de esclavos, uno de los momentos más álgidos de la zarzuela, un tema conmovedor, con claras marcas africanas y raciales en sus ritmos y de una melodía bellísima.

Armónicamente el canto de los esclavos no parece muy complejo a simple vista. Escrito sobre mi menor, se mantiene todo el tiempo en dominante, excepto en el momento en que se pronuncia “ya lo esclavo se van” con un pase rápido por quintas a Sol Mayor, que regresa rápidamente al homónimo menor, pero que imprime una belleza expresiva al coro, con un recurso tan sencillo, utilizado en el momento correcto.

El coro da paso al lamento esclavo, cantado por un solista, que evoca su tierra de Guinea, y el amor que lejos quedó. Otra vez el recurso tonal embellece la melodía, para romper en el grito del solista “en el cafetal no quiero oír cómo suena el cuero, del

mayoral”¹³ repetido por el coro, y el “pobre negro, gangá, que no tiene ya, libertad”. El proceso rítmico se acelera a medida que los esclavos reivindican su libertad, con el uso de figuras cada vez más pequeñas, donde antes teníamos corcheas ahora tendremos la mitad del valor. Termina el número con agudo de coro y solista, sobre la nota la agudo, en la palabra libertad, dejando en el espectador la sensación de estar asistiendo a algo supremo, tan grande como la vida misma.

De manera concluyente, y sin poder extendernos mucho más, podemos decir que la música de la zarzuela *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig se encuentra íntimamente ligada la música cubana en todas sus vertientes, y que Roig realiza un trabajo de gran valor al enriquecer la trama de cada personaje colocando a cada uno de ellos las características rítmicas y musicales que más les describen.

Como resumen podemos observar la siguiente tabla que describe cada número con los ritmos y géneros que se relacionan, y que nos demuestra que la zarzuela *Cecilia Valdés*, es principalmente un canto a los orígenes, a la música cubana y la identidad.

Número musical	Nombre	Género musical que aborda
1 y 2	<i>Preludio y número 1</i>	Obertura libre
3	<i>Cuna de Mercé</i>	Danza cubana, guaracha, bembé
4	<i>Minueto</i>	Minueto europeo
5	<i>Danza</i>	Danza cubana del siglo XIX
6	<i>Tanislá</i>	Tango Congo
7	<i>Tango de Dolores Santa Cruz</i>	Tango Congo
8	<i>Marcha Habana</i>	Marcha francesa
9	<i>Copla interna</i>	Guajira
10	<i>Cuarteto</i>	Gavota, Habanera, Criolla
11	<i>Contradanza</i>	Contradanza
12	<i>Gran Dúo</i>	Género libre
13	<i>Intermezzo</i>	Guajira
14	<i>Coro y canción de esclavos</i>	Ritmo afrocubano
15	<i>Duettino</i>	Danza, criolla
16	<i>Mutación del cafetal al ingenio</i>	Ritmo afrocubano
17	<i>Andante religioso</i>	Tempo lento religioso
18	<i>Dulce quimera</i>	Bolero
19	<i>Berceuse y Aria</i>	Canción de cuna, criolla
20	<i>Melodrama</i>	Marcha solemne
21	<i>Sanctus</i>	Coral religioso

Tabla nº1.

¹³ G. Roig: “Canto de esclavos”. Zarzuela *Cecilia Valdés*. Propiedad de la autora.

Desde tiempos remotos el hombre ha cantado, ha escrito, ha hecho música para narrar sus historias, la zarzuela cubana no es menos, y es *Cecilia Valdés* un perfecto ejemplo del recorrido musical que alcanzó la pequeña isla del Caribe, con sus historias de esclavos, guerras de independencia, y una idiosincrasia peculiar, arraigada, que caracteriza a todo lo cubano, por propio, por auténtico, por la lucha por ser y defender algo único: el derecho a la identidad nacional.

DISCURSOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA RELIGIOSA VALENCIANA DE TRADICIÓN ORAL

Juanma Ferrando Cuña

(Universitat Autònoma de Barcelona)

El presente estudio es un primer paso para comprender las causas por las que las mujeres han adoptado un rol diferente al de los hombres en dos tipos de cantos de la música tradicional religiosa valenciana que se realizan en marcos espaciales diferentes: los gozos (la iglesia) y las auroras (la calle). Aunque el marco espacial ha sido uno de los principales factores de discriminación sexista, no podemos pasar por alto otros factores regidos por códigos patriarcales que trascienden la dicotomía espacial exterior-público/interior-privado y que tratan de mantener el desequilibrio entre mujeres y hombres. Estos factores, que se argumentan sobre los modelos tradicionalistas de masculinidad y feminidad, son los que nos definen la existencia de espacios *generizantes* (masculinos o femenino) y, por consiguiente, determinan los roles de las mujeres tanto en las auroras como en los gozos.

Palabras clave: Auroras, gozos, género, espacios *generizantes*.

Introducción

En el marco del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos que se celebró en Sevilla los días 10 y 11 de marzo de 2016, presenté una comunicación donde abordaba el estudio de la música religiosa valenciana de tradición oral desde una perspectiva de investigación que combinaba la aproximación etnomusicológica con los estudios de género. El objetivo que perseguía era detectar la existencia de prácticas musicales dentro de este tipo de repertorio que impidiesen o dificultasen la participación de las mujeres, a la vez que trataba de establecer cuáles podían ser las causas que motivaban esta discriminación. Con el propósito de identificar los factores de exclusión sexista que rigen buena parte de estos ritos y sobre qué argumentos parecen fundamentarse, comparé algunos de los rituales donde la relevancia social e implicación activa de las mujeres está plenamente aceptada con aquellos otros que aún muestran diversas trabas y obstáculos para su integración.

Uno de los principales factores que ha condicionado la participación o el rechazo de las mujeres en según qué rituales ha sido el lugar físico donde acontece dicha actividad, es decir, el marco espacial. Por este motivo, centré en principio mi atención en localizar dos tipos de cantos propios del repertorio de la música tradicional religiosa valenciana que se realizasen en marcos físico-espaciales diferentes. Estos cantos son las auroras y los gozos. Las auroras se cantan en la calle y su interpretación ha estado históricamente asociada a los hombres; los gozos, en cambio, los escuchar en el interior de iglesias y ermitas cantados, mayoritariamente, por mujeres. Esta primera diferenciación en cuanto al ámbito donde se representa uno y otro tipo de cantos me permitía detectar y, posteriormente, analizar cómo el marco espacial ha contribuido a definir el rol que ha ejecutado la mujer en ambos rituales, un papel que se sitúa en completa disparidad con el que histórica y culturalmente han asumido los hombres.

Sin embargo, debemos tener presente que al centrarnos en el marco espacial como el principal factor que interviene en la construcción de discursos de género entorno a la práctica performativa en la música tradicional religiosa valenciana nos vemos abocados a una simplificación reduccionista del hecho social. Para comprender la complejidad entorno a los discursos de género que se emiten sobre los códigos sonoros que analizamos, y cómo estos articulan los roles que en ellos desempeñan tanto mujeres como hombres, no podemos obviar la imbricación de los diversos factores socioculturales que se estructuran dentro de este mismo contexto social, los cuales dotan de significado a las diversas prácticas rituales.

1. El marco espacial: un lugar de sociabilización, interacción y exclusión

Desde la incursión de los estudios de género en el campo de la musicología¹, el interés por analizar el marco espacial donde se realiza una determinada práctica musical, y cómo éste puede condicionar el tipo de participación y roles que adquieren tanto mujeres como hombres en el mismo, ha sido uno de los temas centrales de muchas de las investigaciones que se han realizado en este sentido. Al referirnos al concepto de espacio

¹ Cf. Laura Viñuela: “La construcción de las identidades de género en la música popular”, *Dossiers Feministes*, 7, 2003.

debemos entenderlo no solamente como el lugar físico en el cual se produce una acción o ritual, sino también a un constructo sociocultural donde los diversos actores sociales se relacionan y sociabilizan de diversas maneras atendiendo a unos códigos culturales compartidos. La antropóloga social Teresa del Valle define el espacio como “un área físicamente delimitable bien por las actividades que se llevan a cabo, la gente que lo ocupa, los elementos que lo contienen o los contenidos simbólicos que se le atribuyen”². Los mismos contenidos simbólicos a los que se refiere del Valle adquieren sentido a través de los diversos discursos que emite un colectivo social concreto que se alza como hegemónico en la búsqueda de unos intereses que le sean favorables. En este sentido, los discursos de género que se han establecido con respecto a los espacios tratan de perpetuar la asimetría de poder que existe entre mujeres y hombres (donde los hombres se ven prácticamente siempre beneficiados) al estar determinados por unos códigos patriarcales fuertemente enquistados en nuestro sistema cultural. La división del espacio entre la esfera pública, atribuida a los hombres, y la esfera privada, asociada a las mujeres, está regida por la definición tradicionalista de género masculino y género femenino, que en su forma de máxima polarización define a la primera como activa y productora y a la segunda como pasiva y reproductora³:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares, que, como la decapitación del buey, la labranza o la siega, por no mencionar el homicidio o la guerra, marcan una ruptura en el curso normal de la vida; por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como todas las tareas exteriores que les son asignadas por la razón mítica, o sea, las relacionadas con el agua, con la hierba, con lo verde, con la leche, con la madera, y muy especialmente los más sucios, los más monótonos y los más humildes⁴.

² Teresa del Valle: *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 32.

³ Lucy Green: *Música, género y educación*, Madrid, Morata, 2001 [1997], p. 24.

⁴ Pierrer Bourdieu: *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2015 [1998], p. 45.

Aunque en el fragmento citado Bourdieu se refiera a la comunidad cabileña, la oposición entre una esfera pública, exterior, abierta, visible, asociada a *lo masculino*, y una esfera privada, interior, cerrada, no-visible, asociada a *lo femenino* no solamente está igualmente vigente en nuestra sociedad, sino que sobre ella se estructura un sistema axiológico e ideológico que define y determina en rol que la mujer “debe” desempeñar en según qué aspectos de su vida diaria.

No obstante, aunque esta dicotomía entre espacio público-masculino y privado-femenino persiste como referencia general, presenta una serie de limitaciones y exclusiones⁵. Podemos observar manifestaciones de sociabilización femenina en espacios públicos al igual que existen otros tipos de encuentros de sociabilización masculina que se dan en espacios privados. Por tanto, esto no implica que cada individuo, en función de su sexo, se ciña exclusivamente a un único ámbito. Sin embargo, no debemos pensar que estas actividades que se dan en espacios que, al menos en principio, quedarían reservados al género opuesto según dictamina el patriarcado transgreden los códigos patriarcales, sino que incluso pueden llegar a reforzar sus propios postulados. De hecho, en muchas de las incursiones de las mujeres en espacios públicos se reproducen los estereotipos que se asocian con la esfera privada y el concepto tradicionalista de feminidad:

Las mujeres se infiltran en la esfera pública y, cuando lo hacen, suele ser en áreas que muestran muchas características que marcan la esfera privada. Así las funciones —no asalariadas y de la esfera privada— de hogar, cuidados, limpieza, alimentación, administración y mantenimiento del hogar y educación de los niños, se trasladan a los ámbitos públicos y asalariados de asistencia, enfermería, limpieza, alimentación, servicio, administración y secretaría y enseñanza⁶.

De ahí que, al referirnos al concepto *espacio* no debemos entenderlo meramente por la oposición binaria entre público/privado, o exterior/interior. Como he mostrado, el espacio queda definido por diversos factores dicotómicos (binomios contrapuestos) que

⁵ T. del Valle, *Andamios para una nueva...*, p. 46.

⁶ L. Green, *Música, género y...*, p. 24.

siguen los estereotipos de género dictados por el patriarcado⁷, lo que da lugar a la creación de espacios *generizantes*⁸: “os términos ‘público’ y ‘privado’ no son descripciones literales del grado real de publicidad o intimidad de cada actividad laboral, del espacio arquitectónico en el que ésta se realiza ni de la categoría del trabajo en cuanto asalariado o no, sino que se refieren, en algunos casos de manera un tanto anacrónica, a tipos de tareas marcadas por el género”⁹.

Estos espacios *generizantes* son el resultado de una construcción sexuada de nuestra cultura, y donde podemos diferenciar entre espacios *generizantes* femeninos y espacios *generizantes* masculinos. Se establece así la existencia y diferenciación entre espacios de sociabilización femenina y espacios de sociabilización masculina, los cuales determinan los roles que ejecutará cada individuo en según qué tipo de encuentro social en base a unos estereotipos de género tradicionalistas.

2. Espacios *generizantes* en la música tradicional religiosa valenciana: las auroras y los gozos

Para observar cómo y en qué grado los espacios *generizantes* condicionan las pautas de conducta que desempeñan tanto mujeres como hombres en según qué rituales, me centré en dos tipos de cantos propios de la música tradicional religiosa valenciana: las auroras y los gozos. Ambos cantos tienen un carácter y una finalidad religiosas, y sus letras y melodías se transmiten entre generaciones a través de los mecanismos propios de la transmisión oral¹⁰. Se integran en lo que se conoce como paraliturgia¹¹, cantos que se realizan al margen de la liturgia eclesiástica y que despiertan un mayor fervor entre los fieles al tratarse de actos surgidos desde la devoción popular. La elección de estos dos

⁷ “Las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación y de explotación instituidas entre los sexos se inscriben así, de modo progresivo, en dos clases de hábitos diferentes, bajo la forma de *hexeis* corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino”. Citado en P. Bourdieu, *La dominación...*, p. 45.

⁸ Isabel Ferrer: “Acustemología de gènere: ecos per a una fantasia?”, *Quadrivium*, 5, 2014. Disponible en: http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Ext_Isa.html#Trobareu (Consultado el 14/02/16).

⁹ L. Green, *Música, género y...*, p. 24.

¹⁰ Jordi Reig: *La música tradicional valenciana: una aproximació etnomusicològica*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2011, pp. 33-34.

¹¹ Después del Concilio Vaticano II, los actos devocionales que se incluían dentro de la paraliturgia pasaron a denominarse “ejercicios piadosos”.

tipos de cantos se debe, en primer lugar, a su gran popularidad a lo largo del territorio del País Valencià, lo cual permite acercarnos a dos tipos de rituales que aún presentan una alta vigencia social¹²; por otro lado, ambos cantos se realizan en espacios físico-espaciales distintos y, aunque ya he comentado que es más pertinente centrarnos en el estudio de espacios *generizantes* y no tanto en la dicotomía exterior/interior, esta característica me servirá como punto de partida para tratar de explicar las causas por las que las mujeres tienen mayores trabas para manifestarse activamente en las auroras que en los gozos.

Las auroras son un tipo de cantos dedicados a la Virgen o a los santos. Se realizan en la calle y su ejecución, generalmente, ha estado reservada a un grupo de hombres conocidos popularmente como *els aurorers* o *auroros*¹³. Se cantan al alba, y durante su ejecución se transita por diversas calles de la localidad siguiendo un itinerario más o menos fijado. La intencionalidad de estos cantos, más allá de la puramente religiosa, es la de despertar a aquellos devotos que aún dormitan en sus casas y conducirlos hasta las puertas de la iglesia¹⁴, donde se celebrará acto seguido el conocido como canto del Rosario de la Aurora¹⁵. Dada la estrecha relación entre el canto de la Aurora y el Rosario de la Aurora, se ejecuta normalmente en los meses de mayo (el mes de María) y octubre (festividad del Rosario de la Aurora), aunque en ocasiones también se suele cantar fuera de estas fechas. Por su parte, los gozos están dedicados a una determinada Virgen, santo o cualquier advocación que despierte entre la comunidad un intenso fervor religioso¹⁶. Se cantan, generalmente, el día de la festividad de la advocación a quienes van dirigidos y su interpretación está a cargo, generalmente, de las mujeres. Lo más habitual es escucharlos al final de la misa o, si bien se ha realizado una procesión por las distintas calles del pueblo,

¹² Sin embargo, no puedo dejar de señalar que los pueblos donde se cantan gozos son mucho más numerosos que aquellos en los que aún se puede escuchar el canto de las auroras.

¹³ Para una aproximación al análisis del funcionamiento de la música utilizada en los cantos de las auroras, Cf. J. Reig, *La música tradicional...*, pp. 307-347. También es de un gran interés el riguroso estudio que se nos aporta desde una perspectiva socio-histórica en Fermín Pardo, José Ángel Jesús-María: *La música popular en la tradición valenciana*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2001, pp. 296-310.

¹⁴ No es de extrañar que en muchas localidades se refieran a estos cantos con nombres como *despertà*, *despierta* o *despertino*, los cuales definen a la perfección su finalidad.

¹⁵ F. Pardo, J. A. Jesús-María, *La música popular en...*, p. 301.

¹⁶ Un estudio sobre los principales gozos que se cantan en el País Valencià lo encontramos en F. Pardo, J. A. Jesús-María, *La música popular en...* Para una aproximación al estudio del ritual del fenómeno de los gozos en la comarca valenciana de la Ribera Baixa, Cf. Juanma Ferrando: "Entre el fervor religiós i la identitat col·lectiva: una aproximació al fenomen gogístic de la Ribera Baixa", *Quadrivium*, 6, 2015. Disponible en: http://www.avamus.org/documents/DEFINITIUS/QDV_6/06_Ferrando_Juanma.pdf (Consultado el 06/02/16).

se interpretan una vez entra la imagen en la iglesia y es llevada hasta los pies del altar, o frente a su correspondiente capilla. La inmensa mayoría de los gozos se cantan dentro de las iglesias o ermitas, sin embargo, encontramos algunos que se interpretan frente a las capillitas o retablos situados en la calle, aunque no es lo habitual¹⁷.

En ambos cantos, los discursos de género por los cuales la esfera pública quedaría reservada a los hombres (canto de las auroras) mientras que la interpretación de las mujeres se restringiría a la esfera privada (gozos en el interior de las iglesias) parecen perpetuarse. Sin embargo, no podemos pasar por alto determinados rituales que, aunque presentan ciertas diferencias con las prácticas habituales, confirmarían que los estereotipos de género trascienden la distinción externo (masculino) – interno (femenino). Los gozos que se cantan en la calle, a los cuales me refería pocas líneas más arriba, muestran un grado de participación de la mujer que, al igual que aquellos que se cantan en las iglesias, es muy superior al de los hombres. En este caso, el hecho de que se ejecuten en la calle, en un lugar exterior y público, parece no ser un factor restrictivo o excluyente¹⁸. Por otro lado, en determinados rituales de gozos que se cantan en la iglesia podemos observar el caso contrario. En celebraciones religiosas de marcada solemnidad encontramos una presencia masculina superior a lo habitual, ya sean los diversos capellanes, cofrades, etc. En estos ritos, cuando se entonan los gozos, aunque siguen siendo las mujeres las que forman el grupo mayoritario, la relevancia y visibilidad sonora se centran en estos grupos masculinos hegemónicos, los cuales se sitúan generalmente en el altar mayor, delante de éste o en el coro mientras el resto de fieles (principalmente mujer, aunque también hay hombres) permanecen en los bancos a lo largo de la nave central¹⁹. Una vez más, y como he señalado con los gozos que se cantan en la calle, el marco físico-espacial no es el único factor que determina los roles de género. Es a partir del análisis de los espacios *generizantes* que se adscriben a estos dos tipos de cantos por lo que podremos explicar el papel que representa la mujer según el tipo de ritual que se trata.

¹⁷ F. Pardo, J. A. Jesús-María, *La música popular en...*, p. 315.

¹⁸ Como he comentado anteriormente, diversas actividades que realiza la mujer en un lugar público reproducen los mismos estereotipos sexistas que encontramos en espacios privados. L. Green, *Música, género y...*, p. 24.

¹⁹ Esta diferenciación entre espacios y roles que se da en ciertos rituales dentro del repertorio tradicional religioso, en concreto en aquellos que se realizaban en la comarca catalana de Pallars Sobirà, ha sido estudiada en Jaume Ayats, Anna Costal, Iris Gallette: *Cantadors del Pallars: Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*, Barcelona, Rafael Dalmau (ed.), 2010.

Tanto las auroras interpretadas por hombres como aquellos rituales donde se cantan gozos y los hombres, ostentando un rol simbólico hegemónico, se alzan como protagonistas dentro del propio ritual, siguen ciertos códigos que atienden a determinados factores propios de los espacios *generizantes* masculinos. Por su parte, la práctica habitual y cotidiana de los gozos, al igual que los gozos que se cantan en la calle, siguen los estereotipos propios de los espacios *generizantes* femeninos.

La primera diferencia entre ambos espacios la encontramos en la gente que se aglutina en ellos. Los espacios *generizantes* masculinos son lugares de sociabilización masculina. Vetan la participación femenina de forma sistemática alegando diversos tipos de argumentos para así perpetuar la asimetría de poder. En las auroras exclusivamente masculinas, los auroreros apelan a la tradición como excusa para perpetuar la exclusividad masculina. Esta presencia únicamente masculina otorga al colectivo (siempre según su propio relato) un valor añadido, pues denota autenticidad, fidelidad y compromiso con el legado cedido por sus mayores²⁰. Otro argumento discriminatorio atiende a patrones estético-estilísticos. Consideran que el tipo de voz de una mujer, más aguda y clara que la de un hombre, no es adecuada para interpretar cantos como las auroras, que requieren timbres graves, roncós y ásperos. Esta sonoridad vocal incluso se relaciona directamente con la ingesta de populares bebidas con una alta graduación alcohólica asociadas a una virilidad masculina:

La voz de mujer es más aguda y clara. La voz de aurorero tiene que ser más áspera, más rota. Además, a nosotros en la aurora siempre se nos ha definido como una panda de borrachos con voz rota que necesitamos el trago de cazalla para poder cantar en la aurora. “Os falta el trago de cazalla”, esa era la expresión que utilizábamos para hacer esa voz rota, que es la que hace falta; no es la voz fina de un coro (Lluís Alba, La Vall d’Uixò)²¹.

²⁰ Muchos de los miembros de las auroras formadas exclusivamente por hombres ven con cierta sorna aquellas auroras que integran mujeres al considerarlas ajenas a la tradición. Argumentan así que la exclusión da prestigio y solera a la misma agrupación.

²¹ Comunicación original en valenciano: “La veu de dona és més aguda i clara. La veu de l’aurorer ha de ser més aspra, més trencà. A més, a nosaltres en l’aurora sempre se’ns ha definit com una panda de borratxos amb veu trencà que necessitem un trago de cassalla per a poder cantar en l’aurora. ‘Vos falta el trago de cassalla’, eixa era l’expressió que utilitzàvem per a fer eixa veu trencà, què és la que fa falta; no és la veu fina d’un cor” (Lluís Alba, La Vall d’Uixò).

Por tanto, los espacios *generizantes* masculinos presentan una participación restrictiva. Los cantos, en ocasiones bastante elaborados²², son interpretados por un grupo especializado que, aunque está abierto a la integración de nuevos miembros, es muy complicado (por no decir imposible) acceder si se es mujer²³. Los espacios *generizantes* femeninos, a diferencia de estos, son lugares de encuentro y sociabilización femeninos, e incluso de igualdad. Ofrecen una participación abierta e integradora. De hecho, aunque el número de mujeres que cantan los gozos es muy superior al de los hombres²⁴, sobre todo porque la propia iglesia se ha convertido en un lugar de encuentro y relación social femenina²⁵, en ningún momento se les veta la participación a estos.

Otro factor que determina los roles en uno u otro espacio es el tipo de exhibición que se da en cada uno de ellos. En los espacios *generizantes* masculinos se observa que hay una intencionalidad expositiva por parte de los cantores; la propia representación adquiere en cierta medida carácter de exhibición buscada, institucionalizada²⁶. Se crea así una dialéctica actor-espectador que, dentro del ámbito de lo público, ha condicionado negativamente la participación femenina²⁷. La oposición entre un grupo que se expone (sonoramente) y otro que observa (auditivamente) es bastante clara en el canto de las auroras. El grupo de auroreros canta en la calle, a la vista de cuantos por allí transiten, o de los vecinos que desde sus casas los escuchan con mayor o menor benevolencia. También en los rituales marcadamente solemnes en que se cantan gozos se aprecia esta diferenciación tanto física como simbólica entre actor y espectador. Por su parte, el tipo de exhibición que se produce en los espacios *generizantes* femeninos no tendría, en principio,

²² J. Reig, *La música tradicional...*, pp. 307-347.

²³ En auroras como la de la Vall d'Uixò, el ingreso de un miembro nuevo se consensua mediante asamblea después que un integrante de la aurora proponga ante el resto al aspirante. Uno de los miembros me comentaba que, si llegase el caso, ante la hipotética propuesta de ingreso de una mujer muchos de los integrantes de la aurora serían totalmente reacios a ello, e incluso montarían en cólera contra aquel miembro que la hubiese propuesto.

²⁴ Sobre la participación de las mujeres en los coros parroquiales a principios del s. XX en el territorio valenciano, Cf. Frederic Oriola: "Los coros parroquiales y en motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)", *Nassarre*, 25, 2009, pp. 89-108.

²⁵ He de señalar que la iglesia, aunque se trate de un espacio de sociabilización femenina, en ningún caso la podemos considerar un espacio de hegemonía femenina, Cf. P. Bourdieu: *La dominación...*, pp. 107-108.

²⁶ L. Green, *Música, género y...*, p. 32.

²⁷ Isabel Ferrer: "Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme", *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 15, 2011. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/357/cant-i-quotidianitat-visibilitat-i-gènere-durant-el-primer-franquisme> (Consultado el 17/12/15). Sobre los estereotipos sexuales que han determinado la exposición pública de la mujer en diversas prácticas musicales, Cf. L. Green, *Música, género y...*

esta intencionalidad expositiva que sí se observa en los rituales que acabo de mencionar. La distinción entre actor y espectador que tiene lugar en los espacios *generizantes* masculinos no parece existir, al menos de forma tan evidente, en rituales como los que se producen en el canto ordinario de los gozos. A ello contribuye el alto grado de participación de sus cantos, que al permitir que cualquier asistente se una al rol de espectador no es interpretado por ninguno de ellos, ya que todos asumirían el papel de actores²⁸.

3. “Suerte que vinieron las mujeres”. *Transgenerización de los espacios*

Sin embargo, en las últimas décadas, se está produciendo una apertura hacia nuevos modelos de feminidad que rompen con los roles tradicionalistas ampliamente promulgados hasta hace relativamente poco tiempo ya fuese por el Estado²⁹, la familia, la escuela o la Iglesia³⁰. Vemos situaciones donde las mujeres están consiguiendo transgredir los factores estereotipados que definen los espacios *generizantes*, lo cual les permite desempeñar roles que anteriormente quedaban reservados a los hombres. Se produce así la *transgenerización* de los espacios, el proceso por el que la mujer abandona los arquetipos de género que se le atribuían en un espacio *generizante* femenino y adopta aquellos propios de un espacio *generizante* masculino. La mujer se involucra ya no sólo de manera activa, sino que también adquiere roles protagonistas en rituales que hasta el momento les estaban vetados. Observamos que participan en el canto de las auroras junto a los hombres, sin distinciones en cuanto a ejecución o tipo de exhibición entre unas y otros. Igualmente, las mujeres cantan en lugares dentro de las iglesias que habían permanecido reservados a los hombres, como es el coro, lo que le permite asumir el rol de los antiguos cantores masculinos, con la misma relevancia social y protagonismo que aquellos.

Aunque tratar de determinar las causas por las que se produce este empoderamiento femenino en los rituales de ambos cantos requiere de un análisis más profundo y exhaustivo, señalaré dos factores que son determinantes en este proceso. El primero de ellos atiende a la reivindicación de las propias mujeres de un papel más activo dentro del

²⁸ J. Ferrando, *Entre el fervor religiós...*, p. 10.

²⁹ Jordi Roca i Girona: “Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo”. *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*, Gloria Niefra Cristóbal (ed.), Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 117-144.

³⁰ P. Bourdieu, *La dominación...*, p. 107.

ritual, ya sea en la búsqueda de una relevancia social que les ha sido negada dentro de la comunidad³¹, o la intención de poder participar en cantos propios de un determinado municipio que despiertan en el grupo social un fuerte sentimiento de identidad³². El otro factor que ha posibilitado la integración de las mujeres ha sido por la falta de un relevo generacional que perpetúe estos cantos. Ante la ausencia de jóvenes que quisiesen mantener estas prácticas tradicionales, muchos grupos de auroreros permitieron el acceso a las mujeres antes que se terminase un ritual que heredaron de sus padres y abuelos:

En los años setenta la gente no venía, entonces empezaron a venir mujeres. ¿Por qué no podían venir? Si no hubiesen venido se habría terminado, se habría terminado [...]. Todo por la necesidad y que no se termine la tradición. La gente se hace mayor, jóvenes no van. La gente mayor cuando se hace vieja más dificultad para todo. Démosle visibilidad para que vaya gente. Suerte que vinieron las mujeres (Juanjo Escrig, Atzeneta del Maestrat)³³.

Sin embargo, aunque se está avanzando en esta vía de integración, normalización y empoderamiento de la mujer, no podemos olvidar que una gran parte de los ritos que atañen a la música religiosa de tradición oral en el País Valencià se siguen rigiendo en base a estereotipos de género que perpetúan la existencia de espacios *generizantes*, y que discriminan a la mujer atendiendo a criterios meramente sexistas.

³¹ T. del Valle, *Andamios para una nueva...*, p. 37.

³² J. Ferrando, *Entre el fervor religiós...*

³³ Comunicación original en valenciano: “Als anys setanta la gent no venia, entonces començaren a vindre dones. Per què no podien venir? Si no venen s’haguera acabat, s’haguera acabat [...]. Tot per la necessitat i que no s’acabe la tradició. La gent es fa major, joves no van. La gent major quan es fan vells més dificultat per a tot. Donem-li viabilitat per a que vaja la gent. Sort que vingueren les dones”. (Juanjo Escrig, Atzeneta del Maestrat).

“AUDIO MODDING FOR IMMERSION IN TES”: CO-CRIAÇÃO, PARTILHA E INTERACÇÕES NA CIBERCOMUNIDADE NA PLATAFORMA NEXUS

Joana Freitas

(Universidade NOVA de Lisboa)

Circunscrevendo-me à plataforma *Nexus*, um site de partilha e descarregamento de *mods* para uma selecção de videojogos específicos, pretende-se observar neste trabalho a produção de *mods* inseridos na categoria de som, áudio e música e a sua aplicação nos dois jogos com mais ficheiros na base de dados – *The Elder Scrolls IV: Oblivion* e *The Elder Scrolls V: Skyrim* – e como é que os *modders* utilizam o conceito de imersão não só para o desenvolvimento do mesmo como também para a sua apresentação e divulgação no site. Tendo seleccionado os *mods* mais descarregados e/ou com melhor avaliação por parte dos jogadores destes dois jogos nesta categoria, procuro entender como é que estes são apresentados e construídos pelos utilizadores na plataforma, recorrendo aos termos “imersão” e/ou “imersivo” quase como uma estratégia de *marketing* digital, promovendo a ideia de uma aproximação ao “mundo real” ou a um imaginário fantástico estereotipado como “viking” ou “celta”.

Palavras-chave: videojogos, áudio e música, imersão, *mods*, cibercomunidades.

Introdução

O trabalho de Jenkins nas últimas duas décadas relativo aos conceitos de cultura convergente e cultura participativa promoveu a ideia de que os jogadores estão entre os consumidores mais activos, críticos e socialmente conectados dentro dos diversos sistemas de circulação de múltiplos conteúdos de media relacionados com videojogos. O autor afirma que a cultura participativa está a tomar forma na intersecção entre três aspectos: (1) ferramentas que permitem aos consumidores de apropriar, anotar, arquivar e circular conteúdo de mídia; (2) uma série de subculturas de produção de media *DIY*, um discurso que molda o modo de como os utilizadores empregam estas tecnologias; (3) tendências económicas que convidam a circulação de imagens e narrativas através de múltiplos canais de media e que exigem mais modos activos de audiência¹.

¹ Henry Jenkins: *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, Nova Iorque, New York University Press, 2006, pp. 135-136.

Esta circulação de diversos conteúdos de mídia – desde música, videoclips até mini-séries e *fanzines* – permite também aos próprios utilizadores de os utilizar como base para as suas próprias criações, produzindo novas formas de textos, negociando significados em termos de recepção, interpretação, acção e produção culturais. A alteração de paradigma e dinâmicas da cultura convergente apontadas por Jenkins nota o cruzamento entre consumidores, fãs, produtores, *media* de forma a produzir nas indústrias culturais em duas vias um novo conteúdo que tanto pode vir dos consumidores como dos produtores tradicionais do mesmo².

Os videojogos são um meio relevante para o estudo da convergência e cultura participativa dentro da produção de conteúdos para os mesmos por parte dos jogadores, principalmente quando lançados para computador³, tendo os utilizadores criado os seus próprios conteúdos para jogos desde a década de 90 em títulos como *Doom* e *Wolfenstein*⁴. As noções de co-criatividade e *design* centrado na óptica do utilizador providenciam a possibilidade de personalizar um produto e permitem aos utilizadores expressarem-se, ter um sentido de controlo ou acomodar estados emocionais, ou simplesmente divertirem-se⁵.

O surgimento dos ficheiros de modificação em jogos de computador, ou seja, *mods*, é um dos aspectos relativos à personalização e produção de conteúdo por parte de utilizadores, ou, neste caso em específico, *modders*. A prática de criação e utilização de *mods* em jogos, conhecida por *modding*, é definida por T. Sihvonon como “a actividade de criar e adicionar conteúdo personalizado, *mods*, criado por jogadores a jogos comerciais

² H. Jenkins: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Nova Iorque, New York University Press, 2006, pp. 1-24.

³ A criação de conteúdos por utilizadores para serem aplicados em jogos noutras plataformas, nomeadamente consolas (como *Xbox* ou *PlayStation*) é, para além de bastante reduzida, muito dificultada devido ao tipo de *software* utilizado nestas consolas bem como as normas implementadas pela Microsoft e Sony, respectivamente (as ferramentas para o sistema de criação e utilização destes conteúdos teriam de ser desenvolvidas pelas próprias empresas e não pelos jogadores de forma a não terem lucro através conteúdo realizado pelos próprios.)

⁴ Héctor Postigo: “Video Game Appropriation through Modifications: Attitudes Concerning Intellectual Property among Modders and Fans”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14, 2008, pp. 59-74.

⁵ Ruth Mugge, Hendrik N. J. Schifferstein, Jan P. L. Schoormans: “Product Attachment and Satisfaction: Understanding Consumers Post-purchase Behavior”, *Journal of Consumer Marketing*, 27, 3, 2010, pp. 271-282.

de computador pré-existent”⁶. N. Poor⁷ indica que estas modificações são realizadas através de programação computacional com ferramentas de *software* que não fazem parte do jogo, e algumas empresas apoiam esta prática ao disponibilizar ferramentas para o efeito e viabilizar fóruns de *modders*. *Modding* inclui diversas actividades que dependem das capacidades e motivações da pessoa ou das pessoas que estão a modificar o jogo – pode incluir alterações simples nos gráficos, visuais, som, armas ou personagens até a versões completamente novas do sistema do jogo original.

Com a possibilidade de alterar, ajustar e até criar tanto *hardware* como *software*, os meios interactivos digitais como os videojogos avançaram muito rapidamente⁸, impulsionados também pela prática de *modding* e a procura por parte de jogadores de novos conteúdos em jogos que os próprios tiveram de desenvolver. Embora alguns autores tenham reflectido sobre a produção de *mods* para jogos e quando é que esta prática surgiu, o jogo *Doom*, lançado em 1993 pela empresa id Software, foi o primeiro título a ser produzido especificamente para a produção de *mods*, disponibilizando diversas ferramentas de *software* para o efeito⁹.

Muitos jogadores procuram expandir a sua experiência pessoal ou providenciar a outrém novos materiais dentro de um jogo, o que leva muitas vezes à reutilização de material pré-existente para adicionar novos elementos a partir destes componentes, recriar o jogo ou até adicionar conteúdo proveniente de outras fontes e/ou produzido por *modders*. De acordo com H. Postigo¹⁰, os *modders* utilizam uma parte considerável do seu tempo a editar o código de um jogo, o som, os gráficos, a narrativa, etc., de forma a desenvolver um portfólio que os permita obter um trabalho na indústria, para capital social ou cultural, e até para a diversão ou por gostar muito de uma comunidade ou jogo

⁶ Tanja Sihvonen: *Players Unleashed! Modding The Sims and the Culture of Gaming*, Finlândia, Universidade de Turku, 2009, (Dissertação de Doutoramento), p. 59 [tradução minha].

⁷ Nathaniel Poor: “Computer game modders’ motivations and sense of community: A mixed-methods approach”, *New Media & Society*, 16, 8, 2014, pp. 1249-1267.

⁸ Lawrence Lessig: *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, Nova Iorque, Penguin, 2004.

⁹ Dentro do debate sobre o primeiro *mod*, são referidos jogos como *Lode Runner* em 1983, que H. Bogacs indica como o primeiro jogo com um editor, ou o *mod Castle Smurfenstein*, uma paródia do *shooter* Nazi *Castle Wolfenstein*, lançado em 1993, notado por W. J. Au. Para consultar mais informações sobre este tópico, Cf. Erik Champion: “Introduction: Mod, Mod, Glorious Mod”. *Game Mods: Design, Theory and Criticism*, E. Champion (ed.), s.l., ETC Press, 2012, pp. 9-25.

¹⁰ H. Postigo: “Modding to the Big Leagues: Exploring the Space between Modders and the Game Industry”, *First Monday*, 15, 5, 2010. Disponível em: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/2972> (Consultado a 29/03/16).

em particular, sendo um factor chave para o envolvimento dos jogadores em *modding*. O sentido de comunidade e de criação de elementos expressivos de *modding* levou diversos académicos a situar esta cultura como de fãs, desde o já referido Postigo a autores como O. Sotamaa¹¹.

É importante ainda referir que a linha ténue entre os utilizadores e as empresas levou a várias críticas principalmente à indústria de jogos com grande orçamento, recursos e visibilidade¹², devido à diminuição de despesas de trabalho, a extensão do tempo de vendas dos jogos e a redução dos custos de investigação, desenvolvimento e formação através do trabalho gratuito realizado por jogadores. O facto de diversas empresas providenciarem ferramentas e encorajarem os jogadores a tomarem um papel de produtor e *designer* em diversos jogos permite a criação de espaços para novos conteúdos e ideias, mas também reduz a quantidade de material que as equipas das próprias empresas necessitam de desenvolver¹³, o que não deixa de ser, contudo, um dos principais motivos para a contínua criação e partilha de *mods* e ficheiros de natureza DIY para serem aplicados em jogos, promovendo a interacção entre *modders* e jogadores dentro de *sites* e plataformas específicos relativamente aos jogos que para os quais estão a ser produzidos conteúdos, tal como os fóruns que integram estas páginas.

Circunscrevendo-me à plataforma Nexus, um site de partilha e descarregamento de *mods* para uma selecção de videojogos específicos, pretendo observar com este trabalho, embora ainda numa fase inicial de investigação, a produção de *mods* inseridos na categoria de áudio e música e a sua aplicação nos dois videojogos com mais ficheiros na base de dados deste site – *The Elder Scrolls IV: Oblivion* e *The Elder Scrolls V: Skyrim*. Tendo seleccionado os *mods* mais descarregados e/ou com melhor avaliação por parte dos jogadores e utilizadores destes dois jogos nesta categoria, para além de verificar como é que estes *mods* são desenvolvidos e aplicados nos jogos – e também recebidos pelos utilizadores da cibercomunidade inserida nesta plataforma – tento compreender como é que estes são desenvolvidos e posteriormente disponibilizados e apresentados pelos

¹¹ Olli Sotamaa: “When the Game Is Not Enough: Motivations and Practices Among Computer Game Modding Culture”, *Games and Culture*, 5, 3, 2010, pp. 239-255.

¹² Jogos geralmente referidos como AAA.

¹³ J. Kücklich define esta prática como *playbour* (“play” + “labour”, ou seja, jogar e trabalho). Cf. Julian Kücklich: “Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry”, *The Fibreculture Journal*, 5, 2005. Disponível em: <http://five.fibreculturejournal.org/fcj-025-precarious-playbour-modders-and-the-digital-games-industry/> (Consultado a 29/03/16).

modders no site. É possível notar o uso frequente dos termos “imersão” e/ou “imersivo” quase como uma estratégia de *marketing* digital, apelando aos descarregamentos por parte dos utilizadores de forma a promover no jogo, através de um *mod* em específico, a possibilidade de experienciar uma atmosfera sonora mais desenvolvida, mais “real” – num sentido, talvez, de aproximação ao mundo real em que os jogadores e *modders* se inserem – ou, por exemplo, mais horas de música para acompanhar a jogabilidade de cada indivíduo, sejam estas enquadradas no estilo proposto pelo compositor original do jogo ou associadas a imaginários fantásticos com sonoridades estereotipadas, desde “viking” a “fantasy” e “celtic”.

Música e imersão

O conceito de imersão nos videojogos e outros meios interactivos digitais está fortemente associado à aproximação à realidade a vários níveis por parte do utilizador dentro de um mundo virtual, providenciando um alheamento total do ambiente físico no qual o utilizador está inserido, estando toda a sua atenção e objectivos direccionados no que lhe está a ser apresentado, promovido através de tecnologia e ferramentas de *hardware* e *software* em constante desenvolvimento.

O. Grau afirma que a imersão é “caracterizada pela diminuição contínua da distância crítica entre o que é apresentado e o aumento do envolvimento emocional no que está a decorrer”¹⁴. É importante mencionar ainda o trabalho de K. Salen e E. Zimmerman na área de *game design* e o conceito de *falácia imersiva*, através do qual indicam que imersão não vem do jogo em si mas através da própria acção de “jogar” e onde o prazer deste meio está na habilidade de transportar sensorialmente o participante para uma realidade simulada – esta realidade tem um sentido de totalidade tão idílico (onde a barreira entre esta e o virtual desaparece) que o jogador é levado a acreditar que faz parte de um mundo imaginário¹⁵. Nos videojogos, a construção de um mundo credível e realístico é uma parte importante do desenvolvimento da imersão, e mesmo que esta exista ou não até a uma extensão significativa, é algo que a maior parte dos estúdios tem como objectivo.

¹⁴ Oliver Grau: *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 13.

¹⁵ Katie Salen, Eric Zimmerman: *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 450.

A correspondência directa da música para videojogos com a acção decorrente no ecrã – ao contrário dos processos fílmicos, o jogador tem, geralmente, uma forma de interacção directa, p. ex., o controlo de um personagem ao longo do arco narrativo do jogo através de um dispositivo físico exterior (como um comando ou rato/teclado) – é constituída pelo seu dinamismo, ou seja, através de componentes que reagem às mudanças no ambiente do jogo como e/ou em resposta ao *input* do jogador¹⁶. O desenvolvimento do mundo virtual de um jogo passa, geralmente, pelos componentes auditivos que compõem o ambiente sonoro do mesmo, procurando fornecer ao jogador indicações sensoriais – neste caso, sonoras – sejam relativas a elementos presentes no campo visual do participante ou a fontes exteriores à área em que o(s) personagem(ns) se encontram que providenciam informação extra. A imersão é realçada através da utilização de vários recursos aurais, desde efeitos sonoros aquáticos quando o jogador se encontra numa zona marítima, por exemplo, até a música com uma figuração rítmica pontuada e um tempo rápido para acompanhar um ambiente de combate ou perigo. Considerando a imersão como um componente fundamental na jogabilidade, L. Ermi e F. Mäyrä propõem um modelo tripartido deste conceito¹⁷:

- i. Imersão sensorial – nível no qual o jogador está focado inteiramente no mundo do jogo e nos seus estímulos através da utilização de grandes ecrãs e sons fortes que se sobrepõem à informação sensorial vinda do mundo real;
- ii. Interacção baseada no desafio – o jogador é capaz de atingir um balanço satisfatório dos desafios e habilidades;
- iii. Imersão imaginativa – o último nível onde o jogo oferece ao participante uma oportunidade de utilizar a sua imaginação, simpatizar com outras personagens ou apenas desfrutar da fantasia do jogo.

¹⁶ O conceito de “dynamic music” é vasto, não sendo um objectivo primário discuti-lo neste trabalho. Recomenda-se as dez abordagens que Karen Collins propõe na música para videojogos e a sua variabilidade que constitui diversos desafios aos compositores para estes produtos, levantando também a possibilidade que a música para jogos pode influenciar a produção de música para outros meios não-lineares, no seu livro: Karen Collins: *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, Cambridge, The MIT Press, 2008, pp. 139-165.

¹⁷ Laura Ermi, Frans Mäyrä: “Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion”, *Changing Views: Worlds in Play – Digital Games Research Association’s Second International Conference*, 2005, pp. 15-27.

K. Collins enfatiza a imersão imaginativa e de como esta é realçada através do áudio. A autora afirma que o áudio tem um papel significativo na qualidade imersiva de um jogo e que qualquer quebra – quer a nível do áudio quer a nível do componente visual do mesmo – retira o jogador da sua experiência de imersão. A aspiração à imersão através da realidade sonora e visual é feita de uma forma menos “natural” e mais “cinemática” – esta realidade cinemática é um sentimento de imersão e credibilidade, de verossimilhança dentro de um mundo fantástico¹⁸.

Este sentimento de verossimilhança e aproximação à realidade dentro de um mundo fictício é, talvez, o mais próximo das motivações e características de apresentação dos *mods* disponibilizados pelos autores na plataforma. Grande parte dos *mods* na base de dados têm no título “immersive (...)”, ou na sua ficha técnica, a menção que este ficheiro contribui para um jogo e/ou jogabilidade mais imersivos, apelando aos descarregamentos por parte dos utilizadores. Nos exemplos seleccionados, os autores dos *mods* inseridos na categoria de áudio e música, não empregam necessariamente o termo já referido, *immersive*, mas salientam o facto de que estes *mods* irão potenciar o envolvimento do jogador no universo, auxiliando a sua abstracção do mundo real através de paisagens sonoras mais trabalhadas, a exploração com bandas-sonoras apelando à “natureza”, ou o combate com faixas musicais “mais épicas”:

A banda-sonora de *Skyrim* é incrivelmente bem-feita. São 3,5 horas de raiva, mistério, suspense, reverência... e talvez acima de tudo, por agora, de nostalgia. Este mod pretende complementar essas pequenas ousadas 3,5 horas com 18,5 horas adicionais. A música foi cuidadosamente escolhida a dedo para o propósito... seja o ambiente da exploração ao ar livre, o calor intenso da batalha, a calma misteriosa da noite ou os nervos de uma masmorra¹⁹.

Este *mod* altera o inventário dos sons ambientes do jogo para melhor a imersão e o sentimento de natureza. Eu gosto mesmo de jogar com a música mas quero ouvir e sentir a

¹⁸ K. Collins, *Game Sound...*, p. 134.

¹⁹ “The Skyrim OST is breathtakingly well made. It is 3.5 hours of rage, mystery, suspense, reverence... and perhaps above all else by now, nostalgia. This mod intends to complement those bold little 3.5 hours with an additional 18.5 hours. This music was carefully handpicked for its purpose... be it the ambiance of outdoor exploration, the intense heat of battle, the mysterious calm of night, or the nerve racking twists of a dungeon”. *mod Immersive Music* para o jogo *Skyrim*. Cf. <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/66612/> (Consultado a 29/03/16).

natureza à minha volta. Fiquei desapontado quando mesmo ao maximizar o nível [de volume] dos efeitos sonoros e pôr o volume da música mais baixo não pude atingir o resultado que eu estava à espera. Agora, pode ouvir animais, sons da cidade²⁰.

Proponho que este sentido imersivo corresponde a um imaginário visual e sonoro do que os utilizadores consideram “real”, associado ao mundo onde vivem e à “natureza”, como a universos fictícios, “medieval”, “celta”, “fantástico”, entre outros, recorrendo a referências como a música composta pelo compositor do jogo, Jeremy Soule, como de filmes, séries e outros produtos da cultura popular que se insiram nestas etiquetas.

Plataforma Nexus

O site Nexus é um *website* gerido pela comunidade que providencia uma plataforma para criadores de *mods* para videojogos específicos, ainda vendidos em lojas físicas ou digitais. É interessante notar que na *versão extensa* de apresentação do site, é referida uma ferramenta de *software* disponibilizada em diversos jogos de computador chamada SDK (*Software Development Kit*), o que permite aos criadores dos jogos “abrir” o jogo para os jogadores e *modders* para adicionar novo conteúdo, modificar ou até remover conteúdo pré-existente.

O site alberga 240 jogos com cerca de 135 000 ficheiros até hoje, e na página inicial apresenta os jogos com mais ficheiros e/ou mais populares nesta plataforma. De forma a restringir o objecto de estudo, selecionei apenas os dois videojogos com mais ficheiros e que são pertencentes à mesma série, nomeadamente, a IV e V instalações de *Elder Scrolls*.

The Elder Scrolls IV: Oblivion é um jogo lançado em 2006 pela Bethesda Softworks, tal como o *Skyrim* em 2011. Como é possível notar na página das categorias, a “áudio,

²⁰ “This mod tweaks the stock in game ambient sounds to improve immersion and the nature feeling. I really like to play with the music but I want to hear and feel the nature around me. I was disappointed that even when maxing the sound fx level and putting the music volume down I couldn't achieve the result I was looking for. Now you can hear animals, city sounds.”. *mod More Immersive Sound* para o jogo *Oblivion*. Cf. <http://www.nexusmods.com/oblivion/mods/5487/> (Consultado a 29/03/16).

som e música” tem, até à data da última consulta, 283 ficheiros²¹. No caso de *Skyrim*, 900²².

Circunscrevi a minha pesquisa destes ficheiros com o filtro “most downloaded”. Procurei os *mods* que tivessem música composta originalmente, recolha de música original, e/ou até uma lista de músicas pré-existentes e compostas para o *mod* em específico. Devido à quantidade de ficheiros existentes em ambos os jogos, principalmente no *Skyrim*, apenas irei focar brevemente dois exemplos de cada nos *mods* com música original, composta e disponibilizada para o efeito. No caso do jogo *Oblivion*, escolhi os *mods* “*Oblivion Symphonic Variations Music Suite*”²³ e o *mod* dividido em cinco packs de ambientes do jogo “*Extra mp3 music pack*”²⁴.

O primeiro *mod*, disponibilizado pelo utilizador Tashin, é uma compilação de catorze (14) faixas para diversos ambientes – exploração, cidade, batalha e *dungeons* – composta por Li-Hsin Huang, que, de acordo com a descrição, is an “orchestral music inspired by the original score, to blend into the game. Created to follow the style, instrumentation and spirit of Oblivion's soundtrack, and balanced to match the ambience”. Através da audição de vários exemplos, principalmente inseridas no ambiente de exploração, é possível notar a utilização frequente de texturas sonoras e instrumentação semelhantes às da banda sonora original, apostando fortemente em longas linhas melódicas ligadas nas cordas e apontamentos melódico-rítmicos nos sopros.

O outro *mod*, “*Extra mp3 music pack*”, que está dividido em 5 packs como já referi, tem o terceiro pack, de música para exploração, com o maior número de *downloads* entre todos. É importante notar que, de acordo com a descrição do mesmo, é uma selecção de músicas compostas por um autor finlandês que, no site que disponibiliza, indica que compôs uma série de *royalty free music* por ambientes – *stock music* – tendo utilizado o projecto denominado “*Celestial Aeon Project*”²⁵ (considerado música “instrumental” e “épica”). Ao ouvir um excerto de uma das faixas, é possível notar que a instrumentação

²¹ Cf. <http://www.nexusmods.com/oblivion/mods/categories/> (Consultado a 29/03/16).

²² Cf. <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/categories/> (Consultado a 29/03/16).

²³ Cf. <http://www.nexusmods.com/oblivion/mods/11436/> (Consultado a 29/03/16).

²⁴ Cf. <http://www.nexusmods.com/oblivion/mods/4186/> (Consultado a 29/03/16).

²⁵ Todos os exemplos estão disponíveis no Youtube, que podem ser acedidos através das páginas de cada *mod* em específico disponibilizadas em rodapé. Neste caso, o utilizador viabiliza esta compilação de música através da plataforma *jamendo* no seu perfil e no seu site pessoal. Cf. <http://www.mattipaalanen.com/celestialaeonproject.html> (Consultado a 29/03/16).

utilizada é, por vezes, bastante diferente da utilizada pelo compositor do jogo, Jeremy Soule; no entanto, no fórum de discussão do *mod*, a música proposta teve uma recepção muito positiva devido ao seu enquadramento no ambiente e na jogabilidade de *Oblivion*.

Relativamente ao *Skyrim*, selecionei os *mods* “*Celtic Music*”²⁶ e o “*Additional Music Project*”²⁷. O primeiro é uma compilação de setenta e nove (79) faixas originais compostas por Adrian Von Ziegler, com denominações como “viking”, “celtic”, “fantasy”, e divididas por áreas de exploração, *dungeons* e para combate. É possível notar que estas composições baseiam-se largamente na presença de percussão e gaita de foles nas faixas consideradas “vikings” e “celtas”, enquanto nas faixas para combate ou exploração, recorre-se frequentemente à utilização maioritária de cordas, alguns sopros, e secções corais, tal como a música original do jogo e alguns *mods*.

No “*Additional Music Project*”, tal como é possível verificar nesta descrição, é um *mod* dedicado à música, elaborado por este autor, que adiciona cerca de 4 horas de música, com o mesmo formato de separação como os anteriores. É interessante notar que é um dos poucos *mods* em que o utilizador refere o seu trabalho como compositor, afirmando que é difícil conseguir compor novas faixas à medida que trabalha durante o dia e tenta trabalhar na área da composição musical, referindo comicadamente que talvez irá esperar por um próximo *Elder Scrolls* se não conseguir avançar profissionalmente nesta área.

Conclusão

Sendo uma investigação ainda na sua fase inicial, esta comunicação foi uma tentativa de expor brevemente os conceitos de *mod* e imersão, uma das plataformas mais utilizadas para a partilha deste tipo de ficheiros, e que tipo de *mods* de áudio existem e como são utilizados em dois videojogos específicos. Os limites deste trabalho e a falta de mais dados a serem recolhidos através de uma pesquisa mais aprofundada, delimitação dos objectos de estudo e metodologias, acesso a recursos escritos, entrevistas e inquéritos a compositores/*modders* e utilizadores nas fases que se seguem da investigação, permitiram-me apenas realizar uma breve perspectiva teórica destes conceitos e um panorama geral destes quatro (4) *mods* que selecionei. Tanto no caso de

²⁶ Cf. o *mod* em: <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/53689/> (Consultado a 29/03/16).

²⁷ Cf. o *mod* em: <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/28951/> (Consultado a 29/03/16).

Oblivion como *Skyrim*, os *mods* eram descritos como ficheiros que adicionassem horas de músicas correspondentes ao estilo da música original e que se enquadrassem no ambiente do jogo, procurando assim a construção melódico-rítmica e orquestração semelhantes a cada área/ambiente no jogo, exceptuando os casos de correspondência sonora a imaginários fantásticos – *viking* e *celta* – que propõem outras instrumentações. É possível notar também que, nestes casos, os utilizadores no site *Nexus* que disponibilizam estes *mods* no seu perfil são os próprios compositores, divulgando o seu trabalho não só para os jogos como para outros efeitos, dando a oportunidade aos utilizadores de descarregar gratuitamente alguns *packs* de músicas ou comprar outros.

É interessante mencionar outros *mods* com o objectivo de adicionar música; por exemplo, o mais descarregado deste tipo, *Fantasy Sound Project*, providencia ao jogador mais de doze (12) horas de música/235 faixas intituladas de “orchestral and instrumental fantasy/epic music tracks for exploring towns, taverns and castles”²⁸. As várias faixas foram compostas por diversos artistas, sendo a maior parte delas provenientes do site *jamendo.com*, uma plataforma de *stock music*, ou seja, não-comercial e *free-to-use*. Muitos dos compositores não só disponibilizam a sua música neste site como são *modders* nestes jogos e compuseram música para o efeito, estando alguns dos autores dos *mods* analisados neste trabalho reutilizados no *Fantasy Sound Project*, o que possibilita não só uma maior divulgação do nome do compositor/modder, mas também do(s) seu(s) próprio(s) *mod(s)* e trabalho individual.

No caso do *mod Immersive Music*²⁹, é uma compilação de música tanto de compositores/modders já referidos aqui (e também utilizados no *mod* mencionado no parágrafo anterior) como de música de jogos pré-existent, nomeadamente, a série em três instalações *The Witcher*.

Em muitos *mods*, o factor imersivo está inerente ou o próprio termo é utilizado, embora seja possível notar que é mais frequente em *mods* directamente associados a componentes áudio, paisagem sonora e/ou efeitos sonoros – desde “melhores” sons relativos a armaduras, sons atmosféricos “imersivos” ou bardos que cantam melhor e caranguejos que praguejam. Como já foi referido, a realização de inquéritos é um dos requisitos deste trabalho de forma a verificar a importância dos *mods* de áudio e música

²⁸ Cf. o *mod* em: <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/46518/> (Consultado a 29/03/16).

²⁹ Cf. o *mod* em: <http://www.nexusmods.com/skyrim/mods/66612/> (Consultado a 29/03/16).

numa escala maior, considerando a participação dos utilizadores nas críticas e avaliações dos *mods* um dos componentes mais importantes não só para a visibilidade do *mod* em si como para promover o trabalho dos *modders* – ou, melhor dizendo, *playbour* – e observar a recepção e discussão em torno do que este acrescenta ou modifica no jogo original.

GOIÂNIA E OS CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL DE ENTIDADES MANTENEDORAS PÚBLICAS

Fernanda Vasconcelos Furtado
(Universidade Federal de Goiás)

O presente artigo apresenta os centros de documentação e informação e suas entidades mantenedoras públicas da cidade de Goiânia. Com breve conceituação de termos como documento, arquivo, acervo, biblioteca e museu. Aborda questões relevantes a legislação documental e arquivística brasileira e sua adequação às especificidades da área de música e as fontes que ampliam o estudo e pesquisa musicológicos e etnomusicológicos, bem como os principais acervos e profissionais goianienses, nacionais e internacionais.

Palavras chave: Centros de Documentação, Entidades Mantenedoras Públicas, Goiânia, Música, Violão.

1. Introdução

A intenção do presente artigo é apresentar os órgãos de documentação e suas “entidades mantenedoras” públicas da cidade de Goiânia que armazenam documentos e informações musicais e em especial violonísticas goianienses, que estejam presentes independentes de sua finalidade, função, tipo, classificação (procedência, valor, grau, gênero etc.) ou modalidade em que se encontram arquivadas.

Algumas questões importantes foram levantadas para melhor busca, compreensão e respostas sobre estes Centros com relação à Documentação Musical: Como eles se encontram regulamentados pela legislação documental e arquivística brasileira? Quais os princípios e como são inventariados, classificados, armazenados, divulgados e disponibilizados para estudo e pesquisa o material documental musical dessas “entidades mantenedoras públicas”? Musicalmente quais são os meios e normas legais utilizados para catalogação e/ou arquivamento do material documental musical?

2. Breve conceituação: Documento; Arquivo; Acervo; Centro de Documentação ou Informação; Entidade Mantenedora Públicas, Biblioteca; Museu

A documentação acompanha a história da evolução do homem que em cada era utilizou-se de materiais que o auxiliaram no armazenamento de informações pertinentes a sua vida. Das pinturas rupestres aos dias de hoje foram utilizados diversos materiais dentre eles o mármore, o cobre, o marfim, as tábuas, os tabletes de argila, o papiro, o pergaminho e finalmente o papel”.

Com o passar do tempo veio a descoberta da imprensa, da fotografia, da filmagem e das gravações áudio e visuais até chegar a era tecnológica com a explosão dos meios computacionais, da informática e de todo um arsenal de meios facilitadores para criação, produção, difusão, divulgação, armazenamento e da busca de dados, dando impulso e aceleração aos meios de comunicação.

Limitando-se especificamente a área de conhecimento musical em que musicólogos, etnomusicólogos unem-se a antropólogos, arqueólogos, paleontólogos e profissionais de outras áreas do conhecimento, serão brevemente conceituados termos e centros de documentação buscando compreender melhor sua missão e funcionamento.

2.1. Documento - termo amplo de caráter generalista que pode ser abordado por diferentes áreas de conhecimento e de suas especificidades. Anteriormente “os documentos serviam apenas para estabelecer ou reivindicar direitos”¹, atualmente estes documentos são encontrados e armazenados em diversos órgãos como: Museus, Bibliotecas, Acervos, Arquivos e outros.

2.2. Arquivo - ocupa-se da reunião, ordenação e guarda de documentos, que passam por uma criteriosa análise sobre sua origem, finalidade, função, classificação, terminologia, tipos, classificação, correspondência e caracterização. No Brasil, a política de arquivos públicos e privados é gerenciada pelo Conselho Nacional de Arquivos -

¹ Marilena Leite Paes: *Arquivo. Teoria e Prática*, Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997 (3ª Edição Revista e Ampliada).

CONARQ². Oferece acesso às informações e orientações legais de acervos arquivísticos, quer sejam arquivos administrativos ou históricos ambos de cunho cultural.

2.3. Acervo - trata-se das coleções de arte, históricas, documentais, científicas de um órgão e uma entidade mantenedora.

2.4. Centro de Documentação ou Informação - “ambiente físico ou virtual”, que segundo Paes (1997), acompanhou o progresso científico e tecnológico a partir do séc. XIX com aparecimento e ampliação das áreas e campos do conhecimento, das profissões e suas relações, com a criação de diversas organizações, com o desenvolvimento das atividades de pesquisa além das universidades, dentre outros fatores que contribuíram para o aumento da complexidade dos documentos.

2.5. Entidade Mantenedora Pública - instituição criada e mantida pelo poder público Federal, Estadual, Municipal e Distrito Federal brasileiro.

2.6. Biblioteca - ambiente físico ou virtual destinado ao armazenamento de coleções de informações para fins de consulta, estudo e pesquisas de todo porte, bem como para incentivar a prática e o hábito da leitura. No séc. XXI coexistindo em meio as constantes e diferentes mudanças de paradigmas surge a “Biblioteca Híbrida” com espaços, serviços e coleções físicos e virtuais oferecendo melhor suporte à informação, comunicação e educação à distância. Atualmente existem bibliotecas digitais, comunitárias, universitárias, escolares, hospitalares, empresariais dentre outras, adquirindo e ordenando coleções por área de conhecimento específico.

Em geral as bibliotecas são organizadas por sistemas de classificação do conhecimento: Sistema Decimal de Melvil Dewey ou Classificação Decimal Dewey publicada em 1976³; ISBN - *International Standard Book Number*. Criado em 1967 e

² **CONARQ** - Conselho Nacional de Arquivos é um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/o-conselho.html> (Consultado em 10/01/15).

³ M. L. Paes, *Arquivo...*, p. 85.

oficializado como norma internacional em 1972⁴, “é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição. O sistema é controlado pela Agência Internacional do ISBN, que orienta e delega poderes às agências nacionais. No Brasil, a Fundação Biblioteca Nacional representa a Agência Brasileira desde 1978, com a função de atribuir o número de identificação aos livros editados no país. A partir de 1º de janeiro de 2007, o ISBN passou de dez para 13 dígitos, com a adoção do prefixo 978. O objetivo foi aumentar a capacidade do sistema, devido ao crescente número de publicações, com suas edições e formatos”. O *Repertory International for Source Musicale* - RISM⁵ é referência com 94 elementos descritivos (RISM-Espanha), facilitando os campos de seus catalogares⁶ em música.

2.7. Museu - “é uma instituição de interesse público, criada com a finalidade de conservar, estudar e colocar à disposição do público conjuntos de peças e objetos de valor cultural”⁷.

Esta breve conceituação de termos, órgãos e/ou centros de documentação ou informação nos permite melhor compreensão sobre sua finalidade e objetivos em que podemos destacar a importância cultural dos documentos e que segundo Paes (1997) “a finalidade das bibliotecas e dos museus é essencialmente cultural, enquanto a dos arquivos é primordialmente funcional, muito embora o valor cultural exista, uma vez que constituam a base fundamental para o conhecimento da história”, e ainda podemos dizer que a “biblioteconomia trata de documentos individuais e a arquivística de conjuntos de documentos”.

Em vista disso torna-se importante ressaltar que “a essência da documentação deixou de ser o documento, para ser a informação em si mesma”⁸. Por quê? Porque a informação traz consigo a essência da comunicação documental.

⁴ Disponível em: <http://www.isbn.bn.br/website> (Consultado em 05/02/15).

⁵ Disponível em: <http://www.rism.info> (Consultado em 05/02/15).

⁶ André Guerra Cotta: “Descrição e Recuperação de Fontes para a Pesquisa Musicológica no Brasil”. *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical: Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil*, Mariana, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 105-120.

⁷ M. L. Paes, *Arquivo...*, p. 16.

3. Goiânia e os principais Centros de Documentação Musical Público (Federal, Estadual, Municipal): Bibliotecas, Museus, Centros Culturais, Escolas e outros

Observar-se-á que a cidade de Goiânia é bem provida de bibliotecas, centros culturais, museus, escolas de arte, emissoras de rádio e de televisão públicos, mas a falta de um órgão de documentação público oficial e específico em música leva o pesquisador a garimpar informações musicais nesses centros de documentação e informação disponíveis ao público para leitura, estudo, pesquisa e que agora despertam o interesse para criar um acervo musical específico. A seguir serão apresentados alguns deles.

3.1. Bibliotecas de Entidades Mantenedoras Públicas (Federal, Estadual e Municipal)

Não se pode deixar de falar em bibliotecas sem mencionar a Biblioteca Nacional do Brasil⁸, “órgão responsável pela política governamental de captação, guarda, preservação e difusão da produção intelectual do país”, gerenciador das bibliotecas públicas nacionais.

Dentre as bibliotecas para consulta musical física e/ou virtual Goiânia oferece: a) **Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás** - criada em 24 de outubro de 1973 como resultado da fusão das 13 bibliotecas departamentais das unidades. No final da década de 80, um acordo entre a UFG e o Ministério da Educação possibilitou a construção de uma sede própria; b) **Biblioteca Setorial da Universidade Federal de Goiás** - possui livros, teses de mestrado, doutorado, trabalhos de graduação e livros; c) **Biblioteca Estadual Escritor Pio Vargas** - criada em junho de 1967, mas recebeu a atual denominação apenas em abril de 1991, em homenagem ao escritor Pio Vargas, que cedeu algumas de suas obras para a criação do museu. Acervo com mapas, atlas e vários tipos de periódicos, como revistas semanais e mensais e jornais; d) **Biblioteca Braille José Alvarez de Azevedo** - única no Estado que oferece livros para deficientes visuais constando de métodos para violão e piano etc.; e) **Irmãos Oriente** - Biblioteca Irmãos

⁸ M. L. Paes, *Arquivo...*, p. 17.

⁹ Biblioteca Nacional. Disponível em: www.bn.br (Consultado em 30/01/15).

Oriente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Acervo sobre a história de Goiás e região, com livros manuscritos dos séculos 18 e 19, cartografia, fotografia, coleções de jornais históricos (em papel, microfilme e CD), f) **Biblioteca Prof. Ribas Botelho de Campus (Esefego/UEG)**; g) **Biblioteca Municipal Cora Coralina** – Abriga coleções diversas; h) **Biblioteca da Agência Municipal de Meio Ambiente (Amma)**, espaço para informações ambientais, atividades e eventos de caráter ecológico e cultural. Em seu acervo constam periódicos, livros e audiovisuais, além de documentações avulsas (folders, jornais, etc.); i) **Biblioteca Marieta Telles Machado** - possui grande acervo¹⁰.

A Escola Superior da Magistratura de Goiás (ESMEG)¹¹ lançou uma lista das 10 melhores bibliotecas de Goiânia, sendo que cinco são públicas.

3.2. Centros Culturais de Entidades Mantenedoras Públicas (Federal, Estadual e Municipal)

A seguir alguns importantes Centros Culturais da cidade de Goiânia: a) **Centro Cultural UFG** - espaço dedicado a Arte Contemporânea; b) **Centro Cultural Gustav Ritter** - abriga a Orquestra Filarmônica do Estado de Goiás, além de escolas de música e de dança; c) **Centro Cultural Marietta Teles** - é um complexo cultural formado pelo Cine Cultura, Galeria Frei Confaloni, Galeria de Arte Primitivista - Sebastião dos Reis, Gibiteca e Biblioteca Pio Vargas; d) **Centro de Cultura e Convenções Dona Gercina Borges Teixeira** - possui dois pavilhões para feiras e congressos, dois auditórios, um teatro e onze salas para reuniões; e) **Centro Cultural Martim Cererê** - inaugurado em 20 de outubro de 1988, destinado à atividade artística; f) **Centro Cultural Oscar Niemeyer** - inaugurado em 30 de março de 2006, um complexo de espaços culturais situado na Região Sul da cidade de Goiânia, com um teatro, um museu, uma biblioteca, bem como um monumento aos direitos humanos; g) **Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro** - inaugurado em 21 de junho de 2006. Democratizar o acesso da população aos bens culturais e fomentar o talento local em todas as suas formas de manifestação. Possui um teatro, um cinema, um bar - Café Cultura, uma loja e o espaço

¹⁰ Disponível em: <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/goiania.asp?s=2&tt=con&cd=1693> (Consultado em 30/01/15).

¹¹ Disponível em: <http://esmeg.org.br/2014/01/29/portal-da-esmeg-lista-10-melhores-bibliotecas-de-goiania/> (Consultado em 30/01/15).

Prosa e Verso¹²; h) **Centro de Referência e Memória Cultural de Goiânia** – “Grande Hotel Goiânia”- abriga a Divisão do Patrimônio Histórico Municipal, uma Biblioteca e Sala de Exposições; i) **Centro Livre de Artes** – centro educativo na área de arte. Possui uma biblioteca especializada.

A documentação musical não é prioridade nesses centros culturais.

3.3. Museus de Entidades Mantenedoras Públicas (Federal, Estadual e Municipal)

Dentre os mais importantes museus públicos goianienses ressaltamos a seguir: a) **Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG)** - direcionado ao ensino e à pesquisa, propõe a discussão sobre a região Centro-Oeste; b) **Museu Zoroastro Artiaga** - primeiro museu de Goiânia, criado em 1946, no governo de Coimbra Bueno, leva o nome do historiador e pesquisador que teve a preocupação de reunir um vasto material relacionado a Goiás e à fundação de Goiânia; c) **Museu da Imagem e do Som (MIS)** - criado em 1988, local com amplo acervo de discos fitas, gravações e filmes que passam por processo de restauração e digitalização. A parte fonográfica tem 40 mil discos e o museu traz a história da TV em Goiás. Armazena toda a coleção das edições do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA); d) **Museu Pedro Ludovico Teixeira** - antiga casa do fundador de Goiânia, Pedro Ludovico Teixeira, decoração típica dos anos 40, em estilo Art Déco. A documentação restrita para consulta de pesquisadores e historiadores; e) **Museu de Arte de Goiânia (MAG)** - inaugurado no dia 20 de outubro de 1970 e transferido para o Bosque dos Buritis em 1981. Acervo de diferentes linguagens artísticas com expoentes da arte brasileira¹³.

Estes museus possuem acervo de grande valor histórico e cultural e oferecem exposições, cursos, bienais etc. à sociedade goianiense e demais visitantes.

3.4 Escolas de Arte de Entidades Mantenedoras Públicas (Federal, Estadual e Municipal)

Torna-se importante destacar que grande parte da produção artística musical de Goiânia se encontra arquivada e documentada nas instituições acadêmicas que a

¹² Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro. Disponível em: <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/goiania.asp?s=2&tt=con&cd=1602> (Consultado em 05/02/15).

¹³ Museus – Disponível em: <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/goiania.asp?s=2&tt=con&cd=1583> (Consultado em 02/02/15).

produzem. Estas são escolas especializadas em Arte, sendo as produções musicais de grande relevância em um contexto educativo e sócio-cultural.

Destacamos a seguir algumas das escolas de maior relevância: a) **Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - EMAC/UFG** e o seu **Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho - LABMUS: Preservação e Difusão de Documentos Escritos e Audiovisuais - EMAC/PRPPG/UFG**, no qual abriga um acervo a ser restaurado, organizado, catalogado, digitalizado como do músico *Jean François Douliez*; da *Escola de Música* e exceção ao de *Balthazar de Freitas* acervo digitalizado, mas não disponível ao público; b) **Instituto Federal Goiano (IFG)**; c) **Instituto Tecnológico do Estado de Goiás (ITEGO) em Artes Basileu França – Programa de Tecnologia e Inovação do Estado de Goiás, Secretaria de Desenvolvimento (SED)**¹⁴; d) **Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte – Unidade da Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Lazer.**

3.5 Emissoras de Telecomunicação - Rádio e Televisão de Entidades Mantenedoras Públicas (Federal, Estadual e Municipal)

Goiânia possui importantes Emissoras de Telecomunicação - Rádio e Televisão oferecendo espaço, oportunizando o desenvolvimento, a divulgação e difusão da produção artístico-musical e em especial propiciando grande impulso e crescimento a educação e cultura local e incentivando a formação de um acervo próprio. Dentre elas destacam-se as emissoras vinculadas a Universidade Federal de Goiás: **Rádio Universitária**¹⁵ 870 AM e online, com acervo atualmente digitalizado. **A TV UFG**¹⁶ “que abrange em sinal aberto (14 UHF) a Região Metropolitana de Goiânia” tendo como principal parceira a TV Brasil, retransmitindo sua programação.

As emissoras vinculadas a Agência Goiana de Comunicação do Estado de Goiás (AGECOM) com a estação da **Rádio Brasil Central - RBC** em AM¹⁷, FM¹⁸ e Internet e a

¹⁴ SED – Disponível em: <http://www.sed.go.gov.br/post/ver/194285/centro-de-educacao-profissional-em-artes-basileu-franca-%E2%80%93-cepabf> (Consultado em 01/02/16).

¹⁵ Rádio Universitária – Disponível em: <https://www.radio.ufg.br> (Consultado em 10/04/15).

¹⁶ TV UFG - Disponível em: <http://www.tvufg.org.br> (Consultado em 10/04/15).

¹⁷ RBC – Disponível em: <http://radiobrasilcentral.com.br/> (Consultado em 30/01/15).

¹⁸ RBC – Disponível em: <http://www.radios.com.br/aovivo/Radio-RBC-90.1-FM/26986> (Consultado em 30/01/15).

Televisão Brasil Central¹⁹ – TBC, canal 40 UHF, emissora estatal afiliada a Televisão Cultura de São Paulo. E as emissoras de **TV da Assembleia Legislativa** do Estado de Goiás e **TV Câmara** da Câmara Municipal de Goiânia que se destacam também pelo incentivo e divulgação da produção cultural local.

4. Legislação

A legislação arquivística brasileira é disponibilizada através do CONARQ e emanada por ele segundo

A Constituição Federal de 1988 e particularmente a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, delegaram ao Poder Público estas responsabilidades, consubstanciadas pelo Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, que consolidou os decretos anteriores nºs 1.173, de 29 de junho de 1994; 1.461, de 25 de abril de 1995, 2.182, de 20 de março de 1997 e 2.942, de 18 de janeiro de 1999²⁰.

O site da CONARQ possibilita musicólogos, etnomusicólogos, estudantes, pesquisadores e profissionais em geral obterem acesso virtual, fazer *downloads* de Leis, Decretos, Medidas Provisórias, Resoluções, Portarias, Resoluções, Instruções Normativas, Atos do Poder Judiciário e do Poder Legislativo Federal, Legislação Estadual e Municipal. E ainda disponibiliza aos usuários publicações de títulos técnicos, históricos e virtuais, sendo de interesse musical destacar o Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. O Glossário pensado e elaborado pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS)²¹ do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) tem como objetivo o estabelecimento de terminologia própria e padronizada referente aos documentos arquivísticos em linguagem visual, sonora e musical. Este glossário em sua última versão 1.1. de março de

¹⁹ TBC – Disponível em: <http://tvbrasilcentral.com.br/> (Consultado em 02/02/15).

²⁰ CONARQ. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/o-conselho.html> (Consultado em 30/01/15).

²¹ CTDAIS. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/gloss%C3%A1rio/308-gloss%C3%A1rio-da-ctdais.html?highlight=WypY29ub2dyXHUwMGUxZmljb3MiLCJzb25vcm9zliwiZG9jdW1lbnRvcylslmF1ZGlvdmlzdWFpcylslmN0ZGFpcylslmRvY3VtZW50b3MgYXVkaW92aXN1YWlzllo=> (Consultado em 05/02/15).

2014, oferece espaço para sugestões de novos termos e/ou aperfeiçoamento por eles empregados.

5. Fontes que embasem a pesquisa em Musicologia e Etnomusicologia

Além das fontes dispostas na legislação brasileira de arquivologia, torna-se importante buscar acervos, publicações físicas e virtuais, de livros, artigos científicos, anais, revistas etc., nacionais e internacionais, tais como: Acervo Curt Lange da UFMG; Acervo do Museu da Música de Mariana, pelo Projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração de Partituras; Acervo de Arte (1945) da Biblioteca Mário de Andrade, SP; Revista Brasileira de Música primeiro periódico acadêmico-científico de música no Brasil, 1934, UFRJ, primeiros editores: Mário de Andrade, Luís Heitor Correia de Azevedo, Ayres de Andrade²²; Debates – Cadernos de pós-graduação em música e o Laboratório de Etnomusicologia Elizabeth Travassos – UNIRIO; Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Música, CONARQ, RISM, Laboratório de Musicologia e a Revista Música Hodie da EMAC-UFG, dentre outros.

É importante ressaltar nomes de musicólogos, etnomusicólogos, historiadores e professores de vulto na atualidade que tratam da história da música e seus acervos, arquivos, editoriais, recuperação de fontes, edição da música, edição crítica, organização documental, descrição, valores, coleção, tráfego ou circulação de partituras e outros: **Nacionais:** **Município de Goiânia:** Jean François Douliez, Belkiss S. C. Mendonça, Regina Lacerda, Maria Augusta Callado, Braz Wilson P.P. Filho, Yara Moreira, Eli Camargo, Glacy A. de Oliveira, Ana Guiomar Rêgo Souza, Joaquim Jaime, Mágda M. Clímaco, Eduardo Meirinhos, Marshal G. Pinto, Othaniel P. de A. Jr., Robervaldo L. Rosa, Luís Carlos V. Furtado, Anderson Rocha, Andréia Teixeira dentre outros. **Outros municípios brasileiros:** Paulo Castagna, Samuel Araújo, Marcelo C. Hazan, André Cota Guerra, José Maria das Neves, Rosângela P. Tuner, Cleofe P. de Mattos, Lenita W. M. Nogueira, Elmer C. Barbosa, Carlos Alberto Figueiredo, Manuel A. C. do Lago, Suzan Ana Reily, Carlos Sandroni, Suzana Sardo, Roberto Stevenson, Gerard Béhague, Régis Duprat, Ricardo Tacuchian, Ilza Nogueira, Cristina Magaldi, José Alberto Salgado, Júlio

²²Disponível em: <http://rbm.musica.ufrj.br/br/principal.html> (Consultado em 03/02/15).

Erthal, Leonardo R. Peres, Jonathan Gregory, Jael Trindade, Ricardo Kanji, Ivan Vilela, Rosângela P. Tugny, José Ramos Tinhorão dentre outros. **Internacionais:** Anthony Seeger, James Grier, Philip Brett, Eduardo Harsh, Jennifer Hill, Emma Hornby, Theodore Schellenberg, Marie L. Göllner, Duching Michael, Jeannine Barriault, Stéphane, Alejandro Veras, dentre outros.

6. Considerações

Depreende-se que a realidade dos centros de documentação e informação e suas entidades mantenedoras públicas da cidade de Goiânia, apresentados nesse artigo, possuem em seus acervos documentos, arquivos e coleções musicais de interesse, mas não existe nenhum órgão oficial específico em música. É de grande importância destacar o LABMUS-EMAC/UFG que disponibiliza ao usuário excelente oportunidade para estar em contato com um acervo especificamente musical de autores reconhecidos no meio artístico, educativo e cultural goianiense, nacional e internacional, advindos da época de sua fundação destacando o acervo do eminente violinista, compositor, arranjador e maestro Jean François Douliez e um dos fundadores da atual Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Com um olhar especial à produção violonística torna-se notório ressaltar a importância dos centros culturais e educativos públicos goianienses, que investem e incentivam a formação de jovens violonistas, tendo como pioneiro o violonista, compositor, arranjador e professor Eurípedes Barsanulfo Fontenelle, atualmente professor aposentado da EMAC-UFG.

Os órgãos públicos de documentação e/ou informação da cidade de Goiânia seguem os princípios para manipulação de seus arquivos e documentos, para a formação de seus acervos apoiando-se na legislação brasileira, sendo o CONARQ e a Fundação Biblioteca Nacional (FBN) os órgãos que definem a política brasileira dos sistemas da arquivística e biblioteconomia que devem ser somados e aprimorados junto ao RISM que auxiliam na padronização de elementos descritivos para atender aos campos necessários da área musical. Como resultante obtém-se a qualificação, expansão, preservação da memória, da guarda da produção intelectual, da linguagem e

da cultura bem como, a acessibilidade ao patrimônio material e imaterial musical goianiense.

Este difusor de atividades ampliam as possibilidades de novas abordagens sobre o patrimônio musical arquivístico e documental e a expansão da pesquisa científica musical da cidade de Goiânia que contribuem para o estabelecimento de sua identidade cultural ou identidades socioculturais já presentes na arte literária e científica através de editoriais: livros, artigos científicos, revistas, monografias, dissertações, teses, anais e outros produzidos por estudiosos e pesquisadores.

A INFLUÊNCIA DO PROFESSOR JOSÉ CARDOSO BOTELHO NA CONSOLIDAÇÃO DA CLARINETA NA MÚSICA SINFÔNICA E CAMERÍSTICA BRASILEIRA

Gabriel Gagliano

(Universidades Federal do Rio Grande do Norte / NOVA de Lisboa)

O Professor José Cardoso Botelho (1931-), de origem brasilo-portuguesa, teve uma rígida formação profissional no Conservatório de Música do Porto, trabalhando posteriormente na Orquestra Sinfônica do Porto, em Portugal. Foi discípulo de Alberto da Costa Santos, seu único professor de clarineta. Em 1952, aos 21 anos, transferiu-se para o Brasil, onde rapidamente foi absorvido pelo meio sinfônico local. Encontrando um cenário profissional de significativa expansão, Botelho desempenhou importante papel na consolidação da Clarineta e sua literatura brasileira contemporânea. Em colaboração com colegas de orquestras, Botelho formou o denominado “Núcleo”, um conjunto de intérpretes de sopros de alto gabarito que influenciou compositores, orquestras e regentes quanto à criação e interpretação do repertório brasileiro solo, sinfônico e de câmara para estes instrumentos. Este trabalho funda-se em ferramentas da Memória Social e da História de Vida do clarinetista José Cardoso Botelho.

Palavras-chave: José Cardoso Botelho, Escola Brasileira de Clarineta, História da Clarineta no Brasil, Literatura Brasileira de Clarineta, Memória Social da Clarineta no Brasil do Século XX.

O Professor José Botelho é um clarinetista de origem luso-brasileira (nascido no Brasil, porém de família portuguesa), radicado na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, e que constituiu uma longa carreira profissional como solista, camerista e músico sinfônico, de modo a influenciar o meio musical brasileiro de seu tempo e, finalmente, trazendo notável contribuição para o estabelecimento de uma escola de clarineta razoavelmente consistente e significativa no Brasil. José Botelho nasceu no Brasil, a 24 de fevereiro de 1931. Os seus pais, embora fossem de origem portuguesa, haviam se transferido para o Rio de Janeiro com o propósito de iniciar atividades comerciais. Todavia, à idade de dois anos do jovem Botelho, a sua família necessitou retornar ao seu país de origem, mais especificamente à cidade do Porto, pois era convocada a tratar assuntos concernentes a partilha de bens. Pretendiam os pais do Botelho que fosse esta uma viagem rápida e objetiva. Contudo, a proximidade da parte da família que havia permanecido no Porto levou-os a fixarem-se nesta cidade permanentemente, de modo que apenas o irmão

mais velho da família fora deixado no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, Botelho cresceu no Porto, em Portugal, ao lado de seus pais, cidade onde realizou seus estudos escolares e se iniciou na música¹.

O Porto das décadas de 1940 e 1950 era uma cidade cosmopolita e culturalmente muito destacada, cuja presença da forte burguesia local proporcionava acentuado cultivo da música e das artes, fazendo influir artistas nacionais e estrangeiros. Com idade aproximada de doze ou treze anos, Botelho ingressa no Conservatório de Música do Porto, a principal escola de música da cidade e da região naquela época.

Segundo Helena Caspurro², esta instituição foi fundado em 09 de dezembro de 1917, sendo a segunda instituição oficial de ensino de música profissional, laica, em Portugal. A cidade do Porto, aponta a autora, desde meados do século XIX, caracteriza-se pela notável riqueza musical, tornando-se um pólo nacional nesta área. Percebe-se, por incentivo das sociedades instrumentais, desde 1840, sublinhado cultivo da ópera, música sinfônica e de câmara, observando-se em especial certa influência da música alemã. Contudo, durante muitos anos, a ansiedade por uma escola de música local ainda não havia sido contemplada, de modo que muitas tentativas iniciais fracassaram, como a Escola Popular de Canto (1855), o Instituto Musical do Porto (1863) e a Academia do Palácio de Cristal (1866), provocando uma sensação geral de abandono político quanto ao ensino de música. Somente em 1917, com iniciativa independente do município, surge o Conservatório, que se afirmou como celeiro de músicos e importante escola de profissionalização da música no país, existente ainda hoje. O desenvolvimento do Conservatório de Música do Porto propiciou a sua mudança de esfera, que, em 1972, pelo Decreto-Lei nº 519/72, foi transferido para a Federação, vinculando-se ao Ministério da Educação de Portugal, que reconhece e regula os cursos de música do Conservatório do Porto desde 1924 até a presente data³.

Neste ambiente de efervescência musical, Botelho inicia suas aulas de clarineta com o professor Alberto da Costa Santos, clarinetista também egresso da mesma

¹ Gabriel Gagliano Pinto Alberto: *O Professor Jose Botelho e a Escola Brasileira de Clarineta na Segunda Metade do Século XX*, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015 (Tese de Doutorado, PGCS/CCHLA/UFRN).

² Helena Caspurro: “Conservatório de Música do Porto (CMP)”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, INET-md – Universidade Nova de Lisboa, 2010, v. 1 (A-C), pp. 323.

³ Mais informações sobre a música no Porto e em Portugal durante o século XX podem ser obtidas em: S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal...*, 2010.

instituição, que fora seu único mestre formal de clarineta em toda a vida, com periodicidade de duas aulas individuais por semana⁴. Logo após formar-se em clarineta pelo Conservatório, aos dezoito anos, Botelho ingressa profissionalmente como músico da Orquestra Sinfônica do Porto. Esta instituição, então recém-inaugurada, obteve a maior parte de seu corpo de músicos do Conservatório, tornando-se vinculada àquele. Por isso, o posto de primeira clarineta solista da Orquestra era ocupado pelo seu então professor, Alberto da Costa Santos, também professor do Conservatório, enquanto que Botelho logrou a posição de segunda clarineta, ao lado de seu mestre. Botelho permaneceu integrado à Orquestra Sinfônica do Porto até 1952, quando, aos 21 anos de idade, toma uma decisão de vida: resolve abandonar seu emprego na Orquestra e empreender uma corajosa viagem ao Brasil, ainda que sem perspectiva de trabalho, porém de sorte que pudesse vir a conhecer sua terra natal e seu irmão mais velho, então residente no bairro de Cachambi, na cidade do Rio de Janeiro (àquele tempo, capital da República)⁵.

Durante sua formação musical no Porto, o mestre de clarineta do Botelho sempre foi Alberto da Costa Santos, com quem aprendeu desde os rudimentos do instrumento até a prática profissional em cenário orquestral. Gabriel Gagliano⁶ realiza detalhada análise sobre a constituição de uma escola de práticas interpretativas a partir de Alberto da Costa Santos até Botelho, aplicando as proposições de Paul Zumthor (2010)⁷ e (1987)⁸ quanto à importância do gesto e do corpo para a prática e a pedagogia da música, nesse caso materializadas nos mecanismos de interpretações e exemplificações de exercícios ou peças de repertório da literatura do instrumento. Atenta o autor para o modo como estes são, portanto, prontamente articulados em linguagem, e esta, por fim, em formas dispersadas no espaço. As representações simbólicas do gesto e da voz do mestre, através do canto de seu instrumento, inscrevem o movimento numa pedagogia incapaz de ser alcançada por qualquer escritura⁹, lançando a prática

⁴ Botelho também se matricula no instrumento Violino, curso um pouco mais longo que o de clarineta, porém não chega a concluí-lo, interrompendo-o próximo ao final, devido à emergência de sua viagem ao Brasil.

⁵ G. G. P. Alberto, *O Professor Jose Botelho...*, 2015.

⁶ G. G. P. Alberto, *O Professor Jose Botelho...*, 2015.

⁷ Paul Zumthor: *Introdução a a Poesia Oral*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010 (tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida).

⁸ P. Zumthor: *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

⁹ Conceito também debatido por Fernando Iazzetta: "A Música, o Corpo e as Máquinas", *Revista OPUS*, 4,

experimentada e vivida nos domínios da memória e da oralidade vocalizada¹⁰. Reputamos, através de Maurice Halbwachs¹¹, a memória como uma consequência de relações sociais e Paul Connerton¹², em completando-o, constata nela a inerência do gesto e do corpo como *conditio sine qua non* para a convergência sócio-temporal dos conteúdos mnemônicos. Destarte, por estes autores, a memória só sobrevive se expressa socialmente e perpetuada através da mecânica do gesto e da voz. Ainda, identificamos, nas Práticas Interpretativas, forte presença do paradigma Mestre-Discípulo¹³, que traduz, pelos mecanismos da oralidade, os conteúdos de suas escolas¹⁴. Assim, o que Botelho incorpora de seu mestre, ainda que não o saiba, é mais do que uma informação, é uma escola, que possui memória e história, e é renovada no presente cada vez que o discípulo reproduz o que faz o mestre. Destarte, a escola de um mestre, erguida à flor da trajetória de sua própria história vivida, supõe conteúdos culturais e cosmológicos de sua percepção do universo, seus alicerces ideológicos e sua identidade no mundo. Portanto, de sua memória. Estes elementos, tragados pelos discípulos durante o árduo, penoso e longo tempo de contato social com o mestre, são reciclados e perpetuados. O extenuante burilamento que o mestre impõe a si mesmo, denominado por Norbert Elias¹⁵ pelo termo “sublimação”, é a substância perseguida pelos discípulos, a matéria quintessenciada que buscarão em reverência durante toda a existência, como é também o vínculo mais forte que une o discípulo ao mestre.

Ao chegar ao Brasil, Botelho rapidamente se empregou como músico sinfônico. Não obtendo sucesso inicialmente no Rio de Janeiro, transferiu-se para São Paulo, onde se tornou primeira clarineta solista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), através de concurso público que deu posse aos músicos fundadores daquela

4, 1997, pp. 27-44.

¹⁰ Sobre o estudo comparativo entre oralidade e escritura, Cf. Paul Thompson: *A Voz do Passado: história oral*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992 (3ª edição). Sobre os desdobramentos da oralidade em vocalidade, Cf. as duas obras de Paul Zumthor acima referidas.

¹¹ Maurice Halbwachs: *A Memória Coletiva*, São Paulo, Centauro Editora, 2006 (tradução de Beatriz Sidou).

¹² Paul Connerton: *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹³ Identificado por: Vanda Lima Bellard Freire: *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*, Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Educação Musical, 1992 (Série ABEM TESES 1, Universidade Federal do Rio de Janeiro). O citado paradigma é também estudado por: Nikolaus Harnoncourt: *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1990 (2ª edição).

¹⁴ Ravi Shankar: *My Music, My Life*, Mayapuri, Nova Delhi, India Offset Press, 1978.

¹⁵ Norbert Elias: *Mozart: Sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

instituição. Esta orquestra funcionou, todavia, por apenas 10 meses, tendo seus trabalhos interrompidos após este período, quando o Governo do Estado de São Paulo demite os músicos sem sequer ter-lhes pago o primeiro salário¹⁶. Botelho então é admitido para a Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta de São Paulo, dirigida pelo Maestro e pianista Souza Lima. A Rádio Gazeta possuía um acervo de 150.000 discos de acetato, ainda hoje o maior do país. Todavia, sua programação tinha ênfase na música sinfônica ao vivo, transmitida de seu auditório, executada pela Orquestra e com vagas na platéia muito disputadas. Devido a correntes hiatos e lacunas na programação, Botelho negociou um acordo salarial com a Orquestra pelo qual ele se torna um dos músicos mais bem remunerados da instituição, oferecendo, em contrapartida, a possibilidade de ser convocado subitamente, a qualquer momento, para executar uma obra solo com orquestra ou com piano, conforme escolha da programação da Rádio, com fins de preenchimento dos inesperados intervalos de tempo que eventualmente surgissem. Desta sorte, Botelho era obrigado a manter-se constantemente preparado para executar as mais importantes obras para clarineta e orquestra ou com piano, como concertos e sonatas, que lhe pudessem ser solicitadas.

Botelho desejava o desafio que se lhe impunha o novo emprego, pois urgia-lhe a construção de seu trajeto de mestre, sobre o qual seus futuros discípulos haveriam de se espelhar. O mestre erige, no tempo, a estrutura material de que seus aprendizes se alimentarão¹⁷. Frente ao notável destaque do Botelho na Sinfônica da Gazeta, foi-lhe endereçado o convite para retornar ao Rio de Janeiro e ingressar no corpo executante da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, ao final da década de 1950. Neste momento, Botelho já havia se estabelecido como um virtuose reconhecido e mestre incipiente. O convite foi, portanto, aceito.

As temporadas líricas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro eram, mormente, preenchidas com óperas e *ballets* de grande envergadura, muitas vezes exigindo dos músicos significativo empenho em cansativas jornadas de ensaios e récitas. A despeito

¹⁶ Todos os salários devidos, do primeiro ao último, foram pagos algum tempo depois de extinta a Orquestra, conforme relata Botelho. Embora algum tempo sem atividades, posteriormente a OSESP foi recuperada e, hoje, encontra-se dentre os mais importantes corpos orquestrais do país.

¹⁷ Para uma discussão mais ampla entre matéria, tempo e memória, Cf. as seguintes obras: Henri Bergson: *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edição 70, Coleção Textos Filosóficos, (Tradução sem data do original de 1927); Henri Bergson: *Materia e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 2006 (Coleção To Picos, 3ª edição).

do volume de trabalho na orquestra, Botelho manteve-se sempre ativo como solista, camerista e intérprete de novas obras. Relata o músico que, muitas vezes, ele saía de uma récita de ópera de quatro horas de duração, no Theatro Municipal, para deslocar-se à Sala Cecília Meireles, onde fazia recitais de câmara e *premières* de obras contemporâneas para clarineta¹⁸.

No Rio de Janeiro como em São Paulo, Botelho trouxe uma maneira de tocar muito operística e sinfônica, com ênfase na delicadeza e expressão. Observa ele que os clarinetistas de seu tempo não tocavam como ele e, ao invés de repudiá-lo, sempre se admiravam pela sua maneira de executar o instrumento e sua sonoridade, que consideravam assaz doce e bela. Muitos instrumentistas, tanto amadores quanto profissionais, revelavam-se intrigados com sua sonoridade e esforçavam-se por imitá-la¹⁹. Caracteriza os instrumentistas de sopro brasileiros como executantes muito técnicos, porém um tanto quanto inflexíveis, provavelmente condicionados pela rigidez e pouca maleabilidade das bandas de música, de onde a maior parte deles se originava e houvera trabalhado durante longos períodos. Botelho, a seu turno, fora treinado para a atuação sinfônica, de sorte que enfatizava a leveza, suavidade, expressão, grande rigor com todos os aspectos da música (não só as dinâmicas, mas também as articulações, sonoridades, o caráter, a agógica, os fraseados), respeito a diversos pormenores estilísticos de cada autor e de cada época, além de grande consonância e adaptabilidade aos coloridos sonoros, condições e execuções de outros instrumentos com quem tocasse. Considera o naipe de sopros de uma orquestra como um grande quinteto (primeira flauta, primeiro oboé, primeira clarineta, primeira trompa e primeiro fagote) e busca, dentro da orquestra, trabalhar cameristicamente tantos trechos quanto possível.

No Rio de Janeiro, Botelho trabalhou com músicos de alta qualidade, tanto brasileiros quanto estrangeiros, com quem compartilhava a sua perspectiva

¹⁸ Um panorama detalhado da carreira de Botelho durante sua consolidação em São Paulo e, principalmente, no Rio de Janeiro, pode ser encontrado nas seguintes obras: Cosme Jose Marques da Silveira: *O Músico e sua Ópera: narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-ssegunda grande guerra*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), 2012 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Memória Social); G. G. Pinto Alberto, *O Professor Jose Botelho...*, 2015.

¹⁹ Botelho possuía realmente um timbre brilhante e suave, diferente do produzido por seus colegas. Contudo, ao aludirem à sonoridade do Botelho, os músicos referiam-se, na verdade, a todo o conjunto de sua interpretação, incluindo suas dimensões estéticas, seu tratamento dado aos aspectos musicais e seu desempenho meticuloso quando em execuções sinfônicas e camerísticas.

interpretativa. Denominou este grupo de músicos de “Núcleo” pois foram, junto com ele, os primeiros, naquela ocasião, a implicarem uma nova linha de execução nas orquestras brasileiras por onde passavam, mais sinfônica e menos rígida, cuja sonoridade internacional levou-os a elevar a qualidade das orquestras brasileiras como um todo, assim como a constituir os primeiros grupos de câmara do país com notório destaque nacional e internacional, como o Quinteto Villa-Lobos. O Núcleo era formado pelo clarinetista José Botelho, o flautista brasileiro Norton Morozowicz, o oboísta estadunidense Harold Emert, o fagotista francês Noël Devos e o trompista de origem tcheca Zdenek Svab. Botelho afirma que estes cinco solistas, na orquestra, pela excelência de seus desempenhos profissionais, transportam todo o resto da massa sinfônica da orquestra ao seu patamar interpretativo. Por isso, são enfaticamente responsáveis pela boa qualidade de execução daquele grupo sinfônico onde se inserem.

Ainda, o destaque do Núcleo não se limitava à orquestra. Os cinco membros deste grupo tornaram-se colegas de música de câmara, criando formações sólidas que incentivaram os principais compositores brasileiros de seu tempo a escreverem obras para estes instrumentos. Em decorrência disto, muitas obras camerísticas importantes para flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote surgiram profusamente, assim como duos concertantes, concertos e demais gêneros solistas-sinfônicos, das quais podemos citar o “Duo” para Clarineta e Fagote, de César Guerra-Peixe, possivelmente ainda hoje a principal obra brasileira para esta formação; o Concertino para Clarineta e Orquestra, de Francisco Mignone; o Choro para Clarineta e Orquestra, de Camargo Guarnieri; os Trios para Flauta, Clarineta e Fagote, de Guerra-Peixe; as Invenções para Flauta, Clarineta e Fagote, de José Siqueira; os Estudos e a Sonatina, para Clarineta e Piano, de José Siqueira; assim como os trechos orquestrais e solísticos da ópera “O Chalaça” ou o solo de Clarineta Baixo do bailado “Maracatú do Chico-Rei”, ambos de Francisco Mignone, dentre muitas outras obras. Compositores como Mignone, Siqueira, Guarnieri e Guerra-Peixe dedicaram toda a sua obra para clarineta à José Botelho, como também o fizeram aos outros membros do núcleo, em suas respectivas especialidades. Os músicos do Núcleo, ademais, produziram substancial quantidade de gravações das obras a eles dedicadas junto a orquestras, com piano ou cameristicamente, agrupando-se entre si, constituindo, por conseguinte, algumas das primeiras bases discográficas de interpretações de obras brasileiras para instrumentos de sopro. Botelho, por exemplo,

gravou o primeiro álbum exclusivamente com obras brasileiras para clarineta (portanto, sem autores estrangeiros)²⁰.

Contudo, o caminho do mestre não pode ser apenas constituído pelo recolhimento de experiências durante a sua trajetória de vida. É preciso homologá-las e perpetuá-las através do laborioso ensino de sua arte. Portanto, os membros do Núcleo também se colocaram, pouco a pouco, como professores das principais escolas de música do Rio de Janeiro, formando notável plêiade de discípulos. Integrando-se e promovendo oportunas trocas entre suas classes de alunos, como também estreitando seus laços com os compositores das casas e difundindo entre vasta gama de aprendizes as suas escolas e visões sobre a música e a arte de interpretá-la, o Núcleo cultivou seus continuadores e assegurou que o aporte de suas existências jamais fosse esquecido²¹.

Mesmo após aposentados de seus cargos nas orquestras, alguns integrantes do Núcleo, como Botelho e Devos, ainda continuaram lecionando, ora nas universidades, ora em escolas de música profissionalizantes, oferecendo cursos e *masterclasses* de seus instrumentos, ou no recanto de suas casas, onde atendem alunos particulares e grupos de alunos que viajam de outras cidades para disputar um horário de aula com os citados mestres. Botelho prossegue, até o momento de conclusão deste texto, apresentando-se pelo Brasil como solista, em geral executando obras com piano (originais ou reduções da grade de orquestra), assim como oferecendo aulas particulares em sua residência, no Rio de Janeiro. Todos os membros do Núcleo verteram-se mestres reconhecidos no meio musical brasileiro, prospectando dos compositores de seu tempo obras consideradas de significativa importância artística e transmitindo-as a seus numerosos discípulos.

Porque a formação profissional de um mestre confunde-se com a sua própria vida, de sorte que o conjunto de experiências por que esquadrinha sua carreira seja também a

²⁰ A atuação dos membros do Núcleo foi um destaque na música brasileira tanto pela alta proficiência de seus executantes quanto pela sua inovação, pois parece ter sido o primeiro registro de tal intensidade e multiplicidade de aspectos de atuação na associação entre músicos muito determinados e dedicados ao seu ofício. Contudo, os músicos do Núcleo também formaram, eventualmente, grupos com outros músicos ilustres. Botelho, por exemplo, formou o conhecido Trio Botelho-Freitas-Fagerlande, de duas clarinetas e fagote, com o clarinetista José Freitas (com quem deliberadamente alternava as partes de primeira e segunda clarineta das obras) e o fagotista Aloysio Fagerlande, a que foram dedicadas algumas peças de compositores brasileiros. Forma ainda profícuo duo com a pianista Maria Teresa Madeira.

²¹ Embora devamos recordar que as memórias transmitidas socialmente são sempre, em certa pequena medida, ligeiramente modificadas. Sobre a curiosa relação entre memória e esquecimento, assim como seus possíveis desdobramentos, Cf. as obras: Marc Augé: *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001 (tradução de Ernesto Sampaio); Michael Pollak: “Memória, Esquecimento, Silêncio”, *Revista Estudos Históricos*, 2, 3, 1989, pp. 3-15; Paul Zumthor, *A Letra e a Voz...*, 1987.

sua memória e, por isso, a sua identidade, o mestre nunca deixa de ser mestre. Enquanto puder, ele permanecerá ensinando, recebendo discípulos novos, como lapidando os antigos. Depois de sua morte, ele se tornará imortal. Por este mesmo motivo, os discípulos, por mais profissionais que se façam, diante dos mestres sempre se subtraem à posição de alunos inacabados, barganhando ávidos do mestre as preciosas dádivas de mais uma importante lição a ser perscrutada.

Se, por um lado, a chegada de José Botelho ao Brasil inaugura uma nova fase na escola brasileira de clarineta, assim como na sua literatura e discografia, por outro lado, o seu feliz encontro e associação aos colegas do Núcleo potencializou notavelmente o seu impacto, promovendo um interessante cenário no desenvolvimento da música de câmara e sinfônica brasileira, durante a segunda metade do século XX.

Esta pesquisa valeu-se de dados coletados oralmente em entrevistas ao clarinetista José Botelho, bem como gravações de suas aulas e *masterclasses* em diversas ocasiões, e tem utilizado os métodos da memória social e da vocalidade de Paul Zumthor, assim como o conceito de gênio de Norbert Elias, para conferir substância teórica às leituras ora apresentadas. Admite-se que ainda há poucos trabalhos sobre José Botelho, e possivelmente menos ainda sobre Alberto da Costa Santos, seu mestre de clarineta no Conservatório de Música do Porto, de modo que o projeto de pesquisa onde este trabalho se domicílica permanece ainda em andamento.

ARBÓS, VELA Y BARCELONA: TRES CLAVES PARA LA DIFUSIÓN DEL TRÍO CON PIANO EN ESPAÑA

Andrea García Alcantarilla
(Universidad de Oviedo)

Con este artículo queremos aproximarnos a la labor llevada a cabo por Enrique Fernández-Arbós, Telmo Vela Lafuente y el Trío de Barcelona: dos incansables intérpretes de música de cámara y una formación que consideramos claves para la difusión e historia del trío con piano en España. La devoción de Arbós por la música de cámara le llevará a intervenir en multitud de formaciones tanto de ámbito público como privado, once de las cuales estarán vinculadas al trío con piano. El violinista alicantino Telmo Vela se especializará en la interpretación camerística, impulsando la creación de formaciones a ambos lados del Atlántico, seis de ellas también vinculadas al trío. Tomarán el relevo tres jóvenes catalanes, Vives, Perelló y Marés al fundar el Trío de Barcelona (1913-1935). Sin duda, la formación más consolidada y comprometida con la difusión del repertorio español para trío con piano durante el primer tercio del siglo XX.

Palabras-clave: Música de cámara, intérpretes, Trío Arbós, Trío de Barcelona, Telmo Vela.

Introducción

Abordaremos el estudio de estas tres figuras desde dos aspectos: la trayectoria como trío o intérprete de trío y el tipo de repertorio presentado. Para elaborar dichos apartados ha resultado imprescindible la consulta de prensa histórica, del legado de Telmo Vela depositado en el Ayuntamiento de Crevillente¹ y las autobiografías de Fernández-Arbós y Vela.

Enrique Fernández Arbós (1863-1939)

Repaso de formaciones

El estudio de Arbós como intérprete de trío con piano resulta delicado, pues su actividad camerística no estaba circunscrita a esta única plantilla. De hecho, la mayor

¹ Nuestro más sincero agradecimiento al Ayuntamiento de Crevillente por su favorable acogida y colaboración y muy especialmente al Ministerio de Educación Cultura y Deporte, que hace posible este proyecto gracias a una ayuda FPU.

parte de las formaciones estables que fundó o con las que colaboró eran cuartetos de cuerda con piano y era frecuente que en sus programas se alternaran obras para distintas formaciones, entre las cuales estaban los tríos. A esto hay que añadir el interés del maestro por las “veladas íntimas” de las cuales sólo tenemos noticia a través de sus memorias².

La primera formación destacada es el **Trío Arbós** formado por: el propio Arbós (violín), Agustín Rubio (violonchelo) y Alejandro Rey Colaço (pianista), tres jóvenes promesas de la música que se conocieron en Bélgica durante su etapa de formación y que se pasaron dos veranos (1884 y 1885) amenizando las veladas de los Vizcondes de Daupias en su palacio del Calvario (Lisboa). En 1889 se volverían a juntar en Lisboa a petición de Colaço: “Los conciertos tuvieron un gran éxito: los presidía la Reina Amelia y teníamos una concurrencia tan numerosa como distinguida”³.



Ilustración 1 – El Trío Arbós en 1884. Fuente: *Memorias de Arbós...* (2005), p. 153.

A esta formación hay que añadir su variante más habitual –en ocasiones denominada **Trío Ibérico**–, cuyo origen también está en Bruselas y en la que el puesto de pianista es ocupado por Isaac Albéniz. Las colaboraciones de Arbós y Rubio con Albéniz también fueron bastante recurrentes, pero normalmente dentro de series de conciertos de música de cámara con diferentes plantillas. Destacan las celebradas en Santander en

² Enrique Fernández Arbós: *Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Treinta años como violinista (Memorias 1863-1904). Notas y documentación gráfica por José Luis Temes*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2005.

³ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 436.

1883 y en Barcelona en 1894. En los años siguientes, durante la estancia de Arbós en Londres, era habitual encontrar al Trío Ibérico haciendo música con la colaboración puntual de Sarasate en casa del pintor Luis Ricardo Falero⁴.

En 1888 Arbós estrenará en Bruselas junto a **Pilar de la Mora** (piano) y **Eduard Jacobs** (violoncello) sus *Tres piezas originales en estilo español*⁵ compuestas durante su estancia en Berlín, publicadas en 1886 y ya interpretadas varias veces en privado, con la colaboración como pianista del mismísimo Hans von Büllow⁶.

La siguiente gran agrupación sería la **Sociedad de Música Clásica di camera**⁷, fundada en 1889 tras instalarse Arbós en Madrid y obtener la cátedra de violín del Conservatorio. Los integrantes fueron el propio Arbós (primer violín), Urrutia –y más tarde Agudo– (segundo violín), Gálvez (viola), Rubio (violoncello) y José Tragó (piano). Plantilla que les ofrecía la suficiente versatilidad como para afrontar las dos ambiciosas temporadas que protagonizó esta sociedad. En sus programas fueron interpretados varios tríos⁸. En esta época Arbós, retomó su contacto con el *Círculo de Bellas Artes* en el que introdujo a sus compañeros de la Sociedad: “Concurríamos todas las noches. La tertulia se hacía general; se jugaba al tresillo, al billar, se charlaba, se discutía y se reía. A veces hacíamos música en serio: Tragó, Rubio y yo regalábamos a los compañeros lo mejor de nuestro arte⁹”.

En 1891 Arbós se traslada a Londres¹⁰ donde firma un contrato con el empresario H. Lowenfeld para cuatro giras estivales acompañando a cantantes junto a **Albéniz**. Durante la segunda de estas giras (1892), se les unió el eminente violonchelista **David Popper**. “Pronto fuimos íntimos y no es posible imaginar un trío en más perfecta armonía que el que formábamos él, Albéniz y yo”¹¹. Lo único que sabemos del repertorio, es que incluía “un Trío de Godard”¹². Entre las giras retomaba sus amadas veladas íntimas junto

⁴ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 361.

⁵ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 224.

⁶ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 192.

⁷ Para más información sobre la Sociedad de Música Clásica di Cámara, Cf. María Almudena Sánchez: “La Sociedad de Música Clásica di Camera”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 195-210.

⁸ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 257.

⁹ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 266.

¹⁰ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 270.

¹¹ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 288.

¹² E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 289.

a **Johanna Schonberger** (piano), y el violoncellista **Willy Squire**¹³ y empezó a participar con **Piatti y diversos pianistas** en los “Monday Pops”¹⁴.

Poco después empieza a asistir con **Rubio** y el pianista **Carlos Sobrino** a las veladas en casa del pintor Alma Tadema: “Los tres, como fin de fiesta, amenizábamos el improvisado programa, recordando gran cantidad de música popular española”¹⁵. El éxito de estas veladas llegó a oídos de la casa Real Británica, que les invitó “a una *soirée* íntima en el Palacio de St. James”¹⁶ abriéndoles las puertas del círculo aristocrático londinense y propiciando el encargo de una gira por el País Vasco durante las vacaciones de navidad de ese mismo año (1894-1895)¹⁷. De vuelta en Londres, se retoman las audiciones íntimas, esta vez con **Mrs Woodhouse y Rubio** una formación que se hizo tan célebre que acabó tocando también en público¹⁸.

En 1903 Arbós se traslada a **Boston** como concertino de la Sinfónica y del **Cuarteto** de la misma, donde también habrá lugar para el trío con piano. De hecho, el concierto de presentación de esta formación lo cerraron “de forma brillante” Bauer, Arbós y Krasselt con un Trío de Tchaikovsky¹⁹.

De vuelta en Madrid en 1915, promueve la fundación de un nuevo cuarteto para sesiones íntimas junto a Julio Francés (vl y vla), **Juan Ruiz Casaux** (vc) y **José Vianna da Motta** (p). El éxito de estas veladas acabó trascendiendo: “las Sociedades filarmónicas [...] insistieron para hacerle salir de su rincón íntimo, consiguiendo que aceptase una gira de conciertos en el año 1918”²⁰. Los programas confeccionados fueron muy variados tanto en plantillas como en autores, pero incluían tríos de: Beethoven, Brahms, Schubert y del propio Arbós²¹.

¹³ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 372.

¹⁴ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, pp. 374-375.

¹⁵ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 378.

¹⁶ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 380.

¹⁷ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 380.

¹⁸ E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, p. 407.

¹⁹ Jose María Franco Bordóns: “El Maestro Arbós: Aspectos biográficos y críticos”. *Enrique Fernández Arbós (1863-1939) Treinta años como violinista (Memorias 1863-1904). Notas y documentación gráfica por José Luis Temes*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2005, p. 515.

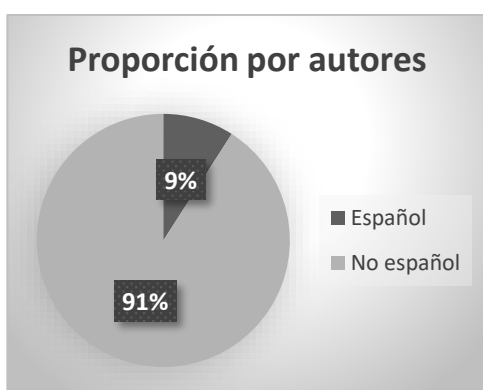
²⁰ J. M. Franco Bordóns, *El Maestro Arbós...*, p. 516.

²¹ J. M. Franco Bordóns, *El Maestro Arbós...*, p. 517.

Repertorio

El que una gran parte de las actuaciones camerísticas de Arbós fuera de carácter privado, hace bastante difícil presentar un estudio detallado del repertorio. Si a esto añadimos que en las interpretaciones públicas, los programas estaban confeccionados generalmente con obras para distintas plantillas, no sorprende demasiado que la relación de obras para trío no sea demasiado extensa. El autor más interpretado, es sin duda Beethoven con 10 tríos en repertorio, seguido de cerca por Mozart con 5, Schumann y Brahms con 3 cada uno, 2 de Mendelssohn y 1 de Schubert, Haydn, Saint-Saëns, Godard, Tchaikovsky y Arbós. Se trata fundamentalmente de un repertorio romántico del área germana, algo muy en consonancia con la formación y el gusto del maestro.

Puede sorprender la ausencia de autores españoles, exceptuando al propio Arbós, pero la verdad es que la época dorada de la composición española para esta plantilla tardaría aún unos años en forjarse y eran muy pocas las obras en circulación. El maestro hace un comentario al respecto en sus memorias al hablar del estreno público de sus propios Tríos: “No podíamos presentar grandes obras en aquella época, pero conforta ver el camino recorrido desde entonces”²². Y es que entre 1933-1939, época de redacción de las memorias, ya había tenido lugar la consolidación del repertorio español para trío con piano, y el maestro conocedor y amante de este género, estaba al tanto y muy satisfecho con ello.



Telmo Vela de Lafuente (1889-1979)

²² E. Fernández Arbós, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939)...*, pp. 224-227.

Repaso de formaciones

El primer trío de Telmo Vela fue el **Trío Español**, formado por Vela (vl), Sala (vc) e Infante (p). Se trata de una agrupación de corta vida, fundada en París en torno al año 1911, justo después de su exitosa presentación como solista en la *Salle Gaveau*. Así relata el propio Vela el nacimiento de la misma: “Una tarde fuimos invitados por Antonio Sala para hacer música en su domicilio. El sonido y la forma de expresar las diferentes ideas musicales del eminente Sala, me gustaron. Cuando nos despedimos habíamos constituido ya el ‘Trío Español’. Comenzaron en seguida los ensayos, y pronto dimos tres conciertos, el primero bajo el patrocinio del Embajador de España”²³. Poco después, el empresario y pianista Pietro Fornarini se ofreció a organizar una gira europea, que acabaría propiciando la disolución del grupo²⁴. De vuelta en Madrid, dio una serie de cuatro conciertos con **Domingo Taltavull** (violoncello) y **Pedro Casanovas** (piano). Pese a que en las memorias se habla de la interpretación de “varias obras de conjunto”²⁵, los únicos programas que hemos podido localizar con esta formación no incluyeron ningún trío.

La siguiente formación nacerá en Buenos Aires en 1914 con el nombre **Trío de la Plata** y la colaboración de A. Morpurgo (vc) y el conde P. de Tagliaferro (p). De ella no guarda especial buen recuerdo nuestro protagonista: “Tuvo corta vida, pues ni el trío se ceñía a los cánones interpretativos, por excesos artísticos individualistas, ni los escasos amantes de entonces a la música de cámara, en la bella y moderna ciudad de la Plata, pudieron sostenerlo”²⁶. Pese a todo, dio numerosos conciertos en los cuales siempre había una nueva obra que presentar al público, siendo por tanto una época muy activa en lo que respecta a la inclusión de nuevo repertorio.

Al año siguiente (1915), fundó el **Trío de la Asociación Wagneriana** con los hermanos José María Castro (vc) y Juan José Castro (p). En el legado de Telmo Vela, se conservan los programas de concierto donde predominan los grandes clásicos del repertorio romántico para trío, destacando la 3ª audición (11-XII-1916) por estar dedicada al hermanamiento argentino-español con un programa que incluía el *Trío en La Mayor* del argentino José Gil. El éxito de este concierto no se le escapará a Telmo Vela que a partir

²³ Telmo Vela Lafuente: *Confesiones de un músico por Telmo Vela (Memorias)*, Crevillente, Ed. La Terreta, 1962, p. 46.

²⁴ T. Vela Lafuente, *Confesiones de un músico...*, p. 48.

²⁵ T. Vela Lafuente, *Confesiones de un músico...*, p. 57.

²⁶ T. Vela Lafuente, *Confesiones de un músico...*, p. 67.

de entonces, intentará fomentar la difusión de la nueva creación camerística a ambos lados del charco.

No tardaría mucho en empezar a sentir “nostalgia de la patria” y decide volver a España, donde funda el **Quinteto Hispania**²⁷, que le tendrá entretenido varios años con la promoción y difusión de nueva creación camerística española, aunque desgraciadamente no hemos encontrado en sus programas ninguna obra para trío con piano.

Habrá que esperar hasta 1929 para asistir a la creación del **Trío Renacimiento** formado por el propio Vela al violín, Joaquín Fuster al piano y Barend Bos al violoncello, encargados del estreno de *Miniaturas. Bocetos para piano, violín y violoncello*, obra del propio Telmo Vela estrenada en la Sala Aeolian de Madrid, el 30 de diciembre de 1929 y retransmitido poco después por Unión Radio.

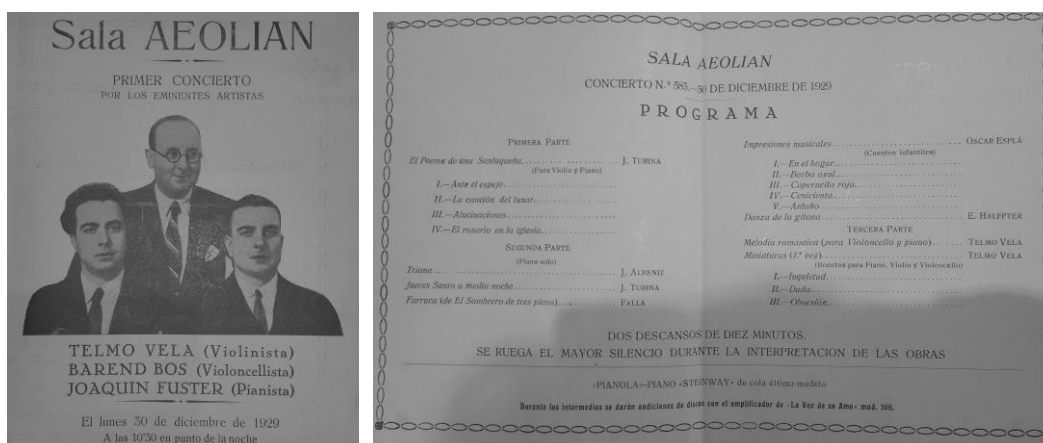


Ilustración 2 – Programa del estreno del trío *Miniaturas*, de Telmo Vela.
Fuente: Legado Telmo Vela, Ayuntamiento de Crevillente.

El interés de Telmo Vela por circunscribirse como intérprete a la música de cámara le supuso no pocas dificultades económicas a principios de la década de los treinta por lo que empezó a preparar un nuevo viaje a América que nunca llegaría a materializarse, pues en 1934, la Junta Nacional de Música le nombró catedrático de Música de Cámara del Conservatorio de Sevilla²⁸. Para celebrar el nombramiento, la asociación de Cultura Musical de Valladolid, organizó un concierto-festival dedicado a composiciones de Telmo Vela en el que intervinieron como trío el propio Telmo Vela (violín), Vicente Blanes

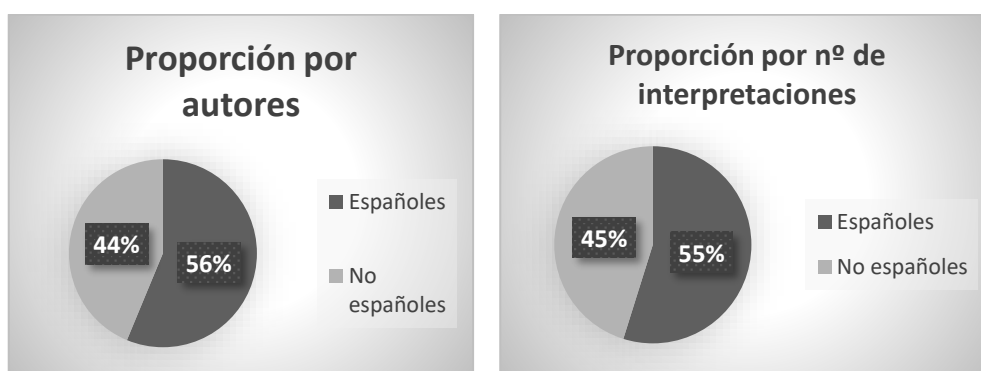
²⁷ T. Vela Lafuente, *Confesiones de un músico...*, p. 93.

²⁸ T. Vela Lafuente, *Confesiones de un músico...*, p. 114.

(violoncello) y Joaquín Fuster (piano), que al año siguiente serían presentados como **Trío Levantino**, en una gira de conciertos por Galicia que acabará siendo la última de Telmo Vela como intérprete de trío.

Repertorio

El autor más interpretado es el propio Vela con 8 obras en repertorio, 6 de las cuales son transcripciones de piezas para otras formaciones. Además hay varios gallegos Yermes, Iglesias, Santos Rodríguez, Freire, Temes, Soutullo, Montes, Veiga y Chané, autores de las obras sobre cantos populares presentadas por el Trío Levantino en los conciertos de 1935. El resto del repertorio, un 45% si atendemos al número de interpretaciones, está dedicado a Mendelssohn y Beethoven con 2 obras respectivamente y a Haydn, Brahms, Schubert, Schumann, Gottlieb, Arensky, Godard, Franck, Laló y Arbós con 1 obra cada uno. Pese a tratarse de series de conciertos cortas (generalmente no más de 5), el repertorio contrastado es bastante amplio e incluye una fuerte presencia de autores españoles, bien es verdad que estos gráficos sólo son posibles gracias a la reiterada presencia de obras del propio Vela.



Trío de Barcelona (1911-1935)

Trayectoria

El primitivo Trío de Barcelona -activo entre 1911 y 1935- estaba formado por el pianista Ricardo Vives (1886-1982), el violinista Mariano Perelló (1886-1960) y el violoncellista Joaquín Pedro Marés (1888-1964).

Los tres músicos iniciaron su formación musical en Barcelona: Marés y Vives en la Escuela Municipal de Música y Perelló en la Escuela de Música de Gracia. Posteriormente Marés y Perelló continuaron sus estudios en Bruselas, con Gaillard y Crickboom respectivamente; mientras Vives seguía en Barcelona haciendo lo propio con Granados. Tras los años de formación internacional y las giras como solistas, los tres músicos volvieron escalonadamente a su Barcelona natal, donde hallaron plaza en la Academia Granados que los acogió como docentes, proporcionándoles estabilidad económica sin privarles de la libertad necesaria para continuar con su labor concertística.

Según Rogelio Villar, la idea de afianzarse como trío, fue iniciativa de Marés: “A fines de 1912, hallándose Marés de regreso en Barcelona [...] concibió su tan plausible cuanto acertado proyecto de organizar un trío español, cuya realización había de constituir un timbre de gloria para él, consiguiendo asociarse con los tan celebrados jóvenes artistas actualmente sus dignos compañeros, los señores Perelló y Vives”²⁹. Una vez de acuerdo se pusieron a trabajar en un programa con obras de Beethoven, Schumann y Dvorak que sirvió de base para una gira de presentación planteada en dos frentes: Primero internacional, recorriendo las capitales europeas donde ya eran conocidos los tres intérpretes: Berlín, el 21 noviembre 1913; Bruselas, el 27 noviembre 1913; y París, el 29 noviembre 1913. Y una vez conseguido el beneplácito del público europeo se volcaron en el nacional, visitando: Barcelona, el 14 diciembre 1913; Gerona, el 18 enero 1914; y Madrid, el 20 enero 1914.

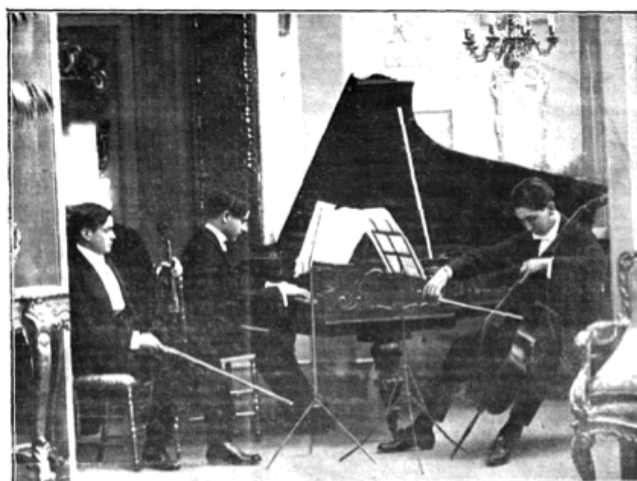


Ilustración 3 – Concierto del Trío de Barcelona en el Ateneo de Madrid. Fuente: Revista Musical Hispano-Americana, 1/1914, nº 1, p. 12.

²⁹ Rogelio Villar: “Agrupaciones artísticas. El Trío de Barcelona”, *La Ilustración Española y Americana*, 08-VII-1918, p. 7.

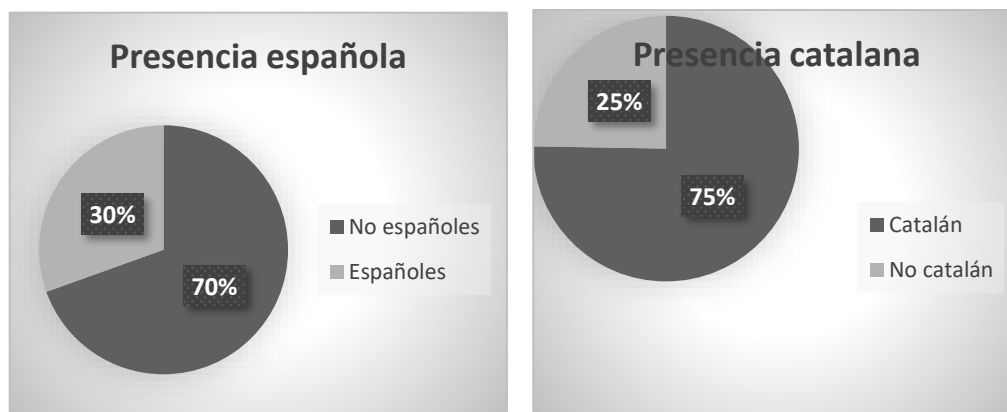
Durante su dilatada trayectoria, celebraron 7 giras europeas (1913, 1917, 1925, 1926, 1928, 1929 y 1930) visitando Francia, Bélgica, Alemania, Portugal y Holanda. El destino más recurrente es sin duda Francia, parada obligatoria en casi todas sus *tournées*. Estas excursiones musicales solían durar en torno a un mes, mes y medio y se celebraban entre enero y abril. Además ofrecieron dos extensas giras sudamericanas, celebradas durante los veranos de 1918 y 1919 superando entre las dos el centenar de conciertos repartidos entre Argentina, Uruguay, Brasil, Chile y Perú. A todo esto hay que añadir: otras siete extensas giras por territorio nacional (1913, 1915, 1916, 1917, 1919, 1928, 1929), las recurrentes visitas a Gerona, Lérida, Tarragona y ciudades circundantes así como los 54 conciertos del Trío de Barcelona en la ciudad que les da nombre.

El motivo de la disolución de esta formación, queda perfectamente explicado en una carta de Ricardo Vives publicada en *La Vanguardia* en 1969: “Llegamos a dar hasta 26 recitales en el transcurso de un mes y pasan de 500 los que ofrecimos hasta que en 1935 nuestro insustituible compañero Mariano Perelló debió abandonar toda actividad concertística a causa de una afección articular de la mano izquierda”³⁰.

Repertorio

En su repertorio encontramos las integrales de Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Granados, Gerhard, Tchaikovsky, César Franck, Fauré, Collet, Serra, Arbós, Perelló y Laló; así como obras sueltas de Dvorak, Brahms, Mozart, Rameau, Loeillet, Schubert, Rachmaninov, Haydn, Mascitti, Bretón, Arensky, Niels Gade, Huré, Goosens, Turina, Dalcroze y una transcripción de “Sueño de amor” de Liszt. El grueso del repertorio es, por tanto, romántico y recoge las obras más emblemáticas para esta plantilla, apreciándose interés también por la nueva creación contemporánea española y francesa.

³⁰ *La Vanguardia* (Barcelona), 25-V-1969, p. 56.



En lo que respecta al repertorio español debemos destacar: Cuatro obras de Granados, tres de las cuales son transcripciones para trío de creaciones anteriores; los dos tríos de Robert Gerhard; las *Tres impresiones* del propio Mariano Perelló, compuestas en 1922 tomando como modelo las *Tres piezas características en estilo español* de Fernández-Arbós también en repertorio; el *Trío en Mi* de Joaquín Serra; el *Trío en Re nº 1, op. 35* de Joaquín Turina obra que nuestros intérpretes dieron a conocer en el área catalana; y por último el *Trío Castillan*, de Henri Collet³¹, una obra que por sus características musicales, consideramos parte del repertorio español, pese a haber sido compuesta por un francés.

Conclusiones

Esperamos que este artículo sirva para poner en valor la labor de nuestros protagonistas, claros ejemplos de:

1. Una dilatada trayectoria como trío: Enrique Fernández Arbós con formaciones rastreables entre 1883 y 1918; Telmo Vela Lafuente interesado por esta plantilla entre 1911 y 1935; y el Trío de Barcelona con una activa trayectoria desde su gira de presentación en 1913 hasta su disolución en 1935.

³¹ Emilio Casares lo describe como “Musicólogo, hispanista, compositor y pianista” y afirma que “como compositor sus obras se encuadran dentro del nacionalismo del s. XX, y parten siempre de un conocimiento bastante estricto no sólo del folclore español sino del pasado histórico del país”. Cf. Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002, v. III, s.v. “Collet, Henri”, p. 80.

2. Tres formas de entender la música de cámara: Arbós, se debate entre lo público y lo privado en sus interpretaciones camerísticas; Vela, es el ejemplo perfecto de profesionalización en este ámbito; y el Trío de Barcelona irá un paso más allá convirtiéndose en la primera formación estable española con esta plantilla.
3. Claves para entender la formación del repertorio para trío con piano en España: Arbós será el pionero y sus programas basados en obras clásico-románticas del área germana se convertirán en el núcleo del repertorio de las nuevas formaciones; Vela transmitirá el interés por la nueva creación contemporánea y muy especialmente la española, mientras que el Trío de Barcelona, se convertirá en el medio perfecto para la difusión de ésta, además de abordar profusa y decididamente el repertorio francés.
4. La importancia del asociacionismo en la difusión del repertorio camerístico, pues son organizaciones como la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, o la *Asociación de Música de Cámara de Barcelona*, las que hicieron posible la creación de un circuito interesado en este desconocido repertorio donde público e intérpretes disfrutaran a partes iguales.

LAS RELACIONES MUSICALES ENTRE SEVILLA Y PORTUGAL DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA MIRADA A TRAVÉS DE LA PRENSA

Olimpia García López¹

(Universidad de Cádiz)

La presente comunicación se centra en los intercambios musicales establecidos durante la Guerra Civil española entre el bando nacional y el *Estado Novo* de António de Oliveira Salazar. En concreto, profundiza en lo acontecido en Sevilla, ciudad en la que triunfó la sublevación casi desde el principio. Por tanto, esta investigación puede ser de utilidad para conocer la propagación del pensamiento y política musical llevados a cabo desde los primeros años del Franquismo, entendiendo el periodo de la guerra como momento de transformación, construcción y definición del papel de la música en el nuevo Régimen. Para ello, se ha llevado a cabo un vaciado de noticias de interés musical localizadas en la prensa sevillana, las cuales nos ha permitido reconstruir una serie de actividades que corroboran las tempranas relaciones musicales que se establecieron entre Sevilla y Portugal.

Palabras clave: Guerra civil, Sevilla, Portugal, Franquismo.

1. Introducción

Es de sobra conocida la influencia decisiva del panorama político internacional durante la Guerra Civil española, en la que el bando sublevado fue apoyado, entre otros países, por Alemania, Italia y Portugal². El dictador de este último país, António de Oliveira Salazar, no dudó en colaborar con los opositores al Estado español, conociendo y consintiendo “las idas y venidas de Lisboa de agentes al servicio de Mola y Sanjurjo”, “mientras esperaba que el Alzamiento triunfara” por el bien de su Estado Novo³. Una vez iniciada la contienda, la ayuda del país luso fue decisiva, pues ofreció al bando

¹ Adjudicataria de una Ayuda del Programa FPU (Formación del Profesorado Universitario) del MECED.

² Cf. Julián Casanova: *República y Guerra Civil*, Madrid, Crítica, 2007, pp. 261-266.

³ Cf. César Oliveira: *Portugal e a IIª República de Espanha (1931-1936)*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1985; C. Oliveira: *Salazar e a Guerra Civil de Espanha*, Lisboa, Edições O Jornal, 1987; Hipólito de la Torre Gómez: *La relación peninsular en la antecámara de la Guerra Civil (1931-1936)*, Mérida, UNED-Centro Regional de Extremadura, 1988; Alberto Pena Rodríguez: *O que parece é: Salazar, Franco e a propaganda contra a Espanha democrática*, Lisboa, Tinta da China, 2009; A. Pena Rodríguez: *Galicia, Franco y Salazar: la emigración gallega en Portugal y el intercambio ideológico entre el franquismo y el salazarismo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 26 y ss.

sublevado “una base de operaciones para la compra de armas”, devolvió a la España sublevada “a todos los republicanos que huían de la represión”, y “proporcionó a los militares rebeldes la utilización de carreteras, puertos y ferrocarriles para comunicar la zona noroccidental con Andalucía”⁴.

En los últimos años se han llevado a cabo varios estudios sobre los intercambios musicales de la España franquista con la Alemania nazi y la Italia fascista, que ponen de manifiesto que estos países no sólo prestaron su ayuda militar y económica durante la Guerra Civil, sino que en ocasiones se convirtieron también en modelos del empleo del arte y la música como instrumentos de propaganda, propiciando intensos contactos culturales y musicales⁵. No obstante, hasta 2013 no ha visto la luz un estudio centrado en los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del franquismo, elaborado por Contreras Zubillaga y Deniz Silva⁶.

Ante la escasez de estudios al respecto, el presente pretende dar a conocer las relaciones musicales que tuvieron lugar durante el conflicto bélico entre Portugal y Sevilla, de particular importancia por su gran tradición musical y porque en ella triunfó la sublevación desde el principio. De ahí que esta investigación pueda ser útil para conocer mejor el desarrollo de la música en tiempos de la Guerra Civil, la función de estos contactos internacionales en el contexto de la política musical llevada a cabo desde los primeros años del Franquismo, y su propagación a otras zonas tomadas por el bando nacional con posterioridad.

⁴ J. Casanova, *República y Guerra Civil...*, p. 269.

⁵ Cf. Erik Levi: “The Reception of Spanish Music in Germany during the Nazi Era”. *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo, Germán Gan Quesada (eds.), Turnhout, Brepols, 2013, pp. 3-24; Javier Suárez-Pajares: “Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s”. *Music and Francoism...*, pp. 59-95; Beatriz Martínez del Fresno: “La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”. *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, G. Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García (ed.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406; G. Pérez Zalduondo: “La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942)”. *Cruces de caminos...*, pp. 407-452; Eva Moreda Rodríguez: “Fascist Spain and the Axis: Music, Politics, Race and Canon”, *British Postgraduate Musicology*, 9, 2008. Disponible en: <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm9/rodriguez.html> (Consultado el 11/12/15); Eva Moreda Rodríguez: “Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The Perspective of Music Critics”, *Music and Politics*, 2, 2008. Disponible en: <http://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0002.105/-italian-musicians-in-francoist-spain-1939-1945?rgn=main;view=fulltext> (Consultado el 11/12/15); G. Pérez Zalduondo: “Música y músicos Italianos en España (1931-1943)”. *Italian Music during the Fascist Period*, Roberto Illiano (ed.), Turnhout, Brepols, 2004, pp. 65-94.

⁶ Igor Contreras Zubillaga, Manuel Deniz Silva: “Obligados a convivir pared con pared’. Los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del Franquismo (1939-1944)”. *Music and Francoism...*, pp. 25-57.

Este estudio parte de las informaciones publicadas en la prensa periódica sevillana durante la contienda, habiéndose realizado un vaciado de los siguientes periódicos: el monárquico *ABC de Sevilla*, el falangista *FE*, y *El Correo de Andalucía*, propiedad del arzobispado. Todos los datos obtenidos han sido analizados sin perder nunca de vista el carácter propagandístico de la prensa publicada durante la contienda española.

2. Ernesto Halffter en la encrucijada de las dos España

La relación de Ernesto Halffter con Sevilla se inició al ser nombrado director de la Orquesta Bética de Cámara fundada por Manuel de Falla en 1924. Posteriormente, se involucró en los trámites para la creación de un Conservatorio Oficial de Música en la ciudad, siendo nombrado Catedrático de conjunto vocal e instrumental y Director de dicho centro en 1934⁷. No obstante, la situación del nuevo centro no se regularizaría hasta el curso 1935/1936⁸, y cuando todo parecía encauzarse, apenas terminados los exámenes de final de curso, se inició la Guerra Civil española.

Poco después, en noviembre de 1936, Halffter fue suspendido de empleo y sueldo, a pesar de que él ya se encontraba en Lisboa desde el mes de febrero, centrado exclusivamente en la composición tras haber conseguido la beca “Fundación Conde de Cartagena” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹.

Como se desprende de la correspondencia mantenida con Manuel de Falla o el escritor José María Pemán –nombrado Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado–, el propio Halffter parecía desconocer la

⁷ Sobre la fundación del Conservatorio de Música de Sevilla, Cf. José María Mena: *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Alpuerto, 1983; Olimpia García López: “La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla”, *Diferencias: Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, 4, 2014, pp. 119-150

⁸ La Orden Ministerial del 5 de octubre de 1935 autorizó la apertura de convocatoria de matrícula oficial para ese curso académico, iniciándose este con relativa normalidad. No obstante, el profesorado no comenzaría a recibir sus sueldos hasta la primavera de 1936. Cf. *Gaceta de Madrid*, 284, 11/X/1935, p. 228. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1935/284/A00228-00228.pdf> (Consultado el 09/01/16).

⁹ Sobre la suspensión de empleo y sueldo de Halffter, Cf. BOE, 206, 14/V/1937, p. 1420. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/206/A01420-01420.pdf> (Consultado el 09/01/16). Sobre su estancia en Portugal desde febrero de 1936, Cf. Yolanda Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos España”. *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Y. Acker, Javier Suárez-Pajares (eds.), Granada/Madrid, Residencia de Estudiantes/Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 65.

causa de tal sanción, pues desde el principio demostró su apoyo al bando nacionalista, cuestión que ya fue apuntada por Yolanda Acker¹⁰.

Entre los actos realizados por el compositor como manifestaciones de su posicionamiento a favor del bando sublevado cabe destacar el concierto a beneficio del ejército español que inauguró la temporada del Círculo de Cultura Musical de Lisboa en diciembre de 1936. La Orquesta Sinfónica da Emissora Nacional e de cantores solistas, dirigida por el propio Halffter, interpretó obras suyas y de su maestro Manuel de Falla¹¹. Además, en este acto intervino también el tenor sevillano Manuel Villalba¹².

No obstante, actos como este no impidieron que, tras la *Orden del 12 de mayo de 1937*, Halffter quedara separado definitivamente de su puesto¹³. Aunque Acker apuntó que en tiempos de guerra el compositor siguió dirigiendo dentro y fuera de Sevilla la Orquesta Bética de Cámara, lo cierto es que el compositor no volvió a Sevilla ni intervino en ninguna de las actuaciones de esta agrupación durante el conflicto bélico¹⁴. No obstante, sus obras siguieron siendo interpretadas por la Orquesta Bética en los conciertos en los que fue dirigida por José Cubiles –máximo cargo del Departamento de Música de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET-JONS–, así como en los que el pianista realizó de forma solista.

3. Los estudiantes portugueses en Sevilla: visita del Orfeón Académico de Coímbra y la Orquesta Aldrabófona

El 5 de febrero de 1937 partió, con destino a Sevilla, el convoy humanitario de los estudiantes de la Universidad de Coímbra, organizado por el Director del Radio Club

¹⁰ Y. Acker, *Ernesto Halffter (1905-1989)*..., p. 65.

¹¹ Las obras interpretadas fueron: *Sinfonietta*, *Cavatina dedicada a Arbós* y *Dos canciones sobre poemas de Alberti* (*La corza blanca* y *La niña que va al mar*) de Halffter y *El retablo de maese Pedro*, *Fanfarre sobre el nombre de Arbós* y *El sombrero de tres picos* de Falla. Cf. Francine Benoit: "Halffter no Círculo de Cultura Musical", *Diário de Lisboa*, 26/XII/1936, p. 11. Disponible en: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/ (Consultado el 16/12/15). Citado en I. Contreras Zubillaga, *Obligados a convivir pared con pared...*, p. 31.

¹² Cf. "El tenor sevillano Manuel Villalba, en Lisboa", *ABC. Edición Sevilla*, 23/XII/1936, p. 14; F. Benoit, *Halffter no Círculo de Cultura Musical...*, p. 11.

¹³ Cf. *BOE*, 208, 14/V/1937, p. 1489; "Disposiciones oficiales", *ABC. Edición Sevilla*, 15/V/1937, p. 18.

¹⁴ Cf. Y. Acker, *Ernesto Halffter (1905-1989)*..., p. 65. Todos los conciertos de la Orquesta Bética de Cámara durante el conflicto bélico fueron dirigidos por el pianista sevillano Manuel Navarro o por José Cubiles, que en estos años se puso al mando del Departamento de Música de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET-JONS. Cf. Olimpia García López: *La música en Sevilla durante la Guerra Civil a través de la prensa*, Granada, Universidad de Granada, 2013 (Trabajo Fin de Máster), pp. 64-71, 84, 85, 136-138.

Portugués Jorge Botelho Monis, calificado de “entusiasta paladín de la causa nacional española”¹⁵. Este viaje se encuentra enmarcado dentro de los intercambios culturales que tuvieron lugar en estos años entre intelectuales y universitarios franquistas y salazaristas en España y Portugal. Según apuntó Pena Rodríguez, estos convoyes resultaron ser un efectivo instrumento de propaganda del Estado Novo portugués en España, a la vez que una ayuda al bando franquista para conseguir el reconocimiento de la sociedad lusa¹⁶.

Desde el primer momento, tanto la prensa sevillana como la lusa llevó a cabo una efusiva campaña de propaganda, publicando todo tipo de noticias, reportajes y fotografías de figuras como Franco o Queipo de Llano –en los periódicos portugueses–, y Salazar, el general Frago Carmona o Botelho –en los rotativos hispalenses–. Se publicaron también diversos mensajes en los que los estudiantes portugueses reafirmaban “su condición profundamente nacionalista y de adhesión al movimiento «liberador» de España, como salvador de la civilización cristiana y redentor de la patria”, y en los que hacían votos “por el triunfo de los facciosos en la cruzada” de la que ellos mismos se hacían partícipes¹⁷.

Finalmente, la comitiva estuvo constituida por 515 personas, en su mayoría estudiantes universitarios y de enseñanzas medias, que viajaron en 105 camiones de víveres y automóviles particulares. Junto a ellos viajaron dos agrupaciones musicales portuguesas: el famoso Orfeón Académico de Coímbra, constituido por ciento veinte músicos, y la Orquesta Aldrabófona, integrada por treinta ejecutantes¹⁸.

Durante su estancia en Sevilla, disfrutaron de un apretado programa de actividades cargadas del simbolismo propagandístico de la visita. En palabras de Pena Rodríguez, durante estos días “se sumergieron en la «cruzada» franquista para

¹⁵ Cf. “La llegada del capitán Botelho Monis y del convoy automovilista de los estudiantes portugueses a Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 06/II/1937, p. 8. Cf. también *A Voz*, nº 3575, 05/II/1937, p. 1; *A Voz*, nº 3581, 12/II/1937, p. 6. Citado en A. Pena Rodríguez, *Galicia, Franco y Salazar...*, p. 109.

¹⁶ A. Pena Rodríguez, *Galicia, Franco y Salazar...*, pp. 105, 110.

¹⁷ Cf. A. Pena Rodríguez, *Galicia, Franco y Salazar...*, pp. 110-111; *A Voz*, 3575, 05/II/1937, p. 01; *A Voz*, 3581, 12/II/1937, p. 01.

¹⁸ Cf. “Diversos actos estudiantiles en Portugal a beneficio del convoy para el Ejército Español”, *ABC. Edición Sevilla*, 31/II/1937, p. 14; “Se celebran en Portugal diversos actos estudiantiles a beneficio del convoy para nuestro glorioso Ejército”, *El Correo de Andalucía*, 31/II/1936, p. 3; “Sevilla, en nombre de España, tributó un grandioso recibimiento a los estudiantes lusitanos”, *El Correo de Andalucía*, 07/II/1937, p. 12; *A Voz*, 3581, 12/II/1937, pp. 1, 6; *O Século*, 19716, 05/II/1937, p. 05. Sobre la Orquesta Aldrabófona, Cf. también Aníbal Gamboa: “Aldrabófona”, *El Correo de Andalucía*, 11/II/1937, p. 02.

transmitir al pueblo español su deseo de ver una España resurgida y en orden, tal y como la estaba construyendo el general Franco”¹⁹. Al margen de las múltiples visitas que realizaron (Universidad, museos, Catedral, hospitales, etc.), se analizarán los actos con presencia de música.

Los estudiantes portugueses fueron recibidos el día 6 con todos los honores por los ciudadanos y autoridades militares, religiosas, civiles y universitarias en el Ayuntamiento, donde se pronunciaron discursos y se hizo entrega a Queipo de Llano de los cincuenta camiones que transportaban los donativos del país vecino²⁰.

Al día siguiente, asistieron a una misa oficiada en honor de los estudiantes fallecidos durante la guerra y de la Virgen de la Esperanza Macarena –cuyo altar había sido incendiado por grupos que se opusieron al golpe militar el 18 de julio de 1936–. En el acto intervino una “notable capilla” compuesta por el profesorado del Conservatorio Oficial de Música y el orfeón portugués. Por la noche, concurrieron también a una Fiesta andaluza en el Andalucía Palace²¹. También en ese día, la Orquesta Aldrabófona, respaldada por el clamoroso éxito obtenido en las numerosas audiciones ofrecidas desde el Radio Club de Lisboa, ofreció un concierto desde el estudio de Radio Sevilla, que, según la prensa, fue muy celebrado por los radioyentes²².

El día 8 de febrero fueron distinguidos con un vino de honor en el Cuartel del Requeté por la Agrupación Escolar Tradicionalista, donde los visitantes fueron recibidos a los acordes del *Himno de Portugal*, interpretado por la Banda de Música del Requeté. Mientras los estudiantes portugueses visitaron el Museo del Requeté, dicha banda interpretó escogidas composiciones, tales como el citado himno, el *Himno de Falange*, el *Oriamendi* y *Boinas Rojas*. Por último, se organizó una fiesta que contó con la participación de las Margaritas, que, según la prensa “entusiasmaron a los visitantes

¹⁹ Cf. A. Pena Rodríguez, *Galicia, Franco y Salazar...*, p. 111.

²⁰ Cf. “La llegada del capitán Botelho Monis y del convoy automovilista de los estudiantes portugueses a Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 06/II/1937, p. 8; “Sevilla, en nombre de España, tributó un grandioso recibimiento a los estudiantes lusitanos”, *El Correo de Andalucía*, 07/II/1937, p. 12.

²¹ Cf. “Hermandad de la Macarena”, *El Correo de Andalucía*, 06/II/1937, p. 11; “La llegada del capitán Botelho Monis y del convoy automovilista de los estudiantes portugueses a Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 06/II/1937, p. 8; “Los actos del domingo en honor de los estudiantes portugueses. En la Iglesia de la Universidad”, *El Correo de Andalucía*, 09/II/1937, p. 5; “De la estancia en Sevilla de los estudiantes portugueses. Misa ante el altar de la Virgen de la Macarena”, *ABC. Edición Sevilla*, 09/II/1937, p. 13.

²² Cf. “Los actos de mañana”, *El Correo de Andalucía*, 07/II/1937, p. 06.

bailando las clásicas sevillanas”, finalizando el acto dando vivas a España, a Portugal, a Franco, a Queipo de Llano y al Ejército español²³.

Ese mismo día por la noche, tuvo lugar un concierto a beneficio del ejército español en el Coliseo España, en el que intervino el Orfeón Académico de Coímbra, dirigido por Raposo Marques, y la Orquesta Aldrabófona, especializada en música popular portuguesa. Se interpretaron piezas de Gounod, Palestrina, Victoria y de compositores portugueses como Elías de Aguilar y el propio director de la agrupación, así como fados y otras canciones portuguesas. El evento, al que asistieron mutilados o heridos de guerra y altos mandos facciosos como Queipo de Llano, se convirtió en un acto cargado de simbolismo y de muestras de adhesión de la dictadura salazarista y al bando nacionalista. Por supuesto, todos estos actos que se comentan acababan siempre dando vivas a España, Portugal, Franco, Queipo y al Ejército español, e incluían el *Himnos de Portugal* y el *Himno de Falange*, que eran siempre escuchados de pie y con la mano extendida en posición de saludo fascista²⁴.

Los días 9 y 10 de febrero se celebraron funciones de homenaje a los estudiantes portugueses. La primera, celebrada en el Teatro Lloréns, incluyó una película propagandística, la actuación de la Orquesta Aldrabófona y un discurso sobre “la comunidad espiritual y material de ambos países hermanos”²⁵.

La segunda, organizada por el S.E.U. el Coliseo España, estuvo protagonizada por la Orquesta Bética de Cámara, que, dirigida por Manuel Navarro, interpretó obras de Mozart, Boccherini y Falla. Intervino también La Tarumba, grupo de teatro escolar y falangista que puso en escena dos entremeses de uno de los autores literarios más representativos de dicha época: Miguel de Cervantes²⁶.

Al día siguiente, los estudiantes regresaron a Portugal, aunque la Orquesta Aldrabófona, a petición del Círculo de Labradores, permaneció en Sevilla hasta el 14 de

²³ Cf. “Agasajo a los estudiantes portugueses en el cuartel del Requeté”, *El Correo de Andalucía*, 10/II/1937, p. 2.

²⁴ “La función en honor del Ejército de España”, *ABC. Edición Sevilla*, 09/II/1937, p. 13; “Función en honor del Ejército de España”, *El Correo de Andalucía*, 10/II/1937, p. 2. Ambos periódicos publicaron idéntico texto alusivo a dicho acontecimiento.

²⁵ “Función de Homenaje a los estudiantes lusitanos y al Radio Club Portugués”, *El Correo de Andalucía*, 10/II/1937, p. 08.

²⁶ “La Tarumba”, *El Correo de Andalucía*, 07/II/1937, p. 02; “La Tarumba y la Bética de Cámara en el Coliseo”, *ABC. Edición Sevilla*, 11/II/1937, p. 12. Sobre este evento, Cf. también “La Tarumba”, *FE*, 31/I/1937, p. 07.

febrero. De esta forma, la agrupación pudo ofrecer una nueva audición desde Radio Sevilla el 13 de febrero y un concierto a beneficio de los acogidos del Hogar de San Fernando y Hospicio Provincial en el Teatro San Fernando, que contó también con la colaboración de la Banda de Música Municipal²⁷.

4. La Mocidade portuguesa en la Primera Demostración Nacional de las Organizaciones Juveniles de FET de las JONS

Un último ejemplo de estas relaciones sería la asistencia de la Mocidade Portuguesa a la Primera Demostración de las Organizaciones Juveniles de FET de las JONS, celebrada en la capital andaluza el día 29 de octubre de 1938, fecha que conmemoraba la fundación de Falange y el Día de los Caídos del partido²⁸. Este acto llegó a congregarse entre 15.000 y 18.000 jóvenes, participando de forma activa varias agrupaciones musicales y unos 6.000 niños y niñas procedentes de las Organizaciones Juveniles de todas las provincias que ya habían sido tomadas por el bando nacional²⁹.

La música desempeñó un papel fundamental en este acto, pues estuvo presente en los números de gimnasia rítmica, en el de danzas regionales y una última sección dedicada a la audición de cantos regionales, marchas e himnos patrióticos³⁰.

Los veinticinco muchachos de Mocidade Portuguesa, que asistieron al evento invitados por el Gobierno, fueron meros espectadores, pues su única intervención consistió en depositar una corona de flores en la Cruz de los Caídos acompañados por los acordes del *Himno de Portugal*³¹. Viajó también a Sevilla Eça de Queiroz, Subjefe

²⁷ Cf. “Orquesta Aldrabófono”, *ABC. Edición Sevilla*, 12/II/1937, p. 18; “Orquesta Aldrabófono”, *El Correo de Andalucía*, 13/II/1937, p. 02; “Una función benéfica por la Aldrabófono”, *El Correo de Andalucía*, 13/II/1937, p. 11; “Teatro San Fernando”, *El Correo de Andalucía*, 14/II/1937, p. 03.

²⁸ Cf. Francisco Moret: *Conmemoraciones y fechas de la España Nacionalindicalista*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1942, p. 89; Julián Pemartín: “El 29 de octubre, Día de nuestra Juventud”, *Arriba*, 29/X/1940.

²⁹ Cf. “La Concentración de Flechas de las Organizaciones Juveniles de Falange del día 29. Vendrá a Sevilla el señor Fernández Cuesta”, *El Correo de Andalucía*, 22/X/1938, p. 05; “Miles de Flechas de toda España se concentran hoy en Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 29/X/1938, p. 10; “Caídos por Dios y por España: ¡Presentes! La Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles se celebra en Sevilla con brillantísimo esplendor. Raimundo Fernández Cuesta, en emocionadas palabras, evoca la gigantesca figura y la obra nacional de José Antonio”, *FE*, 30/X/1938, p. 01; “El desfile de las fuerzas y organizaciones”, *ABC. Edición Sevilla*, 30/X/1938, p. 11.

³⁰ Cf. “Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles de FET de las JONS. Demostración Nacional 29 de octubre”, *FE*, 28/X/1938, p. 01.

³¹ Cf. “Los portugueses”, *El Correo de Andalucía*, 30/X/1938, pp. 6-7.

Nacional de Prensa de Portugal, hecho de significación según la prensa hispalense por la propaganda que éste haría de cuanto había visto en los frentes y en la retaguardia, así como de la hermandad de ambas juventudes³². Además, los jóvenes portugueses asistieron también a una solemne Salve ante la Virgen de la Esperanza Macarena, acontecimiento que contó con la colaboración desinteresada de la Orquesta Bética de Cámara y de un nutrido coro, interpretándose *Letanías* y *Salve* de Hilarión Eslava y el *Himno Oficial del Congreso Mariano* de Eduardo Torres, que fue cantado por los fieles³³.

5. Conclusiones

Se ha podido comprobar que estos intercambios tuvieron lugar desde el inicio de la Guerra Civil española, algo que no debe extrañar si tenemos en cuenta que desde el 23 de octubre de 1936 Portugal rompió definitivamente sus relaciones con la República española. Sin embargo, una vez constituido el Primer Gobierno de Franco, el 31 de enero de 1938, Portugal, al contrario que otros países como Alemania e Italia, no lo reconoció inmediatamente, sino que tardaría unos meses en hacerlo. No obstante, aunque su participación en los eventos comentados no deja lugar a dudas sobre su adhesión al bando nacionalista desde el inicio de la contienda.

Los casos analizados constituyen significativos ejemplos del intercambio ideológico que tuvo lugar entre el franquismo (aún incipiente en Sevilla) y el salazarismo, surgido de los lazos culturales y musicales que se fraguaron entre Sevilla y Portugal, zonas en las que se forjó una amistad basada en la defensa de una causa totalitaria común. Además, ponen de manifiesto la importancia de la música como herramienta de propaganda de ambos regímenes totalitarios, pues hemos visto que

³² Francisco de Cossio: “España y Portugal”, *ABC. Edición Sevilla*, 01/XI/1938, p. 15. Sobre la representación de Portugal en dicho evento, Cf. también “El señor Eça de Queiroz a Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 25/X/1938, p. 05; “La Mocidade Portuguesa en la concentración”, *FE*, 28/X/1938, p. 6; “La Fiesta del Caído. Ante la solemne conmemoración de hoy. Llegada del señor Eça de Queiroz”, *ABC. Edición Sevilla*, 29/X/1938, p. 9; “La demostración juvenil de hoy. Llegada de la Mocidade portuguesa”, *ABC. Edición Sevilla*, 29/X/1938, p. 9; “La concentración de Organizaciones Juveniles”, *El Correo de Andalucía*, 29/X/1938, p. 01; “Las Organizaciones Juveniles para la concentración del día 29”, *El Correo de Andalucía*, 29/X/1938, p. 07; “Miles de Flechas de toda España se concentran hoy en Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 29/X/1938, p. 10.

³³ Cf. “Salve a la Virgen de la Macarena. A ella asistirán las Organizaciones Juveniles”, *ABC. Edición Sevilla*, 29/X/1938, p. 9; “Una Salve a la Virgen de la Esperanza”, *El Correo de Andalucía*, 01/XI/1938, p. 08.

hubo un intercambio de músicos y agrupaciones musicales, y que todos estos eventos, que no dejaban de ser propaganda de estos estados totalitarios, incluían siempre la audición de himnos patrióticos, que eran escuchados por el público de pie y con el brazo extendido en posición de saludo fascista.

En los discursos analizados se ensalzan también valores afines a ambas naciones como la fraternidad o hermandad de raza y la compenetración espiritual basada en el cristianismo. Asimismo, se muestra un gran interés por estrechar la relación entre ambas juventudes, las cuales son vistas como un ejemplo de la organización y disciplina que prosperará en sus regímenes autoritarios en el futuro.

Según lo anteriormente expuesto, el caso de la capital andaluza, con una amplia tradición musical y ocupada por los sublevados casi al inicio de la contienda, se muestra como un ejemplo local de gran interés dentro de las interrelaciones establecidas entre el Nuevo Estado de Francisco Franco y otros regímenes totalitarios europeos como el Estado Novo de António de Oliveira Salazar. No obstante, en el futuro se habrá de realizar un análisis exhaustivo de las relaciones culturales y musicales existentes entre ambos países en los años previos a la contienda, para así poder establecer conclusiones sólidas sobre la frecuencia e importancia de las relaciones aquí tratadas.

CIRÍACO CARDOSO: PARADOXOS DA CARREIRA DE UM COMPOSITOR PORTUGUÊS DE COMÉDIA MUSICAL DE FINAIS DO SÉCULO XIX

Filipe Gaspar
(Universidade NOVA de Lisboa)

O carácter multifacetado da atividade do músico português Ciríaco Cardoso (1846-1900) no meio músico-teatral fluminense justifica que a tomemos como terreno para problematizar os paradoxos ideológicos frequentemente observados nas redes de sociabilidade de artistas de contextos lusófonos de finais do século XIX. Recorrendo a fontes coevas, sobretudo periódicos locais, proporei hipóteses quanto aos critérios na base dos seus vínculos institucionais e interpessoais, por um lado, no âmbito do teatro musical dito ligeiro e, por outro, de campos com maior poder simbólico, como a ópera ou concerto dito erudito. Este exercício permitirá encontrar paralelismos entre os funcionamentos dos circuitos músico-teatrais parisienses e lusófonos, bem como, dos fatores essenciais ao sucesso de carreiras semelhantes à de Ciríaco, nomeadamente a consciência da existência de um modelo de mercado dinamizador de tais redes de sociabilidade. Este trabalho insere-se no âmbito da musicologia história, com contributos também da sociologia da música.

Palavras-chave: Mercado músico-teatral, Opereta, Modernidade, Ciríaco Cardoso, Rio de Janeiro.

1. Nota introdutória: o surgimento de um mercado músico-teatral

Durante a segunda metade do século XIX, muitas cidades do ocidente apostaram em medidas de desenvolvimento urbano e económico que motivaram o aumento das suas populações, também por vagas de êxodo rural e imigração. Isto acarretou alterações nos seus modelos de abastecimento, favorecendo o mercado de revenda em detrimento da compra direta ao fornecimento primário. Para Derek B. Scott, estas transformações estiveram na base da formação de um mercado de bens de natureza cultural, nomeadamente o surgimento de instituições como o café-concerto parisiense

ou o *music hall* londrino. Este autor crê que a mercantilização da produção artística supôs a potenciação dos lucros através da conceção de bens culturais de fácil acesso, não só em termos de preço, mas também de conteúdo, o que colocou os artistas na situação paradoxal de sentirem “a necessidade de afirmarem relações capitalistas, de forma a sustentarem-se, e um desejo de as transgredirem, com vista a reivindicarem a sua liberdade artística”¹. Passam a ser criados produtos que já não acarretam conhecimento prévio (sobretudo disponível às elites através de um percurso educativo aprofundado), baseando-se sim na atualidade quotidiana, ao alcance de um público mais diversificado. Desta forma, acentua-se o conflito entre modelos de uma dita «alta cultura», mais suscetíveis a contemplação estética, e aqueles de uma pretensa modernidade, baseados na novidade e numa experiência de entretenimento. Os géneros de comédia musical apelidada de «ligeira» como, por exemplo, o *opéra-bouffe* (mais tarde conhecida como opereta) e tipologias afins terão emergido no seio deste tipo de dinâmicas².

Com o desenvolvimento tecnológico, nomeadamente o dos transportes marítimos e ferroviários, o mercado musico-teatral expandiu-se para lá das fronteiras nacionais. Entre a Europa e as Américas, intensifica-se a circulação de artistas, companhias e bens culturais, onde se incluem fotografias, partituras, publicações periódicas, etc³. No caso do Rio de Janeiro, Cristina Magaldi considera que foram poucos os imigrantes cujas carreiras não singraram, entre artistas na maioria portugueses, italianos, franceses e alemães, com “entendimento claro acerca da necessidade sentida pelos residentes no Rio de Janeiro de usar a música como meio de se equipararem aos europeus”⁴. Através desta comunicação pretendo apresentar o compositor, maestro e

¹ “Musicians were now placed in a situation that gave rise to a conflict between their need to affirm capitalist relations, in order to earn a living, and a desire to transgress them, in order to assert artistic freedom”. Derek B. Scott: *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 39.

² D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 40.

³ Maria Eliza Linhares Borges: “Representações do Brasil Moderno para Ler, Ver e Ouvir no Circuito dos Museus Comerciais Europeus, 1906 a 1908”, *História (São Paulo)*, 26, 2007, p. 94; D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 19.

⁴ “Few who crossed the Atlantic searching for better opportunities failed; the majority found in Rio de Janeiro ideal conditions to launch a musical career. Continuing to arrive until late in the century, the immigrants were mostly Portuguese, Italians, French, and Germans with not only astute eyes (and ears) for music, but also a business sense that reflected their clear understanding of the needs of Rio de Janeiro

empresário português Ciríaco Cardoso como exemplo dos artistas que adaptaram as suas carreiras a este novo enquadramento das suas práticas na sociedade.

2. Ciríaco Cardoso (1846-1900): antecedentes biográficos

Ciríaco Cardoso nasceu na cidade portuguesa do Porto, em 1846 (ver figura 1). Iniciou estudos em violino com o pai, João Cardoso, contrabaixista em orquestras teatrais da cidade⁵. Aos treze anos, ingressou na orquestra do Teatro São João (Porto), onde prosseguiu a formação no instrumento com um dos seus mais destacados violinistas: Nicolau Ribas⁶. É nesse agrupamento que se inicia na direção de orquestra com Carlos Dubini, empresário e diretor musical da instituição⁷. Terá sido este a levá-lo também para a escola de música do Palácio de Cristal do Porto, onde em 1870 chegaria ao cargo de “mestre da banda”, e a conduziria em digressão por Coimbra e Lisboa⁸. Por essa altura, vem a substituir João Franchini à frente da companhia lírica fundada no Palácio de Cristal pela empresa Henry Burnay & Guichard⁹.

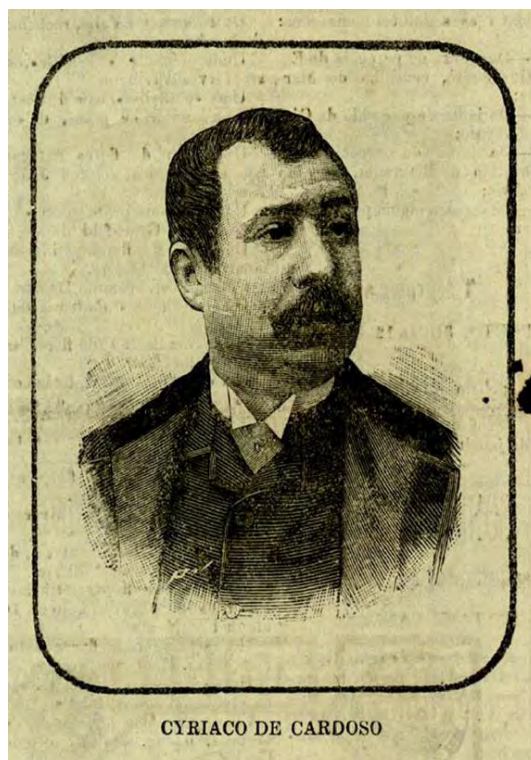


Figura 1 - Litografia de Ciríaco Cardoso, publicada no *Diário Ilustrado* de 1 de Abril de 1891.

Ciríaco Cardoso cultivou também a prática informal, participando em saraus privados de música de câmara desde 1866, em casa do comerciante e violoncelista

residents to use music as a means to stand on equal footing with Europeans”. Cristina Magaldi: *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, Scarecrow Press, 2004, p. 6.

⁵ Luiz Gomes: "Cyriaco de Cardoso : Insigne Artista 'Tripeiro'", *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VI/1927, p. 186; [Anónimo]: "Ciríaco de Cardoso : Nota Biográfica", *O Tripeiro: do Porto - pelo Porto : Revista Mensal de Divulgação e Cultura ao Serviço da Cidade e do seu Progresso*, VIII/1946, p. 74.

⁶ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, p. 186; Alberto Bessa: "No Tempo do Cyriaco : Notas Soltas", *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VII/1927, p. 181.

⁷ A. Bessa, *No Tempo do Cyriaco...*, p. 181.

⁸ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, p. 186.

⁹ L. Gomes, *Cyriaco de Cardoso...*, 186.

amador João António Miranda Guimarães, onde se reuniam também Nicolau Ribas, Augusto Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sá, Miguel Ângelo Pereira, Joaquim Casela e Bento Rodrigues¹⁰. Esta foi a sua rede de sociabilidade mais longa, relevante enquanto antecedente de ensambles com os quais viriam a colaborar mais tarde – a saber, o Orfeon Portuense (fundado em 1881), a Sociedade de Concertos (1883) e a Sociedade de Música de Câmara (1883) – todos relevantíssimos para a recepção da música instrumental em Portugal.

3. Ciríaco Cardoso no mercado músico-teatral fluminense

Porém, foi a partir de 1872, quando aos vinte-e-seis anos emigrou para o Rio de Janeiro, que se deu o lançamento da carreira de Ciríaco Cardoso. As redes de sociabilidade institucionais e interpessoais que estabeleceu ao longo da sua estada no Brasil permitem-nos identificar e discutir algumas das ambiguidades geradas pela integração num mercado de natureza capitalista e as eventuais pretensões à autonomização do seu papel enquanto artista. Foram três as redes de sociabilidade institucionais que integrou de forma mais sistemática: as companhias teatrais dirigidas pelos atores portugueses Vale e Guilherme da Silveira; a Sociedade Filarmónica Fluminense; e a Companhia Lírica Italiana.

O seu percurso em companhias teatrais no Rio de Janeiro teve início com *O Urso Azul*: “alienação mental e musical em 2 atos[,] desarranjo de uma peça francesa expressamente escrita para a companhia do [Teatro] Ginásio, por E. Garrido, música de Ciríaco de Cardoso”¹¹ e interpretação pela companhia do ator Vale. A publicidade a esta produção enfatizaria o nome de Ciríaco: “A orquestra é aumentada e dirigida pelo regente do Palácio de Cristal do Porto, o Sr. Ciríaco de Cardoso”¹².

¹⁰ Ana Maria Liberal Fonseca: *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX: o Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843 – 1901)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (Tese de Doutoramento em História de Arte), p. 186.

¹¹ [Anónimo]: “Espectáculos : Theatro Gymnasio”, *Diário do Rio de Janeiro*, 03/X/1872, p. 4.

¹² [Anónimo], *Espectáculos : Theatro Gymnasio...*, p. 4.

ATO I	ATO II
n.º 1. Introdução	n.º 9. Introdução
n.º 2. Coro de abertura e coplas de Primavera e Castor	n.º 10. Coro de pretendentes
n.º 3. Coro de saudação dos funcionários	n.º 11. Sexteto dos funcionários
n.º 4. Frio de Java, Crista de Galo e Pelicano	n.º 12. Grande peça musical durante a audiência do Urso Azul
n.º 5. Coro de revolucionários	n.º 13. Sexteto da conspiração por Crista de Galo, Pelicano, Rebenta-boi, Beladona, Macaçar e Minuete
n.º 6. Grande coro à chegada da rainha Gyra	n.º 14. Grande coro e brinde
n.º 7. Coplas de Rebenta-boi e coro de vendedeiras	n.º 15. Final; grande cheio, coplas, etc. [sic]
n.º 8. Final. Hurrah, hurrah – Coro. Saudação ao Urso Azul, coplas de Java, quinteto dos funcionários, coro geral por toda a companhia e coristas de ambos os sexos	—

Tabela 1 - Números musicais de *O Urso Azul*, publicados no *Diário do Rio de Janeiro* de 3 de Outubro de 1872.

Estruturalmente, *O Urso Azul* segue o padrão dos *opéras-buffes* de autores como Hervé (1825-1832) e Offenbach (1819-1880), em que cada ato inclui uma introdução instrumental, coro de abertura, alternância entre coplas e números de conjunto e uma copla final onde participam as personagens principais e o coro (ver tabela 1). A receção da crítica foi lisonjeira, fazendo notar que “[l]á num ou outro trecho vê-se que o autor passeia de braço dado com as musas de Offenbach e Hervé. [...] No poema há situações de um burlesco espantoso, a par de um diálogo vivo, leve, original, e digno em tudo da

travessa pena de Eduardo Garrido”¹³. No ano seguinte, Ciríaco desenvolveria já atividade regular na companhia, encarregando-se fundamentalmente da composição de música de cena para peças de teatro declamado, como no caso do drama em três atos *O Lago de Killerney*, de Dion Boncicault (c.1820-1890), “acomodado à cena portuguesa por Manuel Macedo e Joaquim Augusto de Oliveira”, estreado a 5 de Julho de 1873¹⁴.

A partir deste exemplo é possível identificar três aspectos que levam a deduzir a importação do modelo de mercado músico-teatral parisiense pelas instituições do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, a estrutura do espetáculo, com antecedentes no modelo da opereta francesa. Em segundo lugar, a objetificação do artista sob a forma de um produto mercantilizável, nomeadamente através de publicidade que faz uso de referências construtoras de poder simbólico (recorde-se: o vínculo de Ciríaco ao Palácio de Cristal). Por último, uma recepção pela crítica impressa que participa na construção da celebridade construindo um discurso sobre prática compositiva de Ciríaco como herdeira de autores intensamente mediatizados como Hervé ou Offenbach.

Segundo Maria Eliza Linhares Borges, durante os últimos anos do século XIX e o dealbar do século XX, a afirmação do Brasil enquanto nação fez-se através da disseminação, dentro e fora de fronteiras, de representações de um país moderno, que buscava na França o seu exemplo¹⁵. Recuperando o epíteto atribuído por Walter Benjamin, “Paris, capital do século XIX” exportou um imaginário de desenvolvimento tecnológico, nomeadamente através das Exposições Universais, onde se davam a conhecer as mais recentes invenções como, por exemplo o telefone, o fonógrafo e, mesmo, a passadeira rolante. O projeto urbanístico parisiense desenvolvido entre 1853 e 1870 pelo Barão Haussmann (1809-1891) seria, segundo Vanessa Schwartz, uma fonte inesgotável para a continuada espetacularização do quotidiano da cidade¹⁶. Como

¹³ Z.: “A Vida Fluminense”, *Vida Fluminense*, 05/X/1872, pp. 1148-1149.

¹⁴ [Anónimo]: “Espectáculos : Theatro S. Pedro de Alcantara”, *Diário do Rio de Janeiro*, 05/VII/1873, p. 4.

¹⁵ Cf. M. E. L. Borges, *Representações do Brasil Moderno...*, pp. 92-117.

¹⁶ Cf. Walter Benjamin: “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”. *The Arcades Project*, Howard Eiland, Kevin McLaughlin (eds.), Cambridge, The Belknap Press of the Harvard University Press, 2002, pp. 3-13; Annegret Fauser: “New Media, Source-Bonding, and Alienation : Listening at the 1889 Exposition Universelle”. *French Music, Culture, and National Identity: 1870-1939*, Barbara L. Kelly (ed.), Rochester (USA), University of Rochester Press, 2008, pp. 40-57; Erkki Huhtamo: “(Un)Walking at the Fair: About Mobile Visualities at the Paris Universal Exposition of 1900”, *Journal of Visual Culture*, 12, 1, 2013, pp. 61-88; Vanessa R. Schwartz: *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

recorda Annegret Fauser, assim propagandeada, a modernidade francesa foi um projeto das elites republicanas. Tendência similar foi identificada por Maria Eliza Borges no contexto brasileiro oitocentista, e que foi oficialmente promovida a partir da instauração da República em 1889, com a formação de programas estatais de propaganda e relações comerciais exteriores¹⁷.

Este ideário perpassou diversos contextos geográficos e comunidades, incluindo de intelectuais e artistas portugueses. No seu período fluminense, Ciríaco manteve relações com republicanos como Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) – que o acompanhou na sua ida para o Brasil – e Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) – que chegaria ao Rio em Janeiro em 1875¹⁸. Grupos como este tinham, na visão de Maria de Fátima Bonifácio, o objetivo de idealizar a existência de um "verdadeira pátria portuguesa" através da sua produção intelectual e artística¹⁹. Vejam-se os exemplos estudados por Luísa Cymbron, como as tentativas frustradas de Miguel Ângelo Pereira em fazer integrar a sua ópera *Eurico* (1870), inspirada no romance histórico *Eurico, o Presbítero* (1844) de Alexandre Herculano (1810-1877), no repertório dos teatros de ópera luso-brasileiros, ou as operetas de Francisco Sá Noronha (1820-1881), estreadas no Teatro Fénix Dramática do Rio de Janeiro, em 1880, – *A Princesa dos Cajueiros*; *Os Noivos*; e *O Califa da Rua do Sabão* – que, segundo Cymbron, conjugam elementos de cultura popular afro-brasileira a referências à obra de Luís de Camões (1524-1580), tratada como símbolo universalista da lusofonia e, ainda, tópicos como danças de salão burgueses²⁰.

A estrutura destas operetas e as referências que mobiliza para expressar e amiúde satirizar a diversidade da cultura urbana fluminense aproximam-na precisamente do modelo offenbachiano que, segundo Derek Scott, apelava fortemente ao gosto do

¹⁷ Cf. M. E. L. Borges, *Representações do Brasil Moderno...*, pp. 92-117.

¹⁸ A. M. L. Fonseca, *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc. XIX...*, p. 175; *O Tripeiro: Repositorio de noticias portugalenses*, 15/VI/1927, p. 186.

¹⁹ Maria de Fátima Bonifácio: *A Monarquia Constitucional (1807 – 1910)*, Alfragide, Texto Editores, 2010, p. 101.

²⁰ Luísa Cymbron: "Na Sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os Desafios de Compor Ópera no Portugal dos Anos 1860-70", *Arbor*, 190, 766, 2014, pp. 3-15; L. Cymbron: "Camoës in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, Circa 1880", *Opera Quarterly*, 30, 4, 2014, pp. 330-361.

público burguês, a par de obras congéneres por Strauss (1825-1899) ou Gilbert (1836-1911) & Sullivan (1842-1900)²¹.

ATO I	ATO II	ATO III
Prelúdio	Entreato “Ah...Lalala” [Instrumental com coro <i>a bocca chiusa</i>]	n.º. 14 “Eia basta já de sono” [Instrumental, Coral]
n.º. 1 “É pisar pisar” [Coral, Copla a solo]	n.º. 8 “Lalala...Dançar que a dança é descanso” [Coral e solo]	n.º. 15 “Maduro na verdade” [Copla a solo]
n.º. 2 “Trémulo estou” [Copla a solo]	n.º. 9 “Viva o senhor alcaide” [Coral]	n.º. 16 “Sou delicado” [Copla a solo]
n.º. 3 “Um relógio andar sem corda” [Trio]	n.º. 10 “À procura d’um tratinho” [Quarteto]	n.º. 17 “Sem ter birras” [Couplet final]
n.º. 4 “Se à tia um peralta indigesto” [Copla a solo]	n.º. 10 bis “À procura d’um tratinho” [Quarteto]	—
n.º. 5 “Um doente que vem à consulta” [Trio]	n.º. 10 tris [Instrumental]	—
n.º. 6 “Nós somos sete apenas sete” [Coral]	n.º. 11 “Eis aqui este manto d’arminho” [Trio]	—
n.º. 7 “O que será” [Couplet final]	n.º. 12 “Ó pomba formosa” [Trio]	—
—	n.º. 13 “Terrível momento” [Couplet final]	—

Tabela 2 - Números musicais de *O Burro do Sr. Alcaide*, atendendo ao manuscrito Cyriaco de Cardoso: *O Burro do Sr. Alcaide*, Espólio Manuel Ivo Cruz, Católica do Porto - Universidade Católica Portuguesa, P.UCPmic.

Esta tendência manter-se-ia em todo o mercado luso-brasileiro, pelo menos até às últimas décadas do século e os primeiros anos do século XX, por exemplo em obras como *O Burro do Sr. Alcaide* (1891), de Ciríaco Cardoso, e *O Tição Negro* (1902), de Augusto Machado (1845-1924) (ver tabela 2)²². Na opereta da Ciríaco (com libreto de

²¹ D. B. Scott, *Sounds of the Metropolis...*, p. 55.

²² Cf. Luísa Fonte Gomes: *A Opereta em Portugal na Viragem para o Século XX: Tição Negro de Augusto Machado (1902)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012 (Dissertação de Mestrado em Ciências

João da Câmara & Gervásio Lobato), faz-se a crítica à corrupção, à inoperância dos governos na gestão de conflitos diplomáticos com potências estrangeiras e à prevalência de códigos de conduta típicos da aristocracia como distinção das elites burguesas portuguesas²³.

Este tipo de atuação origina um paradoxo ideológico em face da participação de Ciríaco Cardoso em redes de sociabilidade como a Sociedade Filarmónica Fluminense e a Companhia Lírica Italiana. O almanaque para 1874 de Eduardo von Laemmert indica Ciríaco Cardoso como regente da orquestra da Sociedade Filarmónica – cargo que ocupou até a sua partida da cidade, em 1877²⁴. Segundo Cristina Magaldi, esta instituição foi fundada com o intuito de organizar concertos cujos programas se concentrariam em números de ópera italiana e francesa e ocasionais incursões pelo repertório germânico, incluindo camerístico²⁵. Os seus órgãos diretivos eram ocupados por membros da aristocracia local e a orquestra por instrumentistas amadores e um número significativo de profissionais. Magaldi crê que a Filarmónica Fluminense foi uma das mais proeminentes instituições culturais do Rio de Janeiro, já que se destinava ao usufruto exclusivo pelas elites locais, incluindo a família imperial²⁶. Referindo-se a associações semelhantes, Fernando Mencarelli considera que estas refletiam o interesse dessas elites pela performance, ao mesmo tempo que garantiam que essa prática era levada a cabo dentro de uma rede de sociabilidade selecionada, ou seja, distinta do público alargado²⁷.

Colaborando com a Companhia Lírica Italiana Ciríaco Cardoso capitalizaria poder simbólico de natureza semelhante. Esta surgiria em Agosto de 1875, na tentativa de satisfazer o desejo do público fluminense de uma temporada regular de ópera, aliás formalizado através de um pedido de apoio estatal então em apreciação. Funcionando

Musicais); Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar: *Ciríaco de Cardoso e O Burro do Sr. Alcaide: Percursos de Formação de um Compositor de Comédia Musical no Portugal Finissecular*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais), 2015.

²³ Cf. P. F. L. L. Gaspar, *Ciríaco de Cardoso e O Burro do Sr. Alcaide...*

²⁴ Eduardo von Laemmert: *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Provincia do Rio de Janeiro Inclusive Alguns Municipios da Provincia, e a Cidade de Santos para o Anno de 1874*, Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert, 1874, p. 479.

²⁵ Cristina Magaldi: "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 16,1, 1995, p. 7.

²⁶ C. Magaldi, *Music for the Elite...*, p. 6.

²⁷ Fernando Antonio Mencarelli: *A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2003 (Tese de Doutorado), p. 26.

apenas durante três meses no Teatro D. Pedro II, apresentaria somente ópera italiana oitocentista²⁸. Nas palavras de Marcos V. Scheffel,

[o] público brasileiro tinha-se acostumado com os espetáculos de ópera, que talvez não exigissem tanta atenção como um espetáculo dramático, transformando a ida ao teatro num desfile de roupas e num jogo de ver e ser visto. Essa vida social era importantíssima para que os membros da nobreza, da alta sociedade e de setores médios da sociedade (funcionários públicos, advogados, médicos, militares) pudessem, por exemplo, se conhecer e se casar dentro do seu grupo social²⁹.

Portanto, a Filarmónica e a Ópera seriam fóruns privilegiados para o estabelecimento de contactos ao mais alto nível da hierarquia social. No *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de Maio de 1877, Ciríaco é incluído na lista de personalidades que, na semana anterior, tinham ido apresentar cumprimentos aos monarcas³⁰. Em 19 de Setembro é condecorado com a *Ordem da Rosa*³¹.

4. Considerações finais

O que poderá ser então concluído a partir dos dados apresentados? De um ponto de vista macro, o percurso de Ciríaco permite-nos observar a heterogeneidade do contexto artístico fluminense do último quartel de Oitocentos. Paradoxalmente, coexistiam práticas construtoras de uma noção de «modernidade» e reminiscências de um Antigo Regime, o que expõe o fosso existente entre utopias ideológicas e a realidade quotidiana, que poderá ser explicado atendendo às vagas discursivas – onde se incluem as práticas artísticas – que visam construir esse mesmo quotidiano. O conceito de «modernidade» é disso exemplo, atendendo ao facto de parte importante da sociedade

²⁸ Do repertório constariam as seguintes óperas: *Giulietta e Romeo (I Capuleti e i Montecchi)*; 1830), de V. Bellini; *Cenerentola* (1816) e *Il Barbiere di Siviglia* (1813), de G. Rossini; *Ruy-Blas* (1869), de F. Marchetti; *Faust* (1859), de C. Gounod; *La Sonnambula* (1831) e *La Favorita* (1840), de G. Donizetti; *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851) e *Il Trovatore* (1853), de G. Verdi. [Anónimo]: "Theatros: D. Pedro II", *O Globo*, 21/VIII/1875, p. 2.

²⁹ Marcos Vinícius Scheffel: "Ópera ou Circo? Teatro e Atraso Cultural na Visão de Lima Barreto", *Crítica Cultural*, 6, 1, 2011, p. 185.

³⁰ [Anónimo]: "Noticiário: Paço Imperial", *Diário do Rio de Janeiro*, 14/V/1877, p. 3.

³¹ [Anónimo]: "Gazetilha: Côte", *Diário de S. Paulo*, 23/IX/1877, p. 3.

de então querer identificar-se com uma cultura de tipo burguês e, simultaneamente, manter códigos típicos de uma sociedade aristocrática.

Ao nível micro, Ciríaco surge como um agente que compreendeu o funcionamento das redes de sociabilidade artísticas causa e consequência das forças sociais em ação neste contexto. Reconhece a importância da gestão do seu próprio estatuto de celebridade, que pode ser capitalizado por associação ao domínio de práticas conotadas com a referida modernidade. Está também ciente do poder simbólico que é possível adquirir através da mediatização de uma imagem pública próxima de redes conservadoras, onde predomina uma produção discursiva pretensamente eruditizante. Desta feita, Ciríaco compreendeu que isso era essencial para se destacar dos seus concorrentes no mercado músico-teatral ligeiro fluminense. Em suma, percebeu que estava integrado num mercado, e que era necessário vender um produto – passo a expressão – a marca «Ciríaco Cardoso».

EUGENIO GÓMEZ CARRIÓN (1786-1871): SU ACTIVIDAD MUSICAL EN SEVILLA Y SU OBRA PIANÍSTICA

Auxiliadora Gil Rodríguez
(C.S.M. "Manuel Castillo" de Sevilla)

En las últimas décadas, además de los trabajos monográficos de Carlos Gómez Amat y Emilio Casares Rodicio, se han publicado bastantes artículos sobre la música decimonónica española. La lectura de estos escritos puede hacer ver a Eugenio Gómez Carrión (1786-1871), como un buen músico pintoresco que compuso tres obras para piano dedicadas a personajes ilustres de su época como Liszt, Eslava y la infanta Luisa Fernanda de Borbón, o de que hubiese sido profesor de piano de la propia infanta y del pianista José Miró. En realidad, Eugenio Gómez compaginó el puesto de organista segundo de la Catedral de Sevilla con una intensa actividad musical en la ciudad como pianista, profesor, compositor y director, vinculado al Teatro Principal y a otras instituciones musicales como el Liceo Artístico y Literario de Sevilla o la Sociedad Filarmónica Sevillana o la casa Montpensier, quienes se instalaron en Sevilla en 1848.

Palabras-clave: Eugenio Gómez Carrión, Sevilla, Siglo XIX, Catedral.

I. Formación y primeros años en Sevilla

Eugenio Gómez Carrión nació en Alcañices, Zamora, el veintitrés de diciembre de 1786. Recibió su formación musical en la Catedral de Zamora donde fue niño cantor del coro y estudió órgano con el primer organista de la Catedral, Manuel Daucha y Enche, y composición con Luis Blanco, maestro de capilla¹.

Tras presentarse sin éxito a las oposiciones para el puesto de primer organista en las Catedrales de Zamora y Palencia, en 1814 obtiene la plaza de organista segundo en la Catedral de Sevilla, puesto que ocuparía hasta su jubilación en 1855, pasando el resto de su vida en la capital andaluza. Prácticamente desde su a Sevilla, compaginó su puesto de organista en la Catedral con otras facetas musicales en la ciudad como la composición, la interpretación al piano, la enseñanza e incluso la crítica musical. El

¹ Antonio Álvarez-Cañibano: "Gómez Carrión, Eugenio". V.V.A.A., *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, Fundación Autor, 2002, vol. V, pp. 714-715.

hecho de que esto sucediese pudo estar motivado por la situación económica de la Catedral de Sevilla y, por otro lado, por la actividad musical existente en la ciudad.

A pesar del pasado esplendoroso, durante el siglo XIX la Catedral se vio afectada por circunstancias tales como las epidemias, las sucesivas guerras y la Desamortización de Mendizábal, las cuales mermaron considerablemente su economía. Estos hechos fueron la causa de que el Plan de Música catedralicio redujese a cien mil reales anuales el presupuesto destinado a los gastos del culto. La consecuencia de esta situación fue, por una parte, la reducción de los integrantes de la capilla musical y, por otra, la reducción del salario de los músicos que continuaban al servicio de la Catedral².

Por otra parte, en torno a 1814 la actividad operística en el Teatro Principal de Sevilla está muy consolidada. La ópera es un espectáculo que decididamente triunfó en Sevilla durante el siglo XIX, especialmente entre las décadas de 1820 y 1850; incluso hubo temporadas en las que el número de representaciones se acercó al centenar. De todo ello da buena cuenta Félix González de León en el diario que escribió entre 1800 y 1853. Esta vida musical decimonónica estuvo incentivada por varios motivos:

- La instalación de la Corte Real en Sevilla en varios momentos históricos de los siglos XVIII y XIX. En 1729 Felipe V se traslada a Sevilla con su corte, instalándose en los Reales Alcázares durante cuatro años. La Capilla Real, que lógicamente acompañó al séquito del rey, era la encargada de interpretar la música en las funciones religiosas, amenizar los bailes cortesanos y representar óperas. Al frente de la Real Capilla estaban los maestros Domenico Scarlatti y Felipe Falconi. Será en los jardines del Alcázar donde la aristocracia sevillana asista a la representación de las primeras óperas documentadas en la ciudad³.
- La Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, fundada en 1775, entidad que fomentó las iniciativas culturales y educativas en la ciudad.

² Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección IV: Fábrica, *Libro de Salarios de Músicos*, nº 04786, 1679-1832, p. 124.

³ Andrés Moreno Mengíbar: *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

- Ramón de Larumbe y Pablo de Olavide, quienes fueron asistentes de la ciudad durante los años 1761 y 1777, dieron licencia a los empresarios para que hubiese representaciones teatrales en la ciudad a pesar de la oposición de la iglesia.
- La aparición de una nueva clase social, la burguesía sevillana. Esta, junto con la aristocracia, sustentó con su asidua asistencia las producciones teatrales de la ciudad.

Muchos de los músicos de la Catedral formaban parte de la plantilla de la orquesta del teatro y Eugenio Gómez fue contratado como pianista o maestro de música de la orquesta en más de una temporada⁴. La vinculación profesional de Eugenio Gómez con el Teatro Principal se confirma con dos noticias. En primer lugar, en el cartel del día siete de abril que anuncia la compañía que actuaría en el año 1822, Eugenio Gómez figura como maestro de música⁵; es bastante probable que en otras temporadas también hubiese ocupado este puesto en el teatro, aunque su nombre no fuese anunciado. La segunda noticia proviene de *La Iberia Musical*. En la reseña biográfica que Joaquín Espín hace del pianista José Miró en 1842 narra cómo este sustituía a su profesor, Eugenio Gómez, como director de ópera cuando el organista no podía hacerse cargo⁶.

Además, en la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, integrada en esta época por aristócratas con una gran afición musical, se conservan partituras de J.C. Bach y Beethoven y métodos de piano del momento. Igualmente, en la prensa sevillana decimonónica hay noticias de la compra-venta de pianofortes y de partituras de compositores extranjeros⁷. Esto explica que Eugenio Gómez, vinculado a la Sociedad Económica, sin necesidad de viajar fuera de Sevilla, tuviera acceso al nuevo instrumento de teclado, el pianoforte, y a las novedades musicales del momento.

En estos primeros años de su estancia en Sevilla también se inicia su actividad pedagógica. En 1820, junto con Manuel San Clemente, funda una Academia Filarmónica

⁴ Félix González de León: *Crónica sevillana 1800-1853*, Archivo Municipal de Sevilla (ICAS. Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones), Sección XIV, 28 vol. Cada año el diario se inicia con el texto: «Diario de las ocurrencias públicas, y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios, acaecidos en esta Ciudad de Sevilla, en todos y cada uno de los días del año de 18...». Además, cada año va acompañado con carteles de algunos de los acontecimientos mencionados.

⁵ F. González de León, *Crónica sevillana...*, vol. XI, tomo 24, cartel nº 10.

⁶ Joaquín Espín: “Estudios biográficos. Artistas célebres españoles. Don José Miró”, *La Iberia Musical*, 21, 22/V/1842, pp. 82-83.

⁷ Antonio Álvarez Cañibano: “Academias, Sociedades Musicales y Filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX. (1800-1875)”, *Revista de Musicología*. XIV, 1-2, 1991, pp. 63-69.

en la ciudad; esta es la segunda academia musical creada en Sevilla de la que se tiene constancia, la primera data de 1806. Además de los alumnos particulares que en esta fecha ya debía tener, y de los que, salvo casos famosos como los anteriormente mencionados, lógicamente no hay constancia oficial, en la citada academia va a iniciar su carrera pedagógica como profesor de piano. Con este hecho se puede comprobar cómo Eugenio Gómez, con formación musical de organista, se adaptó al nuevo instrumento de teclado, el piano, al igual que hicieron otros contemporáneos suyos. Su labor pedagógica se continuará años más tarde en el Liceo Artístico y literario y en la Sociedad Filarmónica Sevillana. La Academia Filarmónica antes referida sigue los criterios pedagógicos de otra ya existente en Cádiz, dirigida por Sixto Pérez, usando el método Logier y obras de Clementi⁸. Dos fueron los alumnos ilustres que estudiaron piano con Eugenio Gómez: el primero, José Miró, reconocido pianista y compositor que hizo carrera internacional y, años más tarde, S.A.R. la Infanta Luisa Fernanda.

II. El Liceo Artístico y Literario. 1838

En 1838 se funda el Liceo Artístico y Literario de Sevilla e Hilarión Eslava, el maestro de capilla de la Catedral, es el director de la sección musical. Hasta el momento de la aparición del Liceo sevillano la actividad musical se limitaba a la temporada de ópera, y sólo en contadas ocasiones se interpretaba música instrumental. Esta institución supuso un impulso a la música instrumental, especialmente a través de la música de salón que se interpreta en sus veladas musicales. En esta sección musical del Liceo, entre otros músicos, participa Eugenio Gómez: «El maestro de capilla en la iglesia catedral, Don Hilarion Eslaba [sic], los profesores Gomez [sic], Rodriguez [sic], Courtiér, Palatines, Noriega, Rueda, con otros reputados en el arte, compusieron el círculo filarmónico de la asociación proyectada⁹». Era obligación de los miembros de la sección de música impartir clases de música en las cátedras creadas para tal fin, y aportar una composición original e inédita cada tres meses para ser publicada en el periódico de la

⁸ A. Álvarez Cañibano, Gómez Carrión..., p. 714.

⁹ José Velázquez y Sánchez: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, Servicio de Publicaciones – Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994 (edición a cargo de Antonio Miguel Bernal), p. 483.

institución¹⁰. La vinculación de Eugenio Gómez con el Liceo probablemente le supuso un estímulo para componer piezas pianísticas de salón, piezas que él mismo interpretaba en las veladas musicales que se organizaban.

En marzo de 1840, en un concierto organizado por el Liceo en la Casa de la Lonja, actual sede del Archivo de Indias, se estrenó la obra de Eugenio Gómez *Introducción, variaciones y final* para piano a cuatro manos. La obra fue interpretada por el autor y su hija Juana. A esta época deben pertenecer otras piezas de salón compuestas por Gómez: *Fantasia para piano*, *Variaciones sobre motivos de ópera*, *Variaciones sobre El vals de las Quejas*, *Aire de Vals* y *Seis vales de salón*¹¹. También es probable que las veladas del Liceo fuesen el marco donde Gómez interpretó en varias ocasiones el *Concierto Árabe*¹², obra que le inspiró para componer su *Concierto Asiático*, uno de los escasos conciertos compuesto por compositores españoles en el siglo XIX.

Las revistas musicales españolas del siglo XIX, junto con los ejemplares, repartían a sus suscriptores partituras musicales. Este es el caso de la revista musical editada en Sevilla *El Orfeo Andaluz*. En la primera época de esta revista, años 1842 y 1843, se anuncia la entrega a los suscriptores de dos obras de Eugenio Gómez: *Canción Italiana* se entregó con el nº 5 y con el nº 6, y *Canción Italiana con letra de Metastasio* entregada con el nº 11, el nº 13 y el nº 14. En esta misma revista, Manuel Jiménez, su director y redactor principal, publica en la página cincuenta y uno del nº 7 del año I, edición del 1 de diciembre de 1842, un artículo de cuatro páginas remitido por Eugenio Gómez a la revista¹³. El artículo, introducido con un elogioso prólogo del redactor, es una crítica del estreno de la ópera *Las Treguas de Tolemaida*, segunda ópera compuesta por Hilarión Eslava, en el Teatro Principal sevillano.

¹⁰ “Capítulo tercero. ‘De las secciones’, Art. 23”. *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Sevilla, aprobadas en Junta General celebrada en 22 de Mayo de 1839*, Sevilla, Imprenta de D. J. H. Dávila y compañía, 1839.

¹¹ José Parada y Barreto: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*, Madrid, Casa Editorial de B. Eslava, 1868, p. 205.

¹² J. Parada y Barreto, *Diccionario técnico...*, pág. 204.

¹³ Eugenio Gómez: “Las Treguas de Tolemaida, Ópera en tres actos, música del maestro Eslava”, *El Orfeo Andaluz*, 7, 1842, pp. 51-54.

III. La Sociedad Filarmónica Sevillana. 1845

En la Sociedad Filarmónica Sevillana, fundada en 1845, Eugenio Gómez va a continuar las labores de profesor, pianista y compositor que ya realizara con anterioridad en El Liceo Artístico y Literario. En varios números de la segunda época de la revista *El Orfeo Andaluz*¹⁴ se publica la lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana. En esta lista, dentro del apartado Dirección de Música, figuran Eugenio Gómez como “maestro” y Mariano Courtier como “director de orquesta”¹⁵.

En realidad, la actividad desarrollada por Gómez va más allá de ser maestro, esto se ve reflejado en los programas de los conciertos organizados por la Sociedad. En estos conciertos participan alumnos de Gómez, se interpretan obras suyas y él mismo toca obras a cuatro manos con sus alumnos y acompaña al piano a otros instrumentistas o cantantes; a esto hay que añadir el puesto de director de la orquesta, puesto que en realidad comparte con Mariano Courtier, el director titular. De todo ello da buena cuenta *El Orfeo Andaluz*, con la narración de los ensayos preparatorios para los conciertos, el anuncio de los programas a dichos conciertos y las críticas posteriores. La labor de ambos es destacada en la crítica del primer concierto: «La Sociedad Filarmónica, pues, ha llenado las esperanzas de todos, al presentarse a sus socios y al público, el resultado de sus esmerados trabajos, dirigidos por los artistas Gómez y Courtier¹⁶». En el Quinto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana, por ausencia de Mariano Courtier, el director de la orquesta fue Eugenio Gómez. La crítica se hace eco del éxito de este concierto, celebrado en el local de la institución, después de un mes de paralización de la actividad en la Sociedad Filarmónica¹⁷.

En los artículos de Manuel Jiménez de la segunda época de *El Orfeo Andaluz*, también encontramos reseñas de veladas musicales a las que Eugenio Gómez asiste. En el nº 23, se hace eco de la velada musical celebrada en casa del Conde del Águila. En

¹⁴ La revista *El Orfeo Andaluz*, en su segunda época, se hace eco de la actividad musical de la Sociedad Filarmónica de Sevilla.

¹⁵ Manuel Jiménez: “Sociedad filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz*, 5, 1847 (segunda época), p. 3.

¹⁶ M. Jiménez, *Sociedad filarmónica...*, p. 3.

¹⁷ M. Jiménez: “Crítica del Quinto Concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana”, *El Orfeo Andaluz*, 21, 1848 (segunda época), p.1.

este evento actuó la orquesta de la Sociedad Filarmónica, dirigida por Courtier. Entre los invitados se encontraba Eugenio Gómez, una vez más vemos como la referencia a Gómez es un reflejo de la alta consideración que el compositor tenía en su época¹⁸.

Durante estos años se publican dos de sus series de melodías armonizadas. Concretamente en 1846 se publica la primera serie: *24 Melodías Armonizadas [sic] para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franc Listz*, y en 1848 se publica la segunda: *12 Melodías Armonizadas [sic] para piano compuestas y dedicadas a su carísimo amigo D. Hilarión Eslava*.

La primera obra está compuesta por doce melodías independientes, sin ninguna relación temática ni tonal entre ellas, al modo de los opus de piezas breves de los compositores románticos. Las melodías tienen rasgos técnicos más propios del órgano que del piano, pues no hay saltos y realmente se pueden tocar con sustitución en las digitaciones para hacer el *legato* de las voces, sin que sea necesario usar el pedal, recurso propio del piano en el siglo XIX. La mayoría de las piezas tienen forma binaria A-A'. En aquellas que tienen forma ternaria A-B-A, no hay contraste temático entre la sección A y la B, el contraste entre ambas secciones es tonal: la sección central modula al relativo o a la dominante o cambia de modo pasando a la tonalidad homónima.

Respecto a la segunda obra dedicada a Eslava, todas las melodías tienen estructura ternaria A-B-A', sin que la sección central tenga contraste temático, pues el motivo usado en esta sección deriva de la primera. Las secciones centrales de cada pieza modulan al relativo, a la tonalidad de la dominante o, en el caso de la primera melodía, a la medianta. Existe una evolución entre esta obra y la primera serie de *Melodías Armonizadas*. En este cuaderno, que es el más virtuosístico de las tres series, encontramos características propias de la música para piano del siglo XIX tales como: la imitación del motivo con saltos en la primera melodía, el uso de la melodía, con saltos, doblada en octavas o en acordes en ambas manos en la sección central de la segunda, la cadencia de carácter chopiniano sobre un acorde de séptima de dominante en la sección central de la melodía nº 6 o, en la última melodía, el pasaje de octavas en la mano izquierda y las acordes de registro amplio de la cadencia final. De igual modo, la textura del acompañamiento en muchos casos es característica del piano del siglo XIX:

¹⁸ M. Jiménez: "Crónica Universal", *El Orfeo Andaluz*, 23, 1848 (segunda época), p.3.

en el momento que se incorpora el pedal al piano ya no es necesario tocar el bajo Alberti en una disposición que pueda ser abarcada por la mano, la disposición de los acordes del acompañamiento usa un registro más amplio, quedando unidas las armonías por un pedal melódico. Otro recurso chopiniano es el cambio de la textura usado en la repetición de la sección A, del mismo modo que Chopin hace en varios de sus nocturnos. Armónicamente también son bastante avanzadas.

IV. Los Duques de Montpensier

En 1848 los Duques de Montpensier se instalan en Sevilla y adquieren como residencia el Palacio de San Telmo. La presencia de los duques supuso un nuevo impulso a la vida musical de la ciudad. Grandes aficionados a la música, potenciaron con su asistencia asidua a las funciones, tanto las representaciones de ópera del Teatro San Fernando como los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Sevillana; lógicamente, también asistía a estos eventos la aristocracia sevillana. Además, en el palacio de San Telmo y en sus jardines se organizaron veladas musicales, bien por la visita a palacio de una personalidad ilustre o bien porque en el teatro actuaba un instrumentista o cantante de prestigio, el cual era invitado a actuar también en palacio.

Eugenio Gómez fue el maestro de la Real Capilla, pianista en las veladas musicales organizadas por los duques y profesor de piano de S.A.R. la Infanta Luisa Fernanda. Eugenio Gómez debió ser profesor de piano de la infanta desde el momento de la llegada de esta a la ciudad. Poco después, en 1851, fue nombrado maestro de capilla de los duques. La noticia aparece en la sección de Gacetilla del diario *El Popular*. Además, la noticia se hace eco de una función celebrada en día de San Antonio en la capilla de palacio. *Las Coplas a San Antonio*, obra compuesta en 1851 para coro a cuatro voces, órgano y orquesta¹⁹, tal vez fueron compuestas para esta ocasión²⁰.

En estos años Eugenio Gómez continuó componiendo. Se publica la tercera y última serie de melodías armonizadas, las *12 Melodías Armonizadas para piano* dedicadas a S. A. R. D^a Luisa Fernanda de Borbón. La obra está firmada solamente como “Eugenio Gómez”, no “Eugenio Gómez, organista segundo de la Catedral de Sevilla”, tal como

¹⁹ A. Álvarez- Cañibano, *Gómez Carrión...*, p. 715.

²⁰ Juan Álvarez: “Gacetilla”, *El Popular*, 4/VII/1851, p. 4.

había firmado las series de melodías armonizadas anteriores. De la firma del autor se deduce que la obra fue compuesta después de 1855, fecha de su jubilación en la Catedral. De igual modo que existe una evolución en la escritura para piano entre la primera serie de melodías dedicada a Liszt y la segunda dedicada a Eslava, obras separadas por dos años en la fecha de publicación, se podría esperar que esta evolución pianística continuase e incluso se acentuase en la última serie, pues la separan de la anterior siete años como mínimo. No es este el caso, hay más similitud en estas piezas con las de la primera serie que con las de la segunda. Este hecho debió estar motivado por la intención didáctica con que fue compuesta la obra, pues era el profesor de piano de la infanta Luisa Fernanda de Borbón y es de suponer que las compuso para el aprendizaje de ella.

Además, en esta época debió componer obras para uso de su alumna, la infanta Luisa Fernanda. Una de ellas, *Las Mollares* para piano a cuatro manos, se ha encontrado en el Fondo Musical de la casa de Orleáns, ubicado en la biblioteca del Cabildo Insular de Gran Canaria. La obra, igualmente dedicada a S.A.R. la infanta Luisa Fernanda, es una fácil adaptación para piano a cuatro manos de la danza *Mollares Sevillanas*.

Las hermandades sevillanas también se vieron beneficiadas de la presencia de los duques de Montpensier en la ciudad. En varias de ellas los duques eran hermanos mayores honoríficos, lo cual repercutió por una parte en un incremento de sus recursos económicos y, por otra, en un mayor realce de sus funciones principales. Para estas funciones, las hermandades encargaron obras a los compositores más relevantes del momento, obras que eran interpretadas por coro y orquesta. Una de estas hermandades fue la de la Quinta Angustia. Para esta hermandad Eugenio Gómez compuso tres obras: *Coro y letrillas para el Septenario de Dolores*, obra para coro con acompañamiento de piano²¹, *Stabat Mater* para voz y piano (1853) y *Meditación religiosa* para piano (1853)²². También hizo una transcripción para coro con acompañamiento de flauta, clarinete, contrabajo y piano del *Quinario* con orquesta compuesto por Hilarión Eslava para la Hermandad de la Quinta Angustia. La obra original *Coro y letrillas con orquesta*, compuestas y dedicadas a la Cofradía de la Quinta Angustia, requería coro, órgano y

²¹ El manuscrito se encuentra en el archivo musical de la hermandad de la Quinta Angustia.

²² Estas dos obras no se encuentran en el archivo de la hermandad. Cf. A. Álvarez Cañibano, Gómez Carrión..., p. 715.

orquesta, por lo que la versión de cámara que hizo Gómez facilitaba la interpretación de la obra al requerir menos instrumentistas.

V. Últimos años de su vida

El reconocimiento a la figura musical de Eugenio Gómez no era sólo local, se extendía a todo el país. Recibió algunas distinciones y fue nombrado profesor honorífico en el Real Conservatorio de Madrid²³. En 1854 se publica el *Museo orgánico español* de Hilarión Eslava. La obra, en dos volúmenes, es un compendio del repertorio organístico que incluye obras de los compositores más relevantes del momento. En ella se editaron dos obras para órgano de Eugenio Gómez, el *Ofertorio* nº 9 y la *Plegaria* nº 9. Además, en estos últimos años Eugenio Gómez mantuvo contacto con la Catedral de Zamora, contacto que tal vez el compositor había mantenido durante toda su vida, pues era la catedral donde pasó sus años de formación. La catedral zamorana recurrió a Gómez para pedirle referencias de músicos sevillanos. Eugenio Gómez Carrión murió en Sevilla el veintitrés de mayo de 1771 a la edad de ochenta y cuatro años.

VI. CONCLUSIONES

En líneas generales, la bibliografía sobre la música del siglo XIX consultada para la realización de esta investigación centraliza la actividad musical española en Madrid y Barcelona. En realidad, en la ciudad de Sevilla existió una gran actividad musical en esa época, con una programación de ópera equivalente a la representada en Madrid, incluso alguna ópera se estrenó antes en la capital andaluza que en la corte. El Liceo artístico y Literario de Sevilla se fundó en 1838, sólo un año después del madrileño. De igual modo existe proximidad entre las fechas de la fundación de la Sociedad Filarmónica Sevillana, La Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos, 1845, 1871 y 1872 respectivamente, con sus homónimas madrileñas.

Respecto a la educación musical, el desfase de casi un siglo en la fundación del Conservatorio de Música de Sevilla respecto al madrileño, fue compensado con la

²³ J. Parada y Barreto, *Diccionario técnico...*, p. 205.

formación musical que tradicionalmente ofrecía la capilla de la Catedral, por una parte, y por la enseñanza en academias privadas, El Liceo Artístico y Literario de Sevilla, la Sociedad Filarmónica sevillana, la Sociedad Santa Cecilia, El Asilo de mendicidad San Fernando y las bandas creadas en los barrios por otra. Eugenio Gómez ejerció la docencia en varias de estas instituciones, prueba de ello son los programas y las críticas de los conciertos, rescatados de la prensa del XIX consultada, en los que actuaron sus alumnos. Aunque no se ha podido localizar su método de piano, queda demostrado que fue el profesor de piano más prestigioso de la ciudad, hecho que hizo que se le reclamase como profesor de la infanta Luisa Fernanda de Borbón.

Igualmente, al comprobar su actividad como pianista, compositor, director de orquesta y crítico, se ha constatado que fue una personalidad relevante en los acontecimientos musicales de Sevilla. Esto nos presenta a Eugenio Gómez como un músico de espíritu romántico, polifacético, con una sólida formación como organista pero que supo adaptarse rápidamente al pianoforte, instrumento que llega a España en las primeras décadas del siglo XIX. Esto fue así hasta el punto que si bien en su primera obra para piano encontrada, las *12 Melodías Harmonizadas dedicadas a Franz Liszt*, hay rasgos propios de la escritura para órgano, en *Ofertorio nº 9* y *Elevación nº 9*, obras para órgano publicadas en 1853, encontramos pasajes de escritura pianística. Además, a pesar de que no se ha constatado que viajase fuera de Sevilla, estaba al tanto de cuanto acontecía musicalmente tanto en España como en Europa, esto se ha podido ver en algunas de sus obras musicales y en el artículo que escribió sobre el estreno de *Las treguas de Toleimada*, ópera de Hilarión Eslava.

En el estudio que se ha realizado de su obra, usa recursos armónicos que no tienen nada que envidiar a la música que se hacía en Europa en ese momento. A su vez, se puede observar una evolución entre las dos primeras series de Melodías Harmonizadas, las dedicadas a Liszt y Eslava, estudio que se podrá completar en el caso de encontrarse más obras del autor en un futuro.

AS OPERETAS DE AUGUSTO MACHADO (1845-1924) NA VIRAGEM PARA O SÉCULO XX: UMA PERSPECTIVA E ANÁLISE DAS TIPOLOGIAS E DOS MODELOS MUSICAIS E DRAMATÚRGICOS

Luísa Fonte Gomes

(Universidade NOVA de Lisboa)

O período compreendido entre a última década do século XIX e a primeira do século XX corresponde a uma fase bastante produtiva da carreira do compositor Augusto Machado (1845-1924). Abrangendo na produção deste período a estreia de algumas das suas óperas, destacou-se também devido ao sucesso das suas operetas estreadas nos teatros secundários de Lisboa, como o Teatro Trindade, o Teatro Avenida e o Teatro D. Amélia. O estudo das operetas de Augusto Machado deste período e a recepção por parte do público revelam uma fase de consolidação da sua carreira como compositor, mas também essa apropriação de um repertório importado e adaptado aos palcos portugueses. Confrontar esses aspectos musicais e dramáticos permitirá delinear uma perspectiva sobre o processo de apropriação, transformação dos repertórios, assim como, discuti-los do ponto de vista da recepção por parte do público dos teatros lisboetas.

Palavras-chave: opereta, Lisboa, Augusto Machado, tipologias musico-dramáticas.

A actividade dos teatros secundários caracteriza-se neste período pela produção de operetas nos diversos palcos dos teatros de Lisboa, frequentemente traduzidas e adaptadas segundo modelos importados mas, também pela criação de originais portugueses. A apropriação deste género pelos dramaturgos e compositores portugueses, sobretudo, ao longo da segunda metade do século XIX, revela a predominância de adaptações e traduções de originais franceses, mas também o aparecimento de originais por parte de autores nacionais. Entre os compositores portugueses deste período Augusto Machado destaca-se pelas obras para teatro musical, tanto pelas óperas como pelas diversas operetas que compôs ao longo do seu percurso. Viveu entre 1845 e 1924 e, para além de compositor, foi professor de canto no Conservatório Nacional desde 1883 e director desta instituição entre 1901-1910, e ainda,

director do Teatro de São Carlos¹. Nesta comunicação pretendo debruçar-me sobre as operetas que compôs no período compreendido entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, uma fase prolífera do seu percurso.

Floresceram desde meados do século XIX e na transição para o seguinte, diversos compositores portugueses de óperas cómicas, farsas, mágicas e operetas, influenciados pelas formas do teatro musical francês e pela zarzuela espanhola. Contudo, as primeiras operetas demonstravam uma tentativa de adaptação dos modelos importados e dos libretos correspondentes, devido a ser ainda uma fase preliminar da produção deste tipo de repertório e de apropriação gradual destes novos géneros². O estudo das obras de Augusto Machado deste período e a recepção por parte do público revelam uma fase de consolidação da sua carreira como compositor, mas também essa apropriação de um repertório importado e adaptado aos palcos portugueses. Será essencial considerar que o percurso de Augusto Machado nestas duas décadas de viragem reflecte a confluência de um período histórico marcado pelo *Ultimatum* de 1890 e por uma fase conturbada política e socialmente, em virtude da decadência do regime monárquico, que levou a uma exaltação patriótica pela comemoração de um conjunto de efemérides da história de Portugal. Neste ponto, realçar a relevância dos temas históricos nos enredos de *Tição Negro* e *Espadachim do Outeiro*, aprofundados mais adiante. A dualidade entre uma procura de temas históricos e literários portugueses e a persistência de modelos estrangeiros poderá revelar-se um aspecto importante na análise e compreensão dos modelos musico-dramatúrgicos.

Da obra de Augusto Machado destacam-se algumas das suas operetas de início de carreira, como *A Morte do Diabo*³ (1868), e na década de 70, *O Sol de Navarra* (1870), *A Cruz de Ouro* (1873), *O Desgelo* (1875), *A Guitarra* (1878) e *Maria da Fonte* (1879),

¹ AAVV: “Augusto Machado”. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, v. 15, pp. 754-755; Luisa Cymbron: “Augusto Machado”. *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), Oxford, Macmillan, 1992, v.3, pp.120-121; Tomás Borba, Fernando Lopes Graça: *Dicionário de Música Ilustrado*, Lisboa, Edições Cosmos, 1963, v. 2, p.155-156.

² Luis Francisco Rebelo: “Opereta”. *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, v. 3, p. 935.

³ Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Augusto Machado: *A Morte do Diabo, fragmentos de uma opereta*, Lisboa, Editorial Caminho, 2013 (edição de Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão).

identificada como tentativa de opereta nacional⁴. Numa fase posterior e abrangendo também o período aqui tratado, destacam-se também as estreias das óperas *Laureana* em 1883/4⁵, *I Doria* em 1887, *Mario Wetter* em 1898 e *La Borghesina* em 1909. Contudo, o enfoque incidirá nas operetas mais tardias, nomeadamente, *A Leitora da Infanta*⁶ (1893), *Os Filhos do Capitão-Mór*⁷ (1896), *Tição Negro*⁸ (1902), *O Rapto de Helena*⁹ (1902) e, ainda no final da primeira década do século XX, *O Espadachim do Outeiro*¹⁰ (1910)¹¹. Pretendo nesta comunicação abordar alguns dos modelos musico-dramáticos utilizados na estrutura dos números musicais destas obras. Confrontar estes aspectos permitirá delinear uma perspectiva sobre o processo de apropriação, transformação dos repertórios, assim como, discuti-los do ponto de vista da recepção por parte do público dos teatros lisboetas.

As colaborações de Augusto Machado com libretistas foram diversificadas. Entre eles, contam-se Acácio Antunes (1853-1927) em *O Rapto de Helena*, Eça Leal (1848-1914) na tradução de *A Leitora da Infanta*, com quem havia colaborado anteriormente na opereta *A Guitarra* e, ainda, Eduardo Schwalbach (1860-1946) em *Os Filhos do Capitão-Mór*, cuja música compõe com Thomaz del Negro. A parceria com Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) concretiza-se em *Tição Negro* e *O Espadachim do Outeiro*.

As fontes musicais disponíveis e localizadas no espólio de Augusto Machado da Biblioteca Nacional de Portugal contemplam as partituras de orquestra e também alguns números impressos na época, em redução para piano. A leitura e análise das coplas

⁴ T. Borba, *Dicionário de Música...*, p. 155-156; L. Cymbron, *Augusto Machado...*, pp.120-121.

⁵ Estreia no Teatro Marselha em 1883, representada posteriormente no Teatro São Carlos em 1884 e no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1986. Cf. L. Cymbron, *Augusto Machado...*, pp.120-121.

⁶ *A Leitora da Infanta*, opereta em 3 actos, tradução de Eça Leal, música Augusto Machado e Thomaz del Negro, representada pela primeira vez no Teatro da Trindade, em 18 de Fevereiro de 1893.

⁷ *Os Filhos do Capitão-Mór* (1896) opereta em 2 actos, libreto Eduardo Schwalbach, música Augusto Machado. Representado pela primeira vez no Teatro Trindade, em 24 Julho de 1896. Lisboa, Museu Nacional do Teatro (MNT), Folheto da opereta "*Os Filhos do Capitão-Mor*" Teatro da Trindade, doação Carlos Porto (1899).

⁸ *Tição Negro*, estreia a 18 Janeiro de 1902 no Teatro Avenida, pela companhia Sousa Bastos. Volta a cena a 19 de Novembro de 1905 no Teatro D. Amélia.

⁹ *O Rapto de Helena* (1902) opereta em 4 actos, primeira representação no Teatro da Avenida em 12 de Novembro de 1902.

¹⁰ *O Espadachim do Outeiro* (1910), opereta em 3 actos, libreto de Henrique Lopes de Mendonça, música Augusto Machado. Representada pela primeira vez a 18 de Janeiro de 1910, no Teatro da Trindade.

¹¹ *O Espadachim do Outeiro* reposta em cena no Centro Olga Cadaval em 2003 e *Tição Negro* reposta em cena em 2014, no Teatro Aberto em Lisboa.

disponíveis na versão manuscrita ou impressa foi também fundamental, contudo, os libretos completos das obras *A Leitora da Infanta*, *Os Filhos do Capitão-Mór* e *O Rapto de Helena* não foram localizados. Da opereta *O Rapto de Helena* está disponível um excerto do libreto do terceiro acto¹² cujo título nos remete para “O Rapto de Sabina”, rasurado e substituído pelo título da opereta acima referido. Neste caso o esboço deste número poderá ter sido inspirado na história da tradição romana e adaptado, por outro lado, na imprensa da época existe uma referência que remete esta obra para a adaptação de uma “ópera cómica”. O texto dos números musicais revela um visão parcial do enredo, que começa com o banquete de noivado de Helena. Esta personagem sonha e revê-se como actriz num palco e acaba por aparecer em palco disfarçada, como actriz e também encarnando a personagem de príncipe de Granada. É reconhecida pela sua mãe e depois pelo noivo, que assistem na plateia a uma pantomima e à serenata entre dois actores. Uma das cenas em palco retratadas na peça remete-nos para uma “praça de Granada na idade média”, de “estilo árabe” segundo o excerto do manuscrito do libreto do final do terceiro acto. Num quadro que se desenvolve entre a plateia e o palco, tal como é referenciado na imprensa da época e destacado pela “hilariedade e entusiasmo” que despertou¹³.

A estreia de *Tiçã Negro (sobre motivos de gil vicente)* em Janeiro de 1902, sob direcção do maestro Filipe Duarte foi levada à cena pela companhia Sousa Bastos. Mais tarde a estreia de *Espadachim do Outeiro* no Teatro da Trindade, aconteceria em Janeiro de 1910, sob direcção do maestro Luis Filgueiras companhia (Afonso) Taveira. Os enredos destas duas obras aqui em análise remetem-nos para o passado, por um lado, o período vicentino das ensaladas, num enredo construído a partir de personagens vicentinas em que os triângulos amorosos que se cruzam em cenas de feitiçaria numa padaria de Lisboa no século XVI. D. Gonçalo, o fidalgo velho e pelintra quer casar com a padeirinha prometendo-lhe uma vida abastada que conseguirá através do casamento da sua sobrinha com um fidalgo castelhano rico e fanfarrão. A personagem do negro, que se disfarça de diabo, é o elemento revelador dos vícios e da verdade, numa sequência de

¹² Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln), Acácio Antunes: *O Rapto de Sabina*, excerto do libreto manuscrito (acto III, n.º 20).

¹³ *Diário Ilustrado*, 14/XI/1902.

peripécias como o roubo da salva de prata, a fuga da sobrinha D. Branca, o disfarce do fidalgo em preta padeira e, ainda, o castelhano que sai de um armário duvidosamente acompanhado pela aia velha surda que ele pensava ser D. Branca. Desfazendo-se todas as combinações e arranjos de casamento. Por outro lado, no *Espadachim do Outeiro* é retratada Lisboa do século XVIII das gigas e sarabandas, numa acção que decorre no Pátio das Arcas (teatro público destruído no terramoto de 1755). Desenrola-se em torno de uma crítica severa ao clero e aos seus vícios, frequentam a igreja e o outeiro no convívio com freiras e noviças. Há diversas personagens disfarçadas que acabam por revelar uma identidade diferente¹⁴.

As duas estreias são assinaladas pela crítica como impulso à regeneração do teatro português. A ligação aos temas do passado, não se limita às fronteiras destas duas obras. O envolvimento de Augusto Machado em centenários havia-se manifestado antes, reflectindo um discurso ideológico que sustentava as comemorações de efemérides, de carácter transversal à música e ao teatro. Está relacionado com a tendência que se prolonga da segunda metade do século XIX, que visa a comemoração de centenários, por influência da ideia de “*progresso social* que devia ser preservado pela veneração regular dos antepassados e do passado”¹⁵. Em 1912, Lopes de Mendonça afirmava que: “estas comemorações centenárias, acentuando no espírito do povo a consciência da dignidade nacional, avivando aos olhos dos portugueses exemplos de façanhas mercê das quais nos integramos na história da civilização”. E acrescenta ainda que: “estabelecem correntes de vitalidade que vêm excitar os nervos combalidos e estimular os ânimos desalentados”¹⁶. A partitura de *Espadachim do Outeiro* segue modelos mais “complexos”, que se demarca até certo ponto pela erudição decorrente da formação de Augusto Machado. Sobre a partitura Júlio Neuparth afirma que esta “se destaca fortemente da rotina de há muito estabelecida em tal matéria nos nossos palcos de opereta”¹⁷.

¹⁴ Paula Gomes Ribeiro, José Manuel Brandão: *Notas de programa O Espadachim do Outeiro*, Sintra, Centro Cultural Olga Cadaval, 2003.

¹⁵ Maria Isabel João: *Memória e Império, comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – FCT, 2003, p. 48.

¹⁶ Henrique Lopes de Mendonça: *Da utilidade da tradição*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912 (conferência pronunciada em 27 de Abril de 1912 na Academia das Ciências de Lisboa), p.11-12.

¹⁷ *Diário de Notícias*, 19/1/1910.

Não sendo possível determinar de forma exacta se esta necessidade era sentida pelo público, pretende-se demonstrar que esta corrente se manifestava no seio de uma elite intelectual que frequentava os teatros e que expressava essa vontade de renovação. A procura de certos temas históricos está também presente em *Os Filhos do Capitão-Mór* cuja acção se desenvolve no século XVIII. Também neste sentido da identificação na recepção das obras pela sua identidade portuguesa, destaca-se relativamente aos comentários tecidos pela crítica que seguem essa identificação em *Os Filhos do Capitão-Mór*. Esta obra original de Eduardo Schwalbach é destacada pelo seu carácter cómico e pelo carácter de peça “genuinamente portuguesa”¹⁸, acolhida pelo público com grande sucesso¹⁹.

No que respeita à análise dos elementos musicais e dramáticos das obras a metodologia seguida baseia-se na análise das estruturas dos números musicais, no sentido de estabelecer alguns pontos comuns e representativos das estratégias de construção das cenas de acção dramática com música. Mediante a selecção de alguns números musicais mais significativos, numa amostragem adequada aos limites desta comunicação.

Do ponto de vista da orquestra usada por Augusto Machado pode afirmar-se que é semelhante nas diferentes obras: madeiras (flautim, flauta, oboé, clarinete, fagote), metais (trompas, trompetes e um ou dois trombones), percussões (caixa e pratos), instrumentos ou objectos com efeito sonoro, por exemplo, chicote, assobio, castanholas) e cordas.

Uma das estratégias na construção dos números musicais passa pela a evocação de referências do passado através de elementos musicais. Aparece em *Tição Negro* quando é cantada uma “ensalada”²⁰ (depois da cena de exorcismo, n.º 17) cujo texto é extraído da obra de Gil Vicente e a parte vocal atribuída a Cecília. O aproveitamento da ensalada vicentina é uma forma de criar, por via do texto e da música, um ambiente arcaico que

¹⁸ *Diário Ilustrado*, 25/VII/1986.

¹⁹ Foi possível identificar a reposição da obra em duas datas posteriores 1897 (*Diário de Ilustrado*, 19/VI/1897) e 1899 (Lisboa, MNT, Folheto da opereta *Os Filhos do Capitão-Mor* Teatro da Trindade, doação Carlos Porto (1899).

²⁰ Josep Ma Gregori i Cifré: “Ensalada”. *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, Sociedade General de Autores y Editores, 1999, pp. 684-685.

pretendia ser uma das marcas caracterizadoras desta obra. A textura orquestral é significativamente reduzida e a “ensalada” é cantada num “andantino”, com uma primeira secção estrófica em compasso de 6/8 constituída por uma estrofe de seis versos e uma quadra. Depois da mudança de compasso, para 2/4, há a indicação de “tempo de gavota”. Nesta secção os versos de Cecília parecem não fazer sentido para as personagens que comentam a canção estranha, que não se enquadra neste enredo, perante a qual o coro canta: “Que estranha confusão! Essa canção! Ninguém a entende, não.” As referências à “ensalada” e à *gavotte* pretendem evocar uma componente arcaica e incorporá-la na obra musicalmente e textualmente. Reforçando a evocação dos autos vicentinos direccionada ao público através do Prólogo e introduzindo elementos musicais que apelam a essa dimensão.

No mesmo sentido, em *O Espadachim do Outeiro* é introduzida uma sarabanda no primeiro acto (n.º 7, acto I). A referência a uma dança barroca instrumental da suite é introduzida no início do número musical por uma secção só com cordas e coro. A instrumentação reduzida acrescenta apenas numa secção posterior clarinete, oboé, fagote e trompa. Segue-se “tempo di minueto” na secção de música de scena. Reforçado pela orquestração reduzida, estes dois exemplos retratam o recurso a referências musicais do passado e pretendem evocar esse contexto, em paralelo com a componente dramática.

Relativamente aos números musicais das personagens femininas, identificaram-se duas situações em que, resultado dos diversos triângulos amorosos que compõe os enredos, as colocam divididas nas suas escolhas, em termos musicais este aspecto é explorado não só através de elementos sonoros, mas pelo efeito cómico, onde é possível identificar um cómico de situação²¹.

O número a solo de Cecília, a padeirinha, abre o segundo acto (n.º 8) e é interessante do ponto de vista do enquadramento das tipologias vocais usadas, assim como, dos modelos formais aplicados. É também o primeiro momento em que Cecília se apresenta a solo. “Anda n’um corropio” pois, encontra-se numa situação de triângulo

²¹ Entre as diferentes categorias de riso, tipificadas por Henri Bergson, poderá analisar-se os próximos exemplos como cómico de situação. Henri Bergson: *O Riso, Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 58.

amoroso com Apariço, por quem está apaixonada e deseja casar, e D. Gonçalo, o pretendente “rico” que agradaria e convinha para melhorar a sua situação.

A rima poderá estar relacionada com uma forma de veicular o cómico, pois, apela ao mecanismo de repetição de vocábulos, incluindo a onomatopeia que pretende estabelecer um contraste entre os dois pretendentes: o fidalgo usa o assobio “pio, pio” e Apariço toca pandeiro “pan, pan”²². Cada estrofe tem apenas dois motivos melódicos que se repetem sucessivamente duas vezes, dividindo cada estrofe em duas secções (a a’ b b’). O motivo ponteado no acompanhamento, segue o balanço melódico da parte vocal.

*Anda n’um corropio
Moça louça
Que tem mais de un galan!
Que desvario!
Os dois a fio,
Terníssimo assobio,
Pandeiro talisman.
D’um lado pio, pio!
E d’outro pan, pan!
[...]*

As semelhanças das estratégias dramáticas: Cecília entre o D. Gonçalo e Apariço. Helena canta (*O Rapto de Helena*) entre o noivo e o moço sentado ao seu lado, no primeiro acto (n.º3). A estrutura estrófica deste número segue a tipologia dos *couplets*. Há, tal como nas coplas de Cecília, apontamentos de instrumentação que acentuam o carácter cómico dos versos. Nomeadamente, no momento em que se refere a quem se senta ao seu lado: o noivo (motivo nos sopros madeira em notas curtas ascendentes) e o rapaz no lado oposto, que coincide com um salto de oitava na parte vocal sobre a sílaba “la”-do, como se sugerisse um suspiro. Cada secção termina em “Piu vivo” e com a evocação do sonho: “Veja mamã que estranho sonho!”.

²² O jogo da rima é usado também como metáfora musical. Este é um expediente recorrente, que Mozart, por exemplo, utiliza no Duetto “Se acaso madama la notte ti chiama” do primeiro acto de *Le Nozze di Figaro* para caracterizar o Conde e a Condessa.

Era o banquete do noivado:

*Grande prazer, grande alvoroço!
Tinha o meu noivo d'este lado
E do outro lado um belo moço.
Enquanto o meu noivo comia,
O da direita, com ternura,
Amáveis frases me dizia,
Com a mão cingindo-me a cintura.
[...]*

Na opereta *Os filhos do Capitão-Mór*, o número final do segundo acto representa uma estratégia de cómico que recorre ao eco, no *Quarteto dos ecos* (n.º 12), ridicularizando o tutor de Maria, quando este a tenta conquistar, numa crítica aos padrões sociais:

*Cogominho
Oh minha prenda oh meu amor
inteira dou-te a minha vida
mas que essa flor de laranjeira
por teu tutor seja colhida
Maria (rindo)
Ah ah ah ah ah ah
uma cousa assim não há
Cogominho
Quero falar e não posso
sinto na língua saburro
(eco: Burro)
Cogominho
que dizem, não ouviste?
Maria
Do eco foi um sussurro
Cogominho
Mas que me dizes tu então
Maria
Que d'outro é já meu coração

Cogominho*

*Mas quem comigo faz concurso
(eco:urso)
Ouviste agora, certo foi?
Maria
Conhece o eco e chama-lhe urso
Cogominho
Vamos aceita a minha mão
apaga o fogo do vulcão
(eco: cão)
Ai é demais eco maldito
Maria
Conheces o eco e vai está dito
Cogominho
Arde a minha'alma
em fogo ardente
em chamas onde o coração
arde o suor que escorre quente da cabeça
arder qual vulcão
corpo e alma em ardente fragoa
(eco: agoa)
Eco maldito sinistro grasno
(eco: asno) [...]*

O efeito de eco reforçado nos sopros, que repetem o eco cantado em movimento melódico descendente. Maria e Cogominho dialogam, no entanto, Gonçalo e Romão estão escondidos repetindo o final dos versos, com insultos. O efeito cómico reside no facto de a personagem não conseguir percepcionar de onde vem o eco, que distorce o final dos seus versos.

Nas coplas de D. Iñigo, em *Tiçã Negro*, o eco da fala das personagens escondidas repete-se. O castelhano apresenta-se, cantando sobre todas as suas qualidades. É um homem “cru” cuja sua voz “e’s calafrio” e diz ainda: “Trayo un leon en el corazon./ Sé tengo inimigo,/ Se luchan conmigo,/ Todo es perdición”.

As três personagens (D. Branca, Cecília e D. Gonçalo) têm uma preponderância essencial nesta cena, uma vez que introduzem elementos diversificados. Analisando o texto é perceptível que em conjunto, os três, respondem sem excepção a cada estrofe de D. Iñigo, repetindo o final. Analisando musicalmente, de que forma este texto é tratado percebe-se que, a repetição do texto corresponde à repetição musical. Pode afirmar-se que funciona como eco, dando ênfase às suas palavras através da simulação da reverberação.

<i>D. Iñigo</i>	
<i>E’s D. Inigo de Aguas-Fuettes</i>	<i>Os três</i>
<i>Um hombre cru.</i>	<i>Su sola voz.</i>
<i>Os três</i>	<i>D. Iñigo</i>
<i>Um hombre cru.</i>	<i>Y de las almas que le envio</i>
	<i>Se cansa Dios.</i>
<i>D. Iñigo</i>	<i>E’s calafrio</i>
<i>Passó trecientos passaportes</i>	<i>Mi sola voz,</i>
<i>A Belzebu.</i>	<i>De almas que envio</i>
	<i>Se cansa Dios!</i>
<i>Os Três</i>	<i>Os três</i>
<i>A Belzebu.</i>	<i>E’s calafrio</i>
<i>D. Iñigo</i>	<i>Su sola voz.</i>
<i>Hace en la tierra um calafrio</i>	
<i>Mi sola voz.</i>	

Outras estratégias poderiam ser discutidas. Por exemplo, a desconstrução dos momentos de serenata: em *Tiçã Negro* uma serenata falhada desde o seu início quando Aires canta à janela da amada que não se encontra em casa, numa estrutura que recorre à desconstrução dramática pelas onomatopeias dos cães (interpretados pelas personagens escondidas n.º 2, acto I). Ou a serenata na opereta *O Rapto de Helena* (n.º 20, acto III) que é interrompida por um rapto imulado em palco. Nas duas situações a personagem masculina representa o triângulo amoroso, a figura do amante pretendido e clandestino.

Relativamente às danças é necessário notar que são utilizadas em diversos momentos como veículo musical para a identificação de personagens tipo: o tango, que está na base rítmica das coplas do negro (*Tiçã Negro*, n.º 6, acto I); o ritmo de “habanera” que se ouve quando o capitão espanhol e as suas tropas chegam junto da estalajadeira (*A Leitora da Infanta*, n.º 8, acto II). Ou até mesmo o recurso à valsa nos duetos amorosos mas também, em situações de promessas de fuga quase sempre na teia de triângulos que se cruzam. Quando no dueto em *A Leitora da Infanta* (n.º 10, acto II), entre Rafael e Mercedes que decidem fugir juntos, é introduzida uma valsa, à semelhança de outros momentos, por exemplo, em *Os Filhos do Capitão-Mór* Maria e Gonçalo cantam “Tua serei / Minha serás/ Que doce encanto poderemos nós / d’amor sob o manto a vida a sós toda gozar”. Seguindo uma estrutura inicial de diálogo que muda para carácter de dança no momento em que decidem fugir e em que se inicia a valsa.

As semelhanças estabelecem-se também no número final. Segundo o modelo de Offenbach, o último número pretende despertar no público a ideia de distanciamento, criando uma moldura em palco para a obra, que permita analisar o que acabou de ser representado. Em *A Leitora da Infanta*: “Que a receita em período tão agudo / receitaria tudo tudo tudo / Receitaria a tudo menos pateada (repetem todos)”. No final de *Tiçã Negro* ouvimos “Que um auto rebente n’um baile fervente/ Mandou Gil Vicente que foi nosso sol/ Por isso em descantes e voltas galantes devemos quanto antes formar caracol Ah! Ah! Ah!”. No mesmo sentido em *O Rapto de Helena*, o texto diz: “A vossa mão dai-nos de lá, / P’ra que, findando aqui a peça, / Por água abaixo ela não vá!”. Também em *O Espadachim do Outeiro*: “Mas beijos e abraços / e toda esta festa / Não presta se falta / da parte de vós que escutais, Sinais... / De palmas que façam / até as orelhas vermelhas!”.

No caso das obras originais de Augusto Machado e dos libretistas correspondentes, *Espadachim do Outeiro*, *Tiçã Negro* e *Os Filhos do Capitão-Mór* são identificadas como obras de

sucesso pela crítica, acentuado o facto de que o público acorre às salas de espectáculo para ouvir as obras “portuguesas”²³, segundo os periódicos da época. Na recepção das obras adaptadas ou traduzidas não foi encontrada nenhuma menção deste tipo nas críticas. Apesar das diferenças de temáticas, a crítica social é um elemento transversal a todos os elencos e enredos, a sátira e o cómico característicos do género opereta²⁴ estão presentes.

Numa perspectiva do cómico em que o riso corrige e imprime um efeito de crítica: “exprime uma imperfeição individual ou colectiva que pede correcção imediata. O riso é esse correctivo. O riso é um certo gesto social que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”²⁵. O elemento riso é fundamental neste aspecto da análise das tipologias dramáticas, assim como transversal à recepção das obras aqui abordadas. O sucesso deste tipo de obras, que acentam numa crítica mordaz aos tipos da sociedade, quer através de recorrência ao passado e momentos históricos transversais a diversas épocas, quer pelos estereótipos ridicularizados. As estratégias musicais identificadas na análise desenvolvida até ao momento demonstram que existe uma proximidade entre os modelos musicais, que em certos casos se pode afirmar serem padronizados, e a componente satírica e cómica. Será certamente interessante transpôr e alargar a identificação das estratégias musico-dramáticas a um contexto da opereta mais alargado, no sentido de aprofundar a assimilação, apropriação e adaptação dos modelos importados à produção de outros originais portugueses. Sobretudo, é possível verificar recursos dramáticos e musicais que de alguma forma seguem um padrão entre as diferentes operetas de Augusto Machado deste período e eficazes na forma como veiculavam a acção e o riso pela música. Recursos provenientes da experiência e *mettier* do compositor, quer no âmbito da opereta e, possivelmente, da ópera e cuja análise em contraposição com géneros importados para os palcos portugueses deverá ser a próxima etapa na compreensão da apropriação das tipologias musico-dramáticas das operetas de Augusto Machado.

²³ *Brazil-Portugal*, 73, 01/II/1902; *Diário Ilustrado*, 25/VII/1986; *Diário de Ilustrado*, 20/II/1910.

²⁴ Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth-Century. The Oxford History of Western Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, pp. 643-644.

²⁵ Georges Minois: *História do Riso e do Escárnio*, Lisboa, Teorema, 2007, p. 514.

DIVERSAS PERSPECTIVAS DE DANZAS GITANAS DE JOAQUÍN TURINA

Irene González Cueto

(Universidad de La Rioja)

Joaquín Turina es considerado uno de los compositores nacionalistas españoles de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX junto a Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla. Sin duda una de las influencias más importantes en la obra del compositor sevillano fue la danza, ya que conoció la evolución de este arte a principios del siglo XX principalmente en sus años de residencia en París -de 1905 a 1913- pero también la danza popular española, especialmente la de Andalucía. En esta ocasión nos vamos a centrar en las dos series de *Danzas gitanas*, las cuales están dedicadas al pianista José Cubiles, quien fue el encargado de estrenarlas en Madrid en 1932 y 1935 respectivamente.

Palabras-clave: Joaquín Turina, piano, danzas, *Danzas gitanas*.

La primera serie, *Danzas gitanas* op.55, fue compuesta entre 1929 y 1930. Consta de cinco piezas: Zambra, Danza de la seducción, Danza ritual, Generalife y Sacro Monte; quedando con ellas patente la evocación de Granada en esta obra.

La segunda serie, *Danzas gitanas* op. 84, la compuso en 1934 y consta también de cinco piezas, que son: Fiesta en las calderas, Círculos rítmicos, Invocación, Danza rítmica y Seguiriya. Nos encontramos en esta serie con que, en cambio, no hay una evocación de un lugar de manera tan específica como en la primera obra.

Sin embargo, uno de los puntos comunes de estas piezas está relacionado con la estructura porque se basa en el tipo de danza al que hace referencia, al igual que el tipo de compás y ritmo elegido para cada una de las piezas y las partes que las conforman.

Además, en ambas obras podemos encontrar diversas influencias, entre las que destacaremos algunas como las de la escuela franckista, Claude Debussy y la música andaluza. Pasaremos a continuación a ver algunas de las características de dichas influencias en su obra.

La importancia de la escuela franckista en la obra de Turina se debe a que gracias a las enseñanzas de Vicent d'Indy en la Schola Cantorum aprendió los conocimientos

armónicos y contrapuntísticos necesarios para desarrollar sus obras -sobre en relación a la forma de las mismas porque primaba el cromatismo armónico de César Franck y el formalismo cíclico, siendo considerada por Turina su obra *Sevilla. Suite pintoresca* op.2 (1908) su primera obra andaluza con elementos formales franckistas-, hasta llegar a dejar a un lado dichas enseñanzas en un determinado momento de su carrera, lo cual fue además motivo de alabanza por parte de críticos, como es el caso del compositor Norberto Almandoz quien escribió lo siguiente en ABC: “Jamás pudieron la ‘Fugue lente’ y el ‘Animé’, del ‘Quinteto’, [...] prever la brusca transformación que había de operarse en su joven autor que, abandonando procedimientos cíclico-scholásticos. abría las ventanas de su alma creadora a la cegadora luminosidad del cielo sevillano”¹.

Sobre la influencia de Debussy, esta se refiere a la utilización de determinadas armonías y el sistema modal, la importancia de los detalles en los matices, la de los acordes como tales y la importancia de los diferentes planos sonoros. Precisamente en relación al compositor francés, Turina escribió un artículo en el que dijo lo siguiente: “El caso es que a mí me parece Debussy clarísimo y transparente y su arte de superficie, sin fondo alguno, ni trabajo intelectual, y mucho menos símbolo ni filosofía; pero esta superficie tiene un barniz de poesía exquisita, lleva en sí una emoción intensa y un perfecto buen gusto. Su lema parece ser este: *Harmonía y sonoridad*”².

Asimismo, en la década de 1890, Debussy se centró en un tipo de música más programática en la que la evocación era importante. Esta evocación era poética, evocación de las impresiones y de los paisajes, apareciendo en *Preludio a la siesta de un fauno* (1894)³. Vasili Kandinsky hizo referencia a ella: “Los músicos más modernos, como Debussy, introducen impresiones espirituales a menudo obtenidas de la naturaleza y transfiguran en formas puramente musicales las imágenes espirituales”⁴. Para Salazar en el impresionismo y el simbolismo poético se dio una intensificación del espíritu romántico en el que el paisaje era una alusión a un momento vivido con intensidad en un paisaje, ya fuese este real o imaginario⁵.

¹ Norberto Almandoz: ABC, Sevilla, sin año, nº 17.341, 27/III/1959, p. 18, cc. 1-3.

² Joaquín Turina: *Revista Musical de Bilbao*, París, marzo de 1910.

³ Robert P. Morgan: *La música del siglo XX*, Akal, Madrid, 1994, pp.59-60.

⁴ Enrica Lisciani-Petrini: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999. p.27.

⁵ Adolfo Salazar: *Música y sociedad en el siglo XX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 23.

Además, en el impresionismo también se dio la evocación de elementos considerados *españolistas* como cadencias, giros melódicos y ritmos, siendo el de la habanera, relacionado con el tango andaluz, uno de los más característicos como en *La Soirée dans Grenade* de Debussy o en “Fiesta de las calderas” donde este ritmo es uno de los elementos principales de esta pieza ya que aparece casi constantemente como si de un ostinato se tratara.

En lo referente a la música andaluza, Turina diferenció dos vertientes: una de ellas es la andaluza con adornos procedentes de la música árabe que aparecen en los cantos como el vito, la petenera, las soleares y la antigua saeta; la otra es gitana y aparece representada en las seguidillas gitanas y en algunos ritmos bailables.

Para ejemplificarlo, vamos a centrarnos en algunas de las piezas de dichas obras. Comenzaremos primeramente con “Zambra”. Esta es una danza flamenca de Granada y Almería que se cree que procede de la zambra morisca. Según Julio Cortés (1996), la etimología de la palabra zambra proviene del término *zamr*, que significa tañer o tocar, o *zamra* cuyo significado es músicos. No obstante, este término se refiere tanto a la fiesta de los moriscos que se caracterizaba por la bulla y el regocijo, como a las fiestas de los gitanos del Sacro Monte en Granada pero estando en este caso relacionado con la modalidad del tango.

Zambra es una pieza que tiene forma ternaria y en ella se diferencia el esquema danza-copla-danza y en las partes de danza predomina la importancia del ostinato rítmico, mientras que en la parte central predominan las melodías más elaboradas con progresiones y cromatismos aunque una de las principales características de Zambra es la importancia concedida al ritmo. Referente a ello, hay que destacar la influencia que ejerció Igor Stravinsky, ya que hasta Falla alabó los medios de expresión utilizados en las obras del compositor ruso en las que realzó el carácter nacional a nivel rítmico y melódico unidos a nuevas sonoridades creadas, lo cual entronca por un lado con la importancia que le dio Falla al pueblo/nación como fuente de inspiración y, por otro lado, con la importancia del individualismo del compositor, por lo que Falla animó a los compositores españoles a seguir el camino emprendido por Stravinsky. En el caso de las obras que nos ocupan, el ritmo es un elemento muy importante y aparecen repeticiones del diseño rítmico con desarrollos melódicos en progresiones y además hay una casi

constante recurrencia a los motivos acéfalos que tienen fuerza porque son percutidos en la parte fuerte del compás generalmente por la mano izquierda que actuaría como el taconazo de un bailarín, elemento que como hemos mencionado no solo aparece en Zambra, sino en prácticamente todas las piezas, en algunas de manera más reiterativa como en “Círculos rítmicos” y en “Danza rítmica”.

Por otro lado, en “Danza ritual” nos encontramos con un cambio de carácter más cercano al impresionismo, ya que se busca la sonoridad que es desarrollada principalmente a través de dos motivos, el primero de los cuales ya aparece en el primer compás. En el segundo aparece la corchea con puntillo y la semicorchea, que es una de las figuras preferidas de Turina, junto con la negra con puntillo cuyo ritmo es característico de numerosas danzas españolas, como por ejemplo las andaluzas y la jota aragonesa.

La influencia árabe aparece a través de los giros melismáticos que están presentes en estas piezas y de la cadencia andaluza –también denominada cadencia frigia aunque algunos autores como José Romero consideran que dicha cadencia corresponde al tetracordo inferior del modo griego dorio⁶–, así como las variantes que utiliza Turina para esta cadencia, por ejemplo haciendo V-IV-III-II-I pero con ese V disminuido. Otro de los elementos comunes entre la música andaluza y la música árabe es la preferencia por las tonalidades menores en las que aparecen diferentes grados alterados, así como la importancia de las dominantes de esas tonalidades menores al realizar las cadencias y las diversas modulaciones.

Sin embargo, en “Danza ritual” también aparecen elementos cromáticos en los pasajes modales impresionistas, ya que en ellos la tonalidad queda difuminada y es importante la sonoridad de los acordes y los pasajes melismáticos. Para ello recurre en ocasiones al paralelismo del mismo acorde que realiza un desplazamiento horizontal, de manera que esa impresión sonora se ve reforzada por este recurso. Algunos autores como José María Benavente denominan este estilo de Turina y también de Falla como “impresionismo modal andaluz”⁷.

⁶ José Romero: *Joaquín Turina ante la estética flamenca*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, 1984 (edición patrocinada por la Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), p. 34.

⁷ José María Benavente: “Aproximación al lenguaje musical de J. Turina”. *Colección Musicalia*, Mariano Pérez

Otro recurso utilizado en la mayoría de estas danzas es la transcripción de los trinos a distancia de segunda o tercera con semicorcheas de manera que imiten la guitarra española. El empleo de estos trinos destaca sobre todo en diferentes secciones de la pieza “Generalife”. Aunque también utiliza la similitud con el rasgueo de la guitarra en determinados pasajes, no solamente en esta pieza, en los que se realizan unos descensos cromáticos que se asemejan a unos *glissandi*.

Es precisamente en “Generalife” donde Turina utiliza el polo. Sin embargo, hay que señalar que el polo que utiliza para esta pieza no es el palo flamenco en sí, sino un género musical denominado de la misma manera que ya se utilizaba en el siglo XVIII, el cual evolucionó durante el siglo XIX hacia un tipo de polo que fue fijado por el compositor y tenor Manuel García y que apareció en *El criado fingido* (1874) en el que utilizó el modo menor y la cadencia andaluza aunque *El poeta calculista* (1805) fue una obra que alcanzó más fama que la anteriormente mencionada. En el caso de “Generalife”, Turina se basó en la melodía principal del polo de *El criado fingido* para su composición. Por tanto, utilizó un predecesor del polo flamenco para la realización de esta pieza.

Para concluir destacaremos que en la danza se utilizan elementos que la relacionan con el lenguaje a través de la mímica, el vestuario, los decorados y sobre todo los movimientos que permiten crear y expresar ideas. En las distintas culturas, la danza tiene un rol no solo de divertimento, sino también de catarsis e incluso de crítica hacia normas sociales, éticas y religiosas. En las dos series de *Danzas gitanas* además aparece un nuevo rol en determinadas piezas que es el de la evocación, el cual a su vez deriva del impresionismo, siendo Debussy su máximo exponente y una de las influencias en la música de Turina.

Por lo que podemos destacar que, en general, algunos de los recursos empleados en estas dos obras para destacar la importancia de los diversos elementos de las diferentes danzas son la predominancia de las melodías melismáticas con cromatismos asociados a diferentes tipos de escalas y adornos, así como la cadencia andaluza la cual llega a utilizar en diferentes progresiones, quedando patente la relación existente entre la música árabe y la música andaluza. El ritmo por su parte es uno de los elementos

(ed.), Sevilla, Conservatorio Superior de Sevilla, Alpuerto, 1983, n. 1, p. 150.

principales, ya que tienen una gran importancia los ritmos acéfalos asociados con la danza, las síncopas, los contratiempos o las acentuaciones de las partes débiles del compás, entre otros, y dicha importancia se dio no solo a través del nacionalismo español, sino también a través de las diversas vanguardias internacionales cuyos compositores y sus obras también influyeron en la música de Turina.

Faustino Núñez: *Flamencopolis*, <http://www.flamencopolis.com> (30/03/2016).

EL LIBRO DE MUSICA PARA CLAVICIMBALO DEL SR. D. FCO. DE TEJADA: ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE LOS CLAVECINISTAS ESPAÑOLES HACIA 1700 A TRAVÉS DE UN MANUSCRITO ENCONTRADO EN SEVILLA

Patricia González Fernández
(Orquesta Barroca de Sevilla)

El Libro de musica de clavicimballo del Señor Don Francisco de Tejada es un manuscrito fechado en 1721 y conservado en la Biblioteca Nacional de España. Coincidiendo con la llegada de Domenico Scarlatti a nuestro país en 1729 y a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, el interés por el clave irá en aumento. Sin embargo, el contenido de este manuscrito se relaciona más directamente con otras colecciones de música 'orgánica' de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII que con la avalancha de nuevas sonatas inspiradas en el modelo scarlattiano. El Libro de Tejada no solo esconde pistas sobre un corpus musical en parte hoy desaparecido. Su importancia reside en los procesos que han llevado a la fijación de la música copiada en sus páginas, procesos íntimamente relacionados con técnicas de extemporización fuertemente arraigadas en la Península Ibérica. Se revela finalmente como una herramienta pedagógica idónea para acercar al estudiante de clave a la estética del barroco español.

Palabras clave: barroco, clave, improvisación, repertorio.

El Libro de musica de clavicimballo del Señor Don Francisco de Tejada es un manuscrito de pequeñas dimensiones fechado en 1721 y conservado en la Biblioteca Nacional de España (M/815)¹. Poco sabemos de su historia, más allá de la anotación de la portada a raíz de su hallazgo 'en Sevilla, a fines de 1872' por el bibliófilo Asenjo Barbieri, desde cuya colección privada fue donado a la Biblioteca Nacional en 1894.

El título del manuscrito hace mención a un tal Francisco de Tejada, del cual, lamentablemente, no sabemos nada. Ni siquiera se conoce su relación con el manuscrito: si el propio Tejada compuso/copió las piezas o si tan sólo las compiló (todas o en parte)²; es más, es incluso posible que la portada se refiera no al artífice sino al propietario.

Lo mismo puede decirse de la fecha que figura en la portada: 1721. Aunque nos

¹ Actualmente está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2681586&custom_att_2=simple_viewer (Consultado el 27/03/16).

² Independientemente del papel jugado por Francisco de Tejada, el análisis de la notación musical sugiere la colaboración de al menos dos personas (probablemente tres) en la copia del contenido.

sirve para encuadrar la obra en un marco temporal, no podemos asegurar si señala el momento en que el libro comenzó o terminó de copiarse, o si alude a la adquisición del mismo. Es el propio repertorio el que permite establecer límites más concretos, ya que pueden establecerse concordancias con otras fuentes publicadas entre 1661 y 1713³.

Si hay algo que llama la atención de este libro es la mención expresa al ‘clavicímbalo’⁴ en el título, teniendo en cuenta la tradición ibérica de englobar de forma genérica desde el siglo XVI la música *para tecla, arpa y vihuela*, y la supremacía del órgano en colecciones posteriores prácticamente hasta la aparición de Domenico Scarlatti. Paradójicamente, es precisamente con estas colecciones ‘orgánicas’ con las que el Libro de Tejada tiene más puntos en común⁵.

Gran parte de las piezas aparecen como anónimas, excepto tres de ellas, identificadas como obras ‘de Coreli’, dos de las cuales son transcripciones para teclado de diversos movimientos de sendas *sonate da camera* compuestas por Arcangelo Corelli (1653-1713)⁶. Pero el Libro de Tejada oculta aún más transcripciones del propio Corelli y de otros compositores; música de influjo francés e italiano sin autor conocido o cuya concordancia está aún por descubrir; repertorio para improvisar similar al que encontramos en colecciones de arpa y guitarra del siglo XVII (*diferencias en estilo*

³ Para una relación de dichas concordancias, puede consultarse Patricia González Fernández (ed.): *Libro de Musica de Clavicimballo del Señor Don Francisco de Tejada (1721)*, Ansoáin, 2011, [p. ix-xi]. Estará disponible a finales de 2016 en: <https://independent.academia.edu/PatriciaGonzález15/Papers>.

⁴ *Clavicímbalo* aparece como sinónimo de *clavicordio* para referirse al clave ya a principios del siglo XVII, aunque en ocasiones sin diferenciar explícitamente entre lo que entendemos actualmente por clave y clavicordio: “instrumento de cuerdas de alambre, que se toca con unos clavetes [de hierro templado], ó plumillas”. ‘Clavicordio’ en Sebastian Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 215v. Un siglo después, el *Diccionario de autoridades* recoge este mismo uso, concretando que la producción del sonido se produce gracias a plectros, y aúna los términos *clavicordio*, *cymbalo* y *clavicymbalo*, a los que la primera edición del DRAE añadiría *clave*, *clavicímbalo* y *clavecimbano*. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios y refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Tomo segundo: contiene la letra C. Madrid, 1729. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, 1780.

⁵ La relación del Libro de Tejada con una selección de manuscritos coetáneos (M.386, 387, 450, 729, 751.21, 1011 y 1012 de la Biblioteca de Catalunya, y M/1357, 1358, 1359, 1360, 2262 y 2267 de la Biblioteca Nacional de España) ha sido estudiada en P. González Fernández: “Para Clavicímbalo”. Acercamiento al repertorio de los clavecinistas españoles hacia 1700 a través de una selección de manuscritos de teclado conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Catalunya”, Ansoáin-Barcelona, 2011. Disponible en: https://www.academia.edu/13029574/PARA_CLAVICÍMBALO_Acercamiento_al_repertorio_de_los_clavicinistas_españoles_hacia_1700_a_través_de_una_selección_de_manuscritos_de_teclado_conservados_en_la_Biblioteca_Nacional_de_España_y_la_Biblioteca_de_Catalunya (Consultado el 27/03/16).

⁶ Cf. nota 18.

español); canciones con bajo continuo y título poético (¿acaso vestigios de tonos humanos u obras teatrales?), y algunas obras en la tradición de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), José Ximénez (1601-1672) y Pablo Bruna (1611-1679).

El *Libro de Musica de Clavicimballo* es, pues, una antología de piezas de diferentes estilos, similar a otras tantas colecciones recopilatorias de música para teclado coetáneas, en las que la falta de atribuciones (o la atribución a un único compositor hispano) esconde piezas de diversos estilos y procedencias. Es a través de su contenido que el Libro de Tejada, aparentemente un ejemplar aislado por su adscripción al clave, se revela integrado en una tradición viva alrededor del año 1700 y de la que hemos conservado un buen número de testimonios⁷.

La segunda parte del siglo XVII y, especialmente, el comienzo del XVIII se caracterizaron en España por una apertura a las tendencias extranjeras, concretamente italianas y francesas. No es de extrañar que un alto porcentaje de las piezas copiadas en el Libro de Tejada se inspiren (cuando no citan ejemplos particulares) en estos estilos.

La música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), como paradigma del estilo francés durante el el siglo XVIII, tuvo un fuerte impacto en el repertorio instrumental español, como queda demostrado por la cantidad de selecciones de danzas instrumentales extraídas de *ballets*, *comédie-ballets* y *tragédies en musique* estrenadas en tiempos de Louis XIV que aparecen en una serie de manuscritos conservados en Madrid, entre los que se encuentra el Libro de Tejada⁸.

Ninguno de los testimonios copiados en estos manuscritos españoles recuerda la plantilla ‘a 5 partes’ de las orquestas para las que esta música fue escrita⁹, sino que, como ya señalase Jambou¹⁰,

- reducen el tejido armónico a las dos voces extremas,
- transcriben el material melódico principal, adecuándolo al lenguaje teclístico, o
- reelaboran estos mismos materiales para crear una nueva obra de tradición ibérica.

⁷ Cf. nota 5.

⁸ Madrid, Biblioteca Nacional de España (E-Mn), M/815, M/1357 y M/1360.

⁹ Los *Vingt-Quatre Violons du Roi* o, más del gusto del propio Lully, la *Petite Bande*.

¹⁰ Louis Jambou: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y Lully a Martín y Coll”, *Nassarre*, XVII, 1-2, 2001, pp. 305-330.

Estos tres paradigmas ilustran bien la forma en que las obras están copiadas en el Libro de Tejada, sean estas de procedencia extranjera o de nueva creación.

Los ejemplos del primer tipo podrían, en el caso de las obras en estilo francés, incluir claves para entender la manera en que tales obras llegaron al entorno madrileño. Si bien la textura a dos voces puede entenderse como una simplificación, quizá con fines didácticos, no es menos cierto que una gran responsabilidad en la difusión que gozó la música de Lully dentro y fuera de Francia residía en la impresión de colecciones o *Recueils* de piezas instrumentales, las cuales presentaban ya este formato de *partition réduite* a dos voces. La circulación de estas colecciones con repertorio seleccionado explicaría el alto grado de representación de determinadas obras en los manuscritos españoles, coincidiendo con un alto grado de representación en otras antologías europeas. Esto, y las divergencias entre las versiones, sugiere una transmisión a través de fuentes secundarias.



Fig. 1 – ‘Air pour un Grand qui donne une Serenade a sa Maitresse’. Jean-Baptiste Lully: *Ballet de la impatience*, F-Pn Rés. F 509, p. 14.

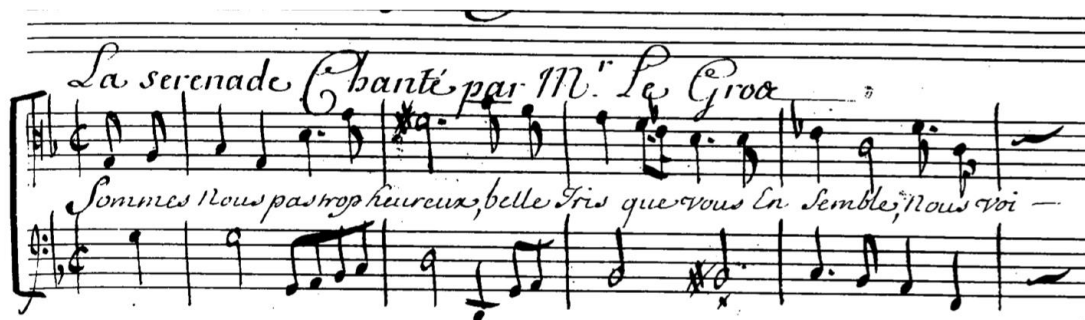


Fig. 2 – ‘La serenade Chante par Mr. Le Grode’. Jean-Baptiste Lully: *Ballet de la impatience*, F-Pn Rés. F 509, p. 15.



Fig. 3 – ‘Monica Forsata’, E-Mn M/1360, f. 228r.

Junto a este primer grupo de obras de inspiración francesa copiadas a dos voces (voz solista y acompañamiento), podemos incluir una serie de obras contenidas en el Libro de Tejada de factura hispana, procedentes del repertorio vocal de *tonos divinos* y *humanos*, cuyos textos no se han conservado en la versión para teclado¹¹. La textura de

¹¹ Además de sendas *tonaditas de Navidad* y un par de piezas tituladas ‘La Sambomba’ y ‘La gitanilla’, el Libro de Tejada contiene una sección bien delimitada de *minuets* con títulos poéticos y la indicación ‘acompañamiento’ haciendo alusión a la práctica del bajo continuo.

estas obras es la ya aludida a dos voces o voz acompañada por armonías sencillas (asemejando al *rasgueado* de la guitarra).

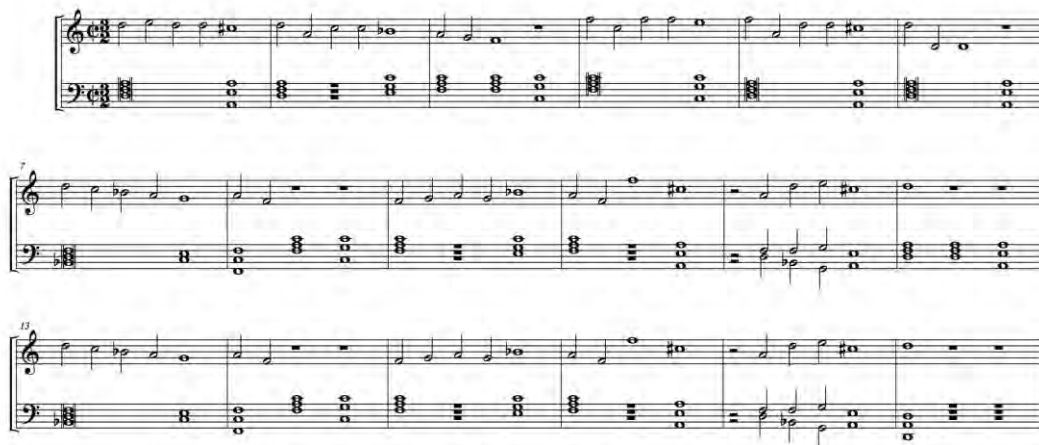


Fig. 4 – ‘Tonadita de Navidad’, E-Mn M/815, f. 5r¹².

El segundo tipo de notación representa la adaptación del material, partamos que conocido en su formato ‘reducido’, al medio para el que se destinaba en principio esta colección: el teclado. Esto no es algo nuevo, y más bien se enmarca en una larga tradición de *poner en el monacordio*¹³, con la salvedad de que en este caso no se adapta una pieza vocal sino una instrumental a un instrumento distinto. Este tipo de aproximación está presente asimismo en otras colecciones instrumentales de la época, para arpa y guitarra, cuyo repertorio es en ocasiones similar al que encontramos en este manuscrito para teclado¹⁴.

Pero este tipo de piezas (sean versiones adaptadas o composiciones originales imitando un estilo específico) nos facilitan más información, pues es en ellas donde más fácilmente pueden observarse los rasgos idiomáticos de cada instrumento. Para el clave ello conllevaría, por ejemplo, el uso de *style brisé* y sobreligados escritos. Estos rasgos

¹² Los ejemplos en notación moderna del Libro de Tejada (E-Mn M/815) incluidos en el presente artículo han sido extraídos de P. González Fernández (ed.), *Libro de Musica de Clavicimballo...*, y se encuentran bajo Licencia Creative Commons: Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

¹³ Tomás de Santa María: *Libro llamado Arte de tañer fantasía...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1565.

¹⁴ Gaspar Sanz: *Instrucción de musica sobre la guitarra española; y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Libros I y II, 3a edición. Zaragoza, 1674; Lucas Ruiz de Ribayaz: *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer...*, Madrid, Melchor Álvarez, 1677; Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra comprendiendo en el todo lo que conduce para este fin, en donde el aficionado hallara disueltas por diferentes partes del instrumento todo genero de posturas y ligaduras en los siete signos naturals, y accidentals*, [Madrid], 1714.

idiomáticos, además de reafirmar el destinatario organológico de estas piezas, emparentan una vez más al Libro de Tejada con otras colecciones coetáneas ya mencionadas (conocidas tradicionalmente como libros ‘para órgano’)¹⁵, en las que se encuentran características similares.



Fig 5 – ‘El Sarado, o Bella Lis por otro nombre’, E-Mn M/815, f. 12v.



Fig 6 – ‘Las Folias’, E-Mn M/1360, f. 212v.

El Libro de Tejada no sólo adapta música francesa (de Lully pero también de otros compositores)¹⁶. De hecho, como ya se ha mencionado, el único compositor citado inequívocamente a lo largo de sus folios es Arcangelo Corelli, representante del estilo violinístico italiano a finales del siglo XVII, y cuya fama se extendió con rapidez por Europa,

¹⁵ Cf. nota 5.

¹⁶ Un miembro de la familia Gautier, André Campra (1660-1744) y François Couperin (1668-1733).

España incluida. La música de Corelli, especialmente sus famosas *Sonate* opus 5¹⁷, aparece diseminada por una multitud de fuentes para teclado coétaneas al Libro de Tejada¹⁸. Sin embargo, el manuscrito que nos ocupa es particularmente interesante ya que contiene transcripciones para teclado de trío sonatas de los opus 2 y 4¹⁹, lo que se traduce en versiones adaptadas al nuevo medio y a las posibilidades de un único intérprete (frente a los dos violines solistas del original). Algunos autores²⁰ ven en este tipo de modificaciones el deseo del copista de no exceder las posibilidades de un intérprete amateur. Si bien ésta podría ser una explicación convincente, no es desdeñable la ampliación en las posibilidades interpretativas que ofrece el considerar éste un ejemplo de escritura abreviada, y que las versiones diferirían, a partir del mismo texto, en función del intérprete (igual que lo hacen las realizaciones particulares de una misma línea de bajo continuo). Es cierto que no sabemos nada de Francisco de Tejada y sus capacidades al teclado, pero encontramos este mismo tipo de escritura ‘simplificada’ en manuscritos (como los Martín y Coll) ligados a organistas profesionales.



Fig. 7 – ‘Corante’, E-Mn M/815, f. 17v.

El tercer tipo de obras crea una pieza de factura ibérica, en ocasiones con la inserción de material preexistente en otros estilos. En este punto, el hecho de que se trate de fragmentos de piezas francesas o de nueva creación pero imitando el estilo francés (o el italiano), nos sirve de testimonio de los gustos musicales en la España de esa época.

¹⁷ Arcangelo Corelli: *Sonate a violino e violone o cimbalo* [...] *Opera quinta*, Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700.

¹⁸ P. González Fernández, *Para Clavicímalo...*, p. 47ss.

¹⁹ A. Corelli: *Sonate da camera à tre, doi violini, e violone, ò cimbalo. Opera seconda*, Roma, Stamperia di G.A. Mutij, 1685; A. Corelli, *Suonate da camera a Tre, Doi Violini, Violoncello e Cembalo... Opera Quarta*, Roma, 1694.

²⁰ Craig H. Russell: “An Investigation Into Arcangelo Corelli's Influence On Eighteenth- Century Spain”, *Current Musicology*, 34, 1982, p. 42-52.

Con o sin ‘incrustaciones’ foráneas, el Libro de Tejada contiene un gran número de piezas inequívocamente compuestas en estilo ibérico, las cuales, vistas en perspectiva y pese a las características propias de cada género, son ejemplos conservados de una larga tradición de improvisación practicada durante siglos por los teclistas españoles:

- versos,
- *obras* o *glosas* (modernos términos para referirse al tiento, lleno o partido), y una *fantasía*,
- *canciones* (tradicionalmente emparejadas con *entradas de clarines*, ausentes en este libro) con efectos de eco,
- y un buen número de esquemas para disminuir o *diferencias*: marionas, gallardas, pavanas, españoletas, marizápalos, paradetas, etc.



Fig. 8 – ‘Glosa de mano yzquierda de primer tono’, E-Mn M/815, f. 32r.



Fig. 9 – ‘Canzion’, E-Mn M/815, f. 8r.



Fig. 10 – ‘Españoleta’, E-Mn M/815, f. 65v.

En resumen, en el Libro de Tejada encontramos no un ejemplo aislado y marginal, como cabría pensar de una primera lectura a ese ‘*para clavicimballo*’ de la portada, sino un testimonio completo (por la variedad de su contenido) e integrado en una tradición activa en España en el cambio al siglo XVIII. Su adscripción explícita al clave lo hace especialmente valioso ya que ofrece una nueva interpretación de otras fuentes coetáneas ligadas tradicionalmente al órgano, en las que encontramos un repertorio similar, adquirido a través de fuentes secundarias (cargado de variantes textuales, procesos de adaptación al medio instrumental e hibridación de estilos) y ligado a la práctica de la improvisación.

En su exposición del modo que han de tener los organistas para enseñar a tocar el clave, Pablo Nassarre comienza insistiendo en la necesidad de centrarse en obras que “*con el menos trabajo que se pudiere*” permita a estos aficionados desenvolverse en el instrumento: “*tonaditas vulgares*” y familiares al alumno, “*tonaditas de gusto, con algunas glossitas*”, y en cualquier caso, música “*alegre, para que deleytandose con ella se aficionen al estudio*”²¹. Claro que no tarda en recomendar al maestro el introducir la enseñanza del

²¹ Pablo Nassarre: *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición...*, Madrid, Imprenta de Música, 1700, p. 485.

canto de órgano mediante el uso de la *cifra* o “*segun el orden comun*”, esto es, en partitura, como “*comunmente se practica*”²².

Es decir, Nassarre está de alguna manera incluyendo las distintas fases por las que pasa un estudiante de clave: exploración de las capacidades del instrumento e imitación ‘de oído’, en fases iniciales; piezas a dos voces, para la coordinación de las manos y la comprensión de estructuras sencillas; puntos de imitación embrionaria, o textura homofónica con acompañamiento acórdico de una melodía; piezas a tres o más voces, etc²³.

En un alarde de la imaginación, podríamos pensar que el Libro de Tejada se encontraba preparado en el atril del instrumento ante el cual se sentaran sus alumnos. Cabe al menos preguntarse si la razón de existir de este manuscrito puede deberse a haber servido de material pedagógico en su época. Sin duda, para nosotros y nuestros alumnos, está plagado de materiales y ‘excusas’ para adentrarse en la práctica del teclado desde el ‘repertorio local’, y no sería descabellado rescatarlo del olvido, no sólo para dar voz a las exquisitas piezas que contiene, sino para invitar al alumno a entrar en contacto con el complejo mundo del análisis musical, la composición y la improvisación al teclado, rasgos todos que definían al teclista (clavecinista u organista) en torno a 1700.

²² P. Nassarre, *Fragmentos musicos...*

²³ Otras capacidades propias de la educación musical de su época son: la ornamentación *ex-tempore*, la disminución, la práctica del bajo continuo, la adaptación al teclado de otro repertorio, la lectura y el transporte, y la improvisación ‘per se’ (ese *tañer fantasía* del que hablaba Santa María).

LA INFLUENCIA DE LOS PARÁMETROS EXTRAMUSICALES EN LA VALORACIÓN DE LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

Marina González Varga / Beatriz Sánchez Plaza

(Universidad de Salamanca)

Todas las diferentes manifestaciones de la cultura nos aportan una forma de expresión social. Dentro de las manifestaciones culturales, entre las que se encuentra la música, se expresan tanto los sentimientos individuales como comunitarios. De todos los significados sociales que integra la música, nos interesa observar en qué medida parámetros extramusicales pueden afectar a la valoración social del intérprete. A partir de estos objetivos realizamos un pequeño trabajo de campo, principalmente con músicos y oyentes de la ciudad de Salamanca y algunas otras localidades. A través de una comparación entre dos categorías creadas, músicos callejeros y músicos de auditorios, aunque estas categorías no son excluyentes, indagamos: ¿qué elementos de la performance musical tiene en cuenta el oyente a la hora de juzgar a los músicos?

Palabras clave: juicios de valor, performance musical, música urbana

La música es un elemento cultural presente en todas las sociedades, un elemento imprescindible que cumple gran cantidad de funciones. En cada cultura la sociedad valora sus objetos y prácticas musicales estableciendo juicios de valor en función de lo que escucha y lo que ve.

Esos juicios de valor que la sociedad establece son precisamente nuestro objeto de análisis, examinando como se establecen los juicios de valor a los 'músicos de auditorio' frente a los 'músicos callejeros' y viceversa. Nuestro enfoque principal en la investigación abarca los prejuicios existentes en la práctica musical de estas dos categorías. Este interés se debe al gran peso que tienen dentro de la valoración pública los elementos que no intervienen directamente en la música.

Dada la escasez de publicaciones sobre este tema, tomaremos como referencia principal sobre los juicios de valor en la práctica musical las publicaciones de Rubén López Cano¹. De forma general también hemos podido tomar como referencia algunas

¹ Rubén López Cano: *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*, Venezuela, Fundación Celarg, 2011.

teorías etnomusicológicas sobre el papel de la música en la sociedad además de emplear algunos estudios de hábitos culturales en España realizados con fines de estudio de mercado².

Este pequeño trabajo de campo ha sido realizado en el área de Salamanca, con músicos de diferentes orígenes, que han estado tocando entre los meses de Octubre a Enero de 2014. De haberse desarrollado en otra época se podría haber tenido una muestra más amplia, ya que en períodos de vacaciones o estivales, la presencia de músicos callejeros es mayor. Aunque todo el trabajo ha sido realizado en Salamanca, algunas de las entrevistas han sido a músicos de fuera de esta ciudad o que han trabajado en otras localidades y países, obteniendo también una pequeña muestra de áreas como Logroño, Alicante, León, Inglaterra, Alemania, Rumanía... Además de entrevistas y observación, hemos trabajado con cuestionarios, distribuidos a informantes que abarcan todas las edades, desde la adolescencia hasta la tercera edad aportándonos gran variedad de puntos de vista, así como nuevas hipótesis, sobre el mismo tema.

Centrándonos en el tema, hemos analizado cómo se establecen los juicios de valor en función de diferentes categorías o tipos de músicos dados por los informantes. A partir de estas categorías, hemos realizado una comparación entre ambas categorías, contrastando y estableciendo diferencias con un especial énfasis en determinar qué factores son más relevantes para el público en cada categoría y determinando la funcionalidad del músico en cada contexto, por lo tanto se analizarán las diferentes prácticas musicales en su contexto social.

Pero antes de nada para poder tener claro en qué categoría está incluido cada prototipo de músico es necesario definir unos conceptos básicos con los que trabajaremos a lo largo de todo el estudio, y a partir de esos parámetros de clasificación poder definir a cada tipo de músico.

Como músico de auditorio entendemos a todos aquellos que tocan en salas de concierto, teatros y otros locales habilitados para la interpretación. El hecho de que toquen en 'auditorios' no implica que sean profesionales, ya que puede englobar a

² España, Ministerio de Cultura, *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2010-2011*. Cf. <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2010-2011/presentacion.html> (Consultado el 27/03/16).

músicos aficionados o amateur que toquen en diversas bandas o grupos, e incluso estudiantes de conservatorio que aún se están formando. De esta forma, podemos establecer que los músicos que tocan en auditorios pueden tener diferentes tipos de formación musical.

Por el contrario, como músico callejero, definimos a aquellos que tocan en la calle y que por lo tanto forman parte del 'arte de la calle'. Pero, esta categoría es más difícil de abarcar ya que engloba varias subcategorías en función de diversos parámetros establecidos, como a que se debe el hecho de que toquen en la calle, su motivación, sus estudios... lo cual explicaremos al detalle más adelante. Lo que sí que es importante destacar, es que dentro de esta categoría de 'músico callejero' hemos incluido tanto a músicos autodidactas como a músicos con estudios superiores, pasando por todos los niveles, ya que el hecho de que toquen en la calle no implica que sea un acto de mendicidad, la cual según la RAE es definida como “acción de solicitar el favor de alguien con importunidad y hasta con humillación”, que es diferente a la práctica interpretativa en la que se “pide dinero” y se realiza un intercambio entre músico/público.

Otros dos conceptos con los que hemos trabajado y que son convenientes definir para facilitar su manejo son música culta y música popular.

Dentro de la primera, música culta, una definición a *grosso modo* sería como aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teorías avanzadas, así como una tradición musical escrita que forma un corpus teórico. Se utiliza frecuentemente como sinónimo de música clásica, aunque no está claramente delimitado el concepto de música culta y puede resultar algo impreciso. Mientras que por el contrario, definiríamos música popular como aquella música que comprende una amplia variedad de estilos musicales que resultan atractivos para el gran público y que generalmente son distribuidos a grandes audiencias. Como podremos observar, a lo largo del trabajo estas categorías no tienen unos límites fijos establecidos, por lo que podemos encontrarnos en ambos tipos de música a la vez.

Estas cuatro definiciones, músico de auditorio, músico callejero, música culta y música popular, no son iguales que las que utilizan los usuarios, ya que para ellos el

término “música clásica” y “música popular” es un concepto mucho más amplio que el que englobaría una definición más estricta.

De esta forma los usuarios definen la música clásica como aquella relacionada con los auditorios, pero no se sabe llegar a definir que es esta música. Al preguntar a los oyentes sobre este tema obtenemos respuestas tautológicas, “En los auditorios espero escuchar música clásica... La música clásica es la que se toca en auditorios”.

Mientras que por el contrario, la música popular es un concepto amplio, utilizado como una categoría muy general, sin ser entendida como música tradicional si no como una música destinada a un público muy amplio, y resultando más atractiva. En esta categoría, los usuarios incluyen a aquella música que suele reproducirse en los medios de comunicación, relacionándola directamente con la música popular urbana y entendiéndola como una música mucho más actual que engloba gran variedad de géneros diferentes, que los oyentes no suelen distinguir.

A partir de la investigación surgieron otras categorías mixtas entre las ya propuestas, que varían en función de cada caso, de las experiencias individuales, los estudios musicales...

Sin embargo las categorías que otorga el público son diferentes, y diferencia únicamente entre músicos callejeros y músicos de auditorio, y entre músicos con estudios y músicos sin ellos, relacionando el escenario con el nivel de estudios musicales, de esta forma la valoración se basa en el contexto de la interpretación más que en la calidad musical.

El público elabora juicios de valor en función de lo que escuchan y lo que ven. Como plantea Nattiez, en todos los casos, todas las prácticas musicales: “están orientadas, definidas e impregnadas de juicios de valor. Aún más, la emisión del juicio primario ‘me gusta’ o ‘no me gusta’ es el primer y más ‘natural’ posicionamiento de un sujeto frente a la música que escucha... no hay un hecho musical que no suscite una reacción evaluadora”³.

Para hablar de la forma en la que se crean los juicios de valor nos hemos centrado en ideas de Beard y Gloag:

³ Jean Jacques Nattiez: *Music and discourse: Toward a Semiology of music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

Todas las sociedades valoran sus objetos musicales, especialmente canciones, temas, piezas o géneros, así como sus prácticas musicales, en torno a cánones más o menos indiscutibles o consensuados. El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical⁴.

A partir de estas ideas vamos a analizar los juicios de valor que se establecen en los auditorios, ya que en este escenario los cánones están mucho más claros. El público tiene unas expectativas mucho más cerradas sobre el repertorio que esperan escuchar en un auditorio y se basan en la comparación con experiencias pasadas, no pasa lo mismo en la calle, ya que en este caso las valoraciones dependen de otros factores e influye mucho más el contexto general de la actuación que los elementos puramente musicales. Esto se debe a que no existe un corpus teórico o un canon claramente establecido.

Para entender cualquier tipo de juicio estético es necesario conocer las circunstancias en las que has sido formulado, recibido y considerado como válido, o lo que sería lo mismo, quién representa una autoridad crítica. Lo que nos vuelve a llevar a la importancia del contexto específico en el que se crean los juicios de valor.

Otro de los aspectos que hay que tener en cuenta es la función que cumple la música en cada contexto. En el caso de la música en los auditorios generalmente la función principal es la estética, ya que desde que el oyente entra en el auditorio, su atención va a estar completamente centrada en el intérprete en busca de un disfrute estético.

Por el contrario, el contexto es diferente para los músicos callejeros que primero tienen que conseguir captar la atención del público a través de un repertorio más popular, buscando la emoción del oyente. En este escenario la música tendría un significado social individual creando a la vez crea un sentimiento de comunidad. Se produce una experiencia compartida entre el público y el intérprete, pero con significados totalmente diferentes para cada receptor en función de sus experiencias sociales

⁴ David Beard, Kenneth Gloag: *Musicology: The Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2005.

En lo que respecta a la formación de juicios de valor partimos de tres hipótesis generales:

1. Los oyentes relacionan el escenario con el nivel de estudios musicales.
2. Los oyentes relacionan el escenario con el poder adquisitivo.
3. Se valora más a los músicos de auditorio que a los callejeros.

Cabe añadir que teniendo en cuenta los datos sobre asistencia a conciertos tanto de música clásica como de música actual extraídos de la “Encuesta de Hábitos y Prácticas culturales en España” realizada por el ministerio de cultura⁵, la asistencia a estos eventos es minoritaria respecto a la práctica de otro tipo de actividades culturales como las artes escénicas, exposiciones y museos, visitas a yacimientos y el cine.

Sobre la valoración social de los músicos callejeros podríamos establecer diferentes resultados a partir de diferentes rangos de edad. Dentro del grupo más joven (hasta los 25 años), en general valoraban positivamente la práctica musical. Es la música que les resulta mucho más accesible y cercana.

Observamos gran diferencia entre las opiniones de este grupo y la tercera edad, que muestra más indiferencia o incluso rechazo hacia esta actividad. Esta concepción del músico se debe a que conciben la música solo en ambientes festivos, debido a sus experiencias culturales que generalmente situaban en zonas rurales, por lo que afirman que “el que está tocando en la calle es porque no quiere trabajar”. De la misma forma, tampoco apoyan los conciertos en auditorios, ya que como ya se ha mencionado entienden la música como una actividad que acompaña a cualquier tipo de fiesta, por sus experiencias personales. Por este motivo ven este espacio un ambiente demasiado serio: “No me gustan los conciertos en auditorios, hay que estar muy callada”.

También hay que mencionar las diferencias en cuanto a las pautas de comportamiento, dentro de los auditorios, la gente tiene que estar sentada, por lo que su atención se centra solo en los intérpretes y en seguir una serie de normas, que generalmente crean una distanciación entre el público y el intérprete, se establece una jerarquía claramente determinada a partir de la distribución del espacio, la vestimenta...

⁵ Cf. anexo nº 1.

Por eso la música en este contexto se percibe como un producto más elitista. “Los músicos de auditorios me parecen gente más estirada y antipática que los que tocan en la calle”. Este planteamiento explicaría la diferencia entre el tipo de público en este escenario, los informantes con algún tipo de estudios musicales asistían más frecuentemente a estas actividades. Este carácter elitista tiene por una parte inconvenientes ya que puede suponer una barrera para nuevos consumidores, pero por otra parte tenemos que mencionar las ideas planteadas por Manuel Cuadrado⁶ sobre los beneficios que busca la audiencia en estas prácticas como “Vestir con ropa diferente, un motivo para arreglarse por considerarlo una situación especial.” y como medio para cambiar su posición social, en resumen, se buscan beneficios sociales.

Mientras que en la calle hay mucha más libertad en cuanto al comportamiento, como nos decía un músico, “en la calle la gente está de pie y hay diferentes actitudes, escuchan, bailan...” así, el público tiene la opción de expresarse. Este es el motivo por el que algunos de los músicos que actualmente tocan en la calle eligen este escenario, habiendo podido tocar de la misma forma en auditorios, se sentían más cómodos en este contexto, con una relación más directa con el oyente, ya que en este escenario tanto el músico como el oyente son totalmente libres de expresarse sin unas pautas de comportamiento tan establecidas. Podríamos decir que en este caso el oyente es una parte más activa dentro de la performance y puede llegar a determinar su desarrollo.

Según este planteamiento, podríamos afirmar que la música, tanto en la calle como en los auditorios responde a una necesidad de expresión cultural, pero a diferentes niveles. En la calle sería una expresión cultural individual, el artista muestra sus sentimientos mediante la música y la gente la recibe de forma diferente, ya que no surge un sentimiento de identidad común, pero si produce sentimientos individuales en el oyente, tiene un sentido evocador. Disfrutan de la música aunque no forme parte de su cultura compartida, y se acepta una variedad mayor en el repertorio. Debido a esta expresión individual, los artistas callejeros no modifican su vestimenta, ya que es otra forma de mostrarse.

Mientras que en los auditorios al existir unas expectativas de comportamiento el intérprete no es tan libre a la hora de expresarse, no expresa unos sentimientos propios

⁶ Manuel Cuadrado: *El consumo de servicios culturales*, Madrid, Esic Editorial, 2002.

sino que trata de “emocionar” al público a través de un sentimiento comunitario que forma parte de nuestra identidad. Esta idea se podría relacionar con la teoría de Canclini sobre la identidad como un relato construido. Además de la utilización de un canon en cuanto al repertorio y a los aspectos más puramente musicales de la interpretación existen otros factores extramusicales que tratan de evocar esta identidad local. Uno de los ejemplos más claro son las bandas, llevan un uniforme, que unido a otros símbolos que representan a la banda permiten que la gente los adopte como un símbolo local, sintiéndose identificados con ella.

Por otra parte los oyentes que tienen estudios musicales tienen una valoración muy positiva sobre los músicos callejeros, principalmente valoran la iniciativa de salir a la calle a tocar, ya que en este escenario además de tener los problemas que se le pueden plantear a cualquier músico de auditorio, como el “pánico escénico”, hay que añadir la necesidad de ganar la atención del público.

Hemos observado también como en parte, la música en la calle está aceptada como un elemento más, ya que al plantear algunas preguntas sobre músicos callejeros a nuestros informantes había ciertas cuestiones que nunca se habían planteado. En definitiva, es una práctica que aunque no acapare toda la atención de los oyentes, es una de las formas más fáciles de acceder a la música.

Basándonos ahora en ideas de Beard y Gloag⁷, todas las prácticas musicales son valoradas por la sociedad, pero en este caso la música de auditorios sería valorada según criterios estéticos principalmente, y existe un canon a seguir. Mientras que en la música callejera no existe ningún canon establecido y tiene mayor importancia social, ya que proporciona una forma de evasión del individuo y de eliminar la ansiedad y la tensión. Otra de las ideas a tener en cuenta, ya planteada por Manuel Cuadrado⁸ es la intención del intercambio que se produce entre el artista y el público, dado que en los auditorios la audiencia que podemos encontrar suele tener unos estudios más especializados en música como ya hemos mencionado, en los auditorios el artista busca por una parte el reconocimiento por parte de otros profesionales y por otra los resultados económicos que le proporciona el público.

⁷ D. Beard, K. Gloag, *Musicology...*

⁸ M. Cuadrado, *El consumo...*, p. 51.

Con el análisis de las diferentes variables de las que hemos hablado, observamos como algunas de nuestras hipótesis no tenían tanta influencia dentro de la creación de juicios de valor, surgiendo así algunas nuevas hipótesis cómo:

1. Las personas con estudios musicales reglados valoran más a los músicos callejeros.
2. La mayoría de los oyentes relacionan música clásica con auditorios.
3. Las personas de la tercera edad no ven la música como una profesión.

El hecho de que las personas más mayores no valoren tanto a los músicos callejeros es que no entienden la música como una actividad profesional como ya hemos mencionado. Esto contrasta con la idea de que las personas con estudios musicales, que conocen el mundo de la música desde dentro valoran mucho más esta actividad.

Sin embargo, todos los oyentes coinciden en sus expectativas sobre el repertorio en auditorios y por el contrario, están más abiertos a un repertorio más amplio en la música callejera. También es destacable la escasa participación de las actividades musicales en auditorios, debida en parte a la gran difusión de la cultura digital que hace más accesible y difundido el consumo de música y está abriendo nuevos escenarios en los que cambian los roles y la comunicación entre músico/audiencia, así como los principios de la gestión musical.

ANEXO 1⁹

Principales indicadores anuales de participación cultural
(En porcentaje)

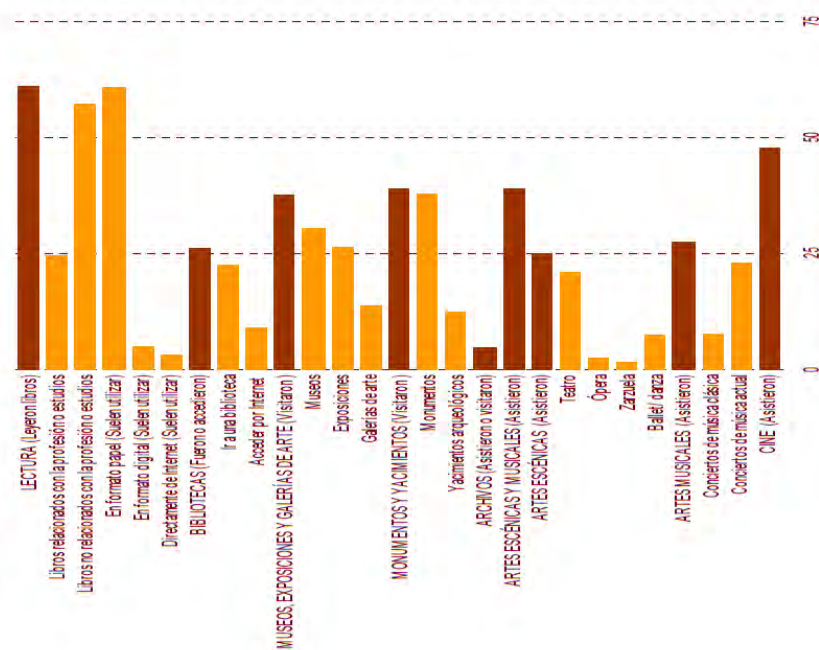


Gráfico 24.
Personas según la asistencia a conciertos de música clásica
(En porcentaje)

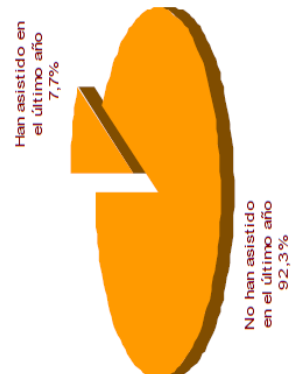
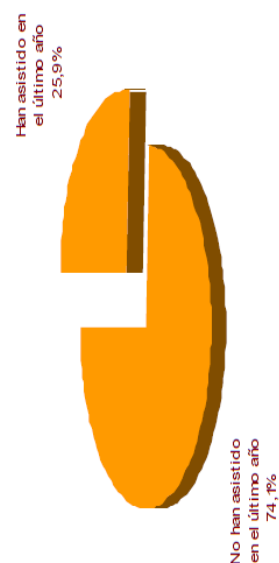


Gráfico 25.
Personas según la asistencia a conciertos de música actual
(En porcentaje)



⁹ Cf. <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2010-2011/presentacion.html> (Consultado el 27/03/16).

LA CLASE PARTICULAR DE MÚSICA COMO OPCIÓN PROFESIONAL PARA LAS ALUMNAS DEL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX: ALGUNOS APUNTES

Nieves Hernández Romero
(Universidad de Alcalá)

Las investigaciones sobre las mujeres dedicadas a la música se han centrado principalmente en las compositoras y, en menor medida, en las intérpretes. Apenas encontramos referencias a otras facetas como la docencia. Es un terreno menos valorado; sin embargo, fue el más accesible para aquellas que desearon o necesitaron encontrar un trabajo gracias a sus estudios musicales. Por otra parte, en los numerosos estudios sobre mujeres y trabajo en este periodo tampoco se le ha prestado atención. Sí hay muchos dedicados a las maestras, figurando el magisterio como una de las primeras carreras profesionalizadoras permitidas y olvidando prácticamente la formación recibida en el Conservatorio de Madrid y los títulos expedidos en él. Sin embargo, se dieron en la época toda una serie de circunstancias sociales que propiciaron que se multiplicaran las oportunidades para acceder a este campo. En este trabajo revisamos algunas de estas circunstancias que conformaron la docencia musical privada y la dedicación femenina a ella, centrándonos en aquellas que habían estudiado en el Conservatorio de Madrid.

Palabras clave: Mujeres y música; Conservatorio de Madrid; Música en el siglo XIX; Mujeres y docencia musical.

La clase de música en estudios sobre mujeres

La formación musical en el siglo XIX facilitó a las mujeres diversas salidas profesionales en el campo de la interpretación, la docencia e incluso de la composición, si bien en este último caso normalmente no fue una actividad lucrativa y, para las docentes e intérpretes que se dedicaron a ella, habitualmente fue secundaria. Sin duda el terreno donde encontraron más opciones fue el de la docencia, impartida en clases particulares, sociedades, colegios o Escuelas Normales. Sin embargo, es un aspecto poco estudiado.

En los numerosos trabajos publicados acerca del trabajo femenino en el siglo XIX apenas se presta atención al campo musical. Tampoco suelen aparecer el Conservatorio y los estudios en él recibidos entre las opciones formativas para las mujeres. Por

ejemplo, Ballarín Domingo, entre las posibilidades laborales relacionadas con la música, solo cita, para las de clases populares, el ejercer como corista o comparsa¹. La misma autora recuerda, como estudios asequibles a las pertenecientes a la clase media, los de comadronas y parteras, el magisterio, la enfermería o los Reales Estudios de Dibujo y Adorno². Entre otros autores, puntualmente se encuentran alusiones a la enseñanza de música, normalmente entre otras disciplinas impartidas por las mujeres y considerada como algo secundario; pero en general no es un aspecto contemplado en los estudios sobre educación y trabajo femeninos en la época.

Por otra parte, cuando aparece la educación musical se insiste en su carácter de adorno, sin que se valore como un camino que posibilite salidas laborales. Ballarín afirma que ya en 1900 las enseñanzas profesionales más demandadas eran Artes e Industrias y Música y Declamación³, añadiendo que los estudios de música eran muy apreciados por las jóvenes acomodadas, pero no menciona que pudieran facilitar el acceso a un trabajo.

En los casos en que aparece el Conservatorio normalmente se le da poca importancia y apenas se valoran las posibilidades laborales que brindaba a sus alumnas o se hace con cierto menosprecio. Así, Sole Romeo, en su interesante trabajo sobre la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, afirma: “La música era un buen campo para la educación artística de la mujer, pero evidentemente las posibilidades profesionales, una vez concluida la carrera se limitaban a dar clases particulares”⁴. Lo cierto es que sí tuvieron otras alternativas, e incluso en el ámbito de la docencia las clases particulares no fueron la única opción. María Cruz del Amo sí cita los títulos oficiales que las mujeres podían obtener en el Conservatorio y habla de las profesoras de música, muchas de ellas antiguas alumnas del centro, “que cubrieron la demanda de una enseñanza musical, básicamente de adorno, que las familias burguesas demandaban para sus hijas”⁵. Más adelante volveremos sobre esta idea.

¹ Pilar Ballarín Domingo: *La educación de la mujer en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 61.

² P. Ballarín Domingo: “La educación de la mujer española en el siglo XIX”, *Historia de la educación, Revista interuniversitaria*, 8, 1989, pp. 252-254; P. Ballarín Domingo: *La educación de la mujer en la España...*, pp. 66-68.

³ P. Ballarín Domingo: *La educación de la mujer en la España...*, p. 75.

⁴ Gloria Sole Romeo: *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

⁵ María Cruz del Amo del Amo: *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 2008 (Tesis doctoral), p. 391.

Entre los estudios musicológicos sobre las mujeres se ha prestado especial atención a las compositoras y en menor medida a las intérpretes, pero apenas se habla de las docentes.

En definitiva, frente a la numerosa bibliografía dedicada al trabajo femenino decimonónico, enfocado sobre todo a las maestras, las obreras y las comadronas, o a las compositoras en el campo de la musicología, es difícil encontrar análisis sobre la docencia musical en cualquiera de sus ámbitos. En este trabajo esbozamos algunos apuntes acerca de la dedicación femenina a las clases particulares de música a través de la trayectoria de las mujeres que estudiaron en el Conservatorio.

Consideraciones sobre la formación musical

A lo largo del siglo XIX se sucedieron los debates acerca de la incorporación de las mujeres al ámbito laboral, su formación y las profesiones que podían ejercer. Las discusiones se referían especialmente a las pertenecientes a las clases medias: en las clases altas ni se planteaba, incluso aunque tuvieran interés o necesidad; en las bajas siempre había existido. Las mujeres de las clases medias se convirtieron además en un pilar fundamental en la construcción de una nueva burguesía para cuyos defensores aquellas debían recibir una formación que ayudara en la educación de sus propios hijos, hombres del futuro. Por otra parte, muchas de ellas tuvieron la necesidad de trabajar. Viudas, solteras o esposas que debían solventar las dificultades económicas familiares carecían de medios para sobrevivir y de la formación para hacerlo en un entorno social a menudo crítico con su incorporación al mercado laboral. Como bien describe Amo, aunque su educación “era parecida a la de aquellas que pertenecían a las clases dominantes,” se encontraban “económicamente más cerca de las mujeres del pueblo”⁶. Sin embargo estaban sometidas a una serie de prejuicios que limitaban los trabajos “dignos de su estatus social”⁷. Entre estos se encontraban los de institutriz y maestra de piano⁸.

⁶ M. C. del Amo del Amo, *La familia y el trabajo...*, p. 370.

⁷ M. C. del Amo del Amo, *La familia y el trabajo...*, p. 370.

⁸ M. C. del Amo del Amo, *La familia y el trabajo...*

Las iniciativas para mejorar la formación femenina y de las clases humildes se vieron reflejadas en el incremento de colegios y de asociaciones centradas en su instrucción. Por otra parte, la expansión del interés por la formación musical, como adorno o como salida profesional, favoreció la aparición de clases particulares, academias y cátedras de música en distintas sociedades, encontrando en ellas muchas mujeres la oportunidad de desarrollar una carrera profesional. Como es lógico, la mayoría de las alumnas del Conservatorio que esperaban ganarse la vida gracias a sus estudios lo hicieron en este campo.

Estaba extendida la idea de que la música era parte de la formación de adorno. Era habitual en los colegios privados, para familias pudientes. Aumentó la demanda de clases particulares. Las niñas de clase media se veían obligadas a adquirir determinados atributos, entre ellos los musicales, que les hicieran destacar en sociedad. Espín y Guillén escribía en 1842: “De todas las diferentes clases que concurren a formar la educación de nuestras jóvenes, acaso sea la música la que contribuye más esencialmente a dar realce a nuestras niñas, colocándolas a una altura elevada, donde se dejan admirar por su talento y bellísimas prendas físicas y morales”⁹.

Esta obligación la vemos reflejada en la ficción en los temores de la joven Rosarito en *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós, al dudar del amor de su pretendiente: “Mira, Pepe, yo soy una lugareña, yo no sé hablar más que de cosas vulgares; yo no sé francés; yo no me visto con elegancia; yo apenas sé tocar el piano; yo...”¹⁰. Esta frase ilustra claramente lo que se esperaba de las jóvenes casaderas. Sin embargo esta educación de adorno y el lucimiento de las dotes musicales también fueron muy criticados, ya que distraían de la verdadera formación que debía recibir una buena esposa y madre: “Llámesese vulgarmente educar bien a una joven, enseñarle algunas labores, el baile y la música; he aquí lo que constituye la ciencia de las que un día van a gobernar familias! [...] Una educación frívola, cuyo primordial objeto se reduce a inspirarle desde la más tierna niñez la pasión por el ornato, la vanidad y el orgullo de las gracias corporales”¹¹. Lo que es indudable es que este requerimiento social amplió la necesidad de docentes

⁹ Joaquín Espín y Guillén: “*Primeras inspiraciones musicales* de la señorita Doña Paulina Cabrero y Martínez”, *La Iberia Musical*, I, 27, 03/VII/1842.

¹⁰ Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*, Madrid, Luarna Ediciones, p. 96.

¹¹ Citado en Adolfo Perinat; María Isabel Marradés: *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, p. 353.

de música. A su vez, esta demanda impulsó el interés por las lecciones de música para formar futuras (y futuros) docentes, tanto en el Conservatorio como en otros centros o a través de clases particulares cuyas alumnas y alumnos frecuentemente se presentaban a los exámenes libres en aquél para poder obtener el título oficial que diera validez a su formación.

Las clases particulares como salida profesional

Las leyes educativas promulgadas a lo largo del siglo XIX apenas se ocuparon de la educación de las niñas. Ya en 1813, en el conocido como Informe Quintana se consideraba que era un asunto privado:

No hemos hablado en esta exposición, ni dado lugar entre las bases, a la instrucción particular que debe proporcionarse a las mujeres, contentándonos con indicar que las diputaciones propongan en esta parte los establecimientos de enseñanza que convengan. La Junta entiende que, al contrario de la instrucción de los hombres, que conviene sea pública, la de las mujeres debe ser privada y doméstica; que su enseñanza tiene más relaciones con la educación que con la instrucción propiamente dicha; y que para determinar bases respecto de ella era necesario recurrir al examen y combinación de diferentes principios políticos y morales, y descender después a la consideración de intereses y respetos privados y de familia; que aunque de la mayor importancia, puesto que de su acertada disposición resulta la felicidad de uno y otro sexo, no eran por ahora de nuestra inspección, ni nos han sido encargados¹².

Como afirma Araque Hontagas, este plan se refería a la instrucción pública, donde las niñas no tenían cabida, ya que la de las mujeres debía ser privada¹³. En la legislación posterior se fue mostrando una mayor preocupación por el tema, pero en mayor o menor medida siempre se mantuvo la idea de que la formación femenina era un asunto privado y su principal objetivo era que las mujeres pudieran contribuir a la mejora de las costumbres a través de la educación que a su vez dieran a sus hijos y dirigir el hogar adecuadamente, idea que se reafirmó a lo largo del siglo.

¹² Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública, 9 de septiembre de 1913.

¹³ Natividad Araque Hontagas: *Manuel José Quintana y la Instrucción pública*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013, pp. 49-50.

De este modo, siempre que las familias pudieran costearlo, la educación de las niñas se desarrollaba en colegios privados o clases particulares¹⁴. Dentro de la escasa instrucción permitida se incluía la música, lo que abrió las posibilidades de las mujeres que habían estudiado en el Conservatorio. Además, como ya hemos apuntado, el incremento de la afición musical aumentó la demanda de profesores.

Gran parte de las alumnas de aquel centro optó por esta salida. Las clases se impartían en sus propios domicilios (a veces en forma de academias) o en las de los alumnos. Así lo podemos ver en un anuncio de 1853: “ACADEMIA DE MÚSICA. Doña Josefa Pieri ha trasladado su habitación a la calle de Valverde, número 27 cuarto principal, donde continúa dando lecciones de piano y canto. Horas por la mañana, de nueve a once y por la tarde de cuatro a seis”¹⁵.

Siguiendo la costumbre de la época, las mujeres habitualmente solo daban clase a niñas. Así fue en el Conservatorio y en otros centros hasta el siglo XX y así se observa en la mayoría de los anuncios encontrados. Pero en ocasiones tenían alumnos en sus clases particulares, como muestra este anuncio de 1849:

Profesora de piano. En la calle de Ciudad Rodrigo, número 2, cuarto segundo de la derecha, de cuatro a siete de la tarde, dan razón de una profesora que se dedica a repasar a los alumnos del conservatorio de María Cristina, tanto en las lecciones de solfeo como de piano, por los mismos métodos, a un corto estipendio; lo que anuncia para conocimiento de los mismos. También da lecciones de piano y canto por un método sencillo, tanto en su casa como en la de los discípulos, como igualmente en cualquier colegio¹⁶.

Aquí podemos observar la variedad de entornos docentes. La escasa regulación del ingreso de maestras en colegios privados facilitó esta opción. El propio Conservatorio, que llenó el vacío existente en la enseñanza musical, especialmente en el caso femenino, que hasta el nacimiento del centro se veía limitada a la enseñanza privada, potenció a su vez las clases particulares. Por un lado, como vemos en este

¹⁴ Las escuelas públicas no se consideraban apropiadas entre las clases sociales más elevadas.

¹⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 838, 26/III/1853. Meses después anunciaba el traslado a la calle Mayor (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1050, 26/IX/1853). Josefa Pieri fue una de las primeras alumnas internas pensionadas del Conservatorio en su fundación. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música (RCSM), Leg. 1/12.

¹⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 629, 22/VII/1849. Años después, Blanca Llisó dedicaba su pieza *Celia*, mazurka de salón, publicada en 1885, a su discípulo E. M. López.

anuncio, para que los alumnos pudieran repasar o estudiar el repertorio del centro, ya que, como hemos explicado en otros trabajos, hubo momentos en los que el número de estudiantes era tan elevado que los profesores apenas podían atenderlos, por lo que aquellos buscaban apoyos fuera del centro. Por otra parte, propició la creación de centros en provincias y en la propia capital en los que se preparaba a los alumnos para el ingreso o los exámenes libres en el Conservatorio. Esta última circunstancia amplió las posibilidades de muchos estudiantes de todo el país que, de otro modo, no tenían la opción de oficializar sus estudios. Además, añadía a esta formación privada un objetivo más ambicioso que la formación de adorno. En efecto, muchos alumnos y alumnas asistían a estas clases para algo más que adquirir las destrezas que les permitieran lucirse en sociedad. Había academias que diferenciaban entre ambos objetivos. Pero algunas iban más allá. Carmen Yepes, antigua alumna del Conservatorio, creó una academia en Valladolid en 1884. Este y otros méritos se esgrimieron en la sesión del claustro del centro celebrada en 1889 para ser nombrada profesora honoraria de aquel: además de recordar sus premios, se afirmaba que se dedicaba “a la enseñanza, con excelente éxito, en la ciudad de Valladolid, como lo prueban los resultados obtenidos todos los años al presentar sus alumnas a los exámenes de enseñanza en esta Escuela”¹⁷. En 1897 su hermano José, entonces director del centro, solicitó al director de la Escuela Nacional de Música¹⁸, presentando un proyecto y memoria y los resultados de su academia, que esta fuera nombrada sucursal del centro madrileño o centro agregado para poder realizar exámenes oficiales. Entre sus argumentos exponía los siguientes:

suman un contingente de alumnos muy respetable de alumnos los no presentados a examen y los de enseñanza de adorno. Los no presentados a examen (cuyo número aumenta cada año, sin duda por la mala situación económica del país), son discípulos que, después de estar convenientemente preparados de sus respectivos años, no han podido disponer a última hora de la cantidad no pequeña que se necesita para ir a examinarse a esa bien dirigida Escuela.

Los de enseñanza de adorno, son alumnos de buena posición, la mayoría muy dispuestos, y con mucho entusiasmo harían la carrera de música en serio; pero sus familias se resisten a

¹⁷ *Libro de actas del claustro...* 1868-1900, sesión de 23/VI/1889.

¹⁸ Denominación del Conservatorio desde 1868.

que sus hijos tengan anualmente que hacer un viaje molesto y peligroso dada la edad, para ir a examinar los años de que consta una carrera que mañana no han de ejercer¹⁹.

Este discurso muestra un problema recurrente durante todo el siglo XIX: además del madrileño, no existían centros oficiales de música. Había muchos aspirantes y eran pocos los que podían costear los gastos del viaje para realizar los exámenes, además de los peligros que el desplazamiento podría conllevar, especialmente en el caso de las jóvenes, circunstancias que probablemente frustraron muchas carreras.

Este contexto ofreció un amplio campo a las mujeres que querían dedicarse a la docencia. Algunas vieron la oportunidad de cubrir el vacío que existía en muchos lugares. Un caso es el de Emilia Martínez Capellán. En 1888 se trasladó a Albacete a ejercer a la enseñanza privada, a petición de varias familias de la ciudad. Envío al Ayuntamiento de dicha localidad un certificado donde figuraban los premios obtenidos y una solicitud de una pensión de mil pesetas anuales por el servicio que iba a prestar a la población. Se comprometía a cambio de dar clase a cuatro niñas pobres, que realizarían “sus estudios por adorno, o bien, seguir la carrera realizando los exámenes correspondientes”, dándoles la oportunidad de “desarrollar una carrera lucrativa”²⁰. Además de conseguirlo, un año después la Excelentísima Diputación Provincial creó una escuela de música en la Casa de Maternidad (institución caritativa para madres solteras) de la que fue nombrada profesora. Aunque entre 1890 y 1892 ambas plazas desaparecieron, mantuvo la enseñanza privada, en la que destacaron algunas alumnas como Juana Coca, que finalizó sus estudios en el Conservatorio de Madrid, donde también tocaba en distintas veladas²¹.

Este caso demuestra una vez más que los premios de este centro eran más que un adorno del que presumir en sociedad, crítica que aparecía de forma recurrente. Servían además como presentación y mérito a las profesoras (y profesores): “Profesora de música. Doña Gloria de la Iglesia, viuda, primer premio del Conservatorio, se ofrece a

¹⁹ Madrid, RCSM, Doc. Bca. 1/6, Proyecto y memoria presentada al Excmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música, por el director del gran Centro de Instrucción Musical D. José Yepes y López, 1-5-1897. Al parecer tuvo otra academia en Sevilla (Juan Bautista Varela de Vega: “Yepes López, Carmen”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, SGAE, 2002, v. 10, p. 1055).

²⁰ Olga Sánchez Huedo: *La actividad artístico-musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2004, pp. 170-171.

²¹ O. Sánchez Huedo, *La actividad artístico-musical de Albacete...*, pp. 171-172.

dar clases de solfeo y de piano a las señoritas que lo deseen. Precios muy módicos. Calle de la Fábrica, 5”²². Incluso el hecho de haber estudiado en el establecimiento o estar haciéndolo, aun sin haber obtenido premios, se consideraba una garantía:

JOVEN PROFESORA DE PIANO. La señorita doña Elisa de Zamacois, ofrece sus servicios a las jóvenes que gusten recibir sus lecciones de piano, en su casa o asistiendo a domicilio, por una retribución módica y convencional. Los serios y continuados estudios que ha hecho en este ramo desde la edad de diez años, y los progresos de algunas de sus discípulas, garantizan su aptitud y buen método de enseñanza²³.

Los resultados de las alumnas particulares en los exámenes libres, a menudo publicados en la prensa, se convertían a su vez en motivo de prestigio para las profesoras,

La encantadora señorita Amalia García Ortega [...] aprobó en un solo ejercicio y con la nota de sobresaliente, los tres años de solfeo y cinco de piano [...] El numeroso público [...] como los señores jurados que componían el tribunal, tributaron a la señorita García Ortega una entusiasta ovación, que se hizo extensiva a su profesora, la brillante concertista Elisa del Rey, tan conocida en el mundo artístico musical²⁴.

También las maestras, tal y como hacían los profesores, organizaban veladas en las que las alumnas mostraban sus adelantos y se acostumbraban al público, lo cual era un modo de promoción tanto para unas como para otras:

En el Salón Romero tuvo lugar ayer tarde un concierto artístico, extraordinariamente ameno y agradable, la renombrada profesora de piano señora doña Isabel Echevarría, reunió en dicho local a sus alumnas, con objeto de dar antes sus amigos un concierto, en que se

²² *El Diario de Murcia*, XXI, 7972, 04/IV/1899, en María Esperanza Clares Clares: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011 (Tesis doctoral), v. 1, p. 427.

²³ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Núm. 955, 15/VI/1856. Como anécdota, añadimos que este anuncio figura junto a otro en el que su padre se ofrece como profesor de distintas materias (a escribir en letra de moda con un método inventado por él, aritmética, mercantil y teneduría de libros). Elisa Zamacois fue más tarde una reputada cantante (Ver, por ejemplo, la biografía publicada en *La Correspondencia Musical*, Núm. 162, 07/II/1884).

²⁴ *El Liberal*, año XIII, 4.384, 21/VI/1891. Las alumnas de Elisa del Rey obtuvieron excelentes resultados, por los que fue felicitada en más ocasiones (Cf., por ejemplo, *El Día*, Año XIX, 6.477, 09/V/1898). Elisa del Rey había sido alumna premiada del Conservatorio y ganó una beca para ampliar sus estudios en París (Madrid, RSCM, Leg. 25/97, 03/VII/1883).

demostrara el grado de aprovechamiento de las mismas [...] Las alumnas que tocaron, pertenecientes a la última clase, se distinguieron en la ejecución de los diversos números del programa, pero muy especialmente las señoritas doña Mariana Escosura, Ceballos, Guerrero, Muñoz y Albacete.

Sobresalían entre la concurrencia la elegante y simpática joven doña Carolina Losada del Corral, la esbelta y arrogante señorita de Alonso Colmenares, la no menos distinguida y bella señorita de Martínez Carrillo y otras que no recordamos.

Enviamos nuestros plácemes a la señora profesora doña Isabel Echevarría, deseándole alcance tantos triunfos y aplausos como los obtenidos ayer tarde en el Salón Romero²⁵.

Tal y como ocurría con otras profesionales de la música, la presencia de estas profesoras en la prensa iba a veces más allá de lo meramente profesional, apareciendo noticias, a veces intrascendentes aunque fuera acompañando datos sobre su trabajo, sobre su vida privada: “La distinguida señorita doña Carmen Melendo, aventajada profesora de piano procedente de este Conservatorio, se encuentra de regreso de su excursión veraniega en esta capital, donde piensa seguir dedicándose a la enseñanza del piano y el canto, que hasta ahora le han valido tantos triunfos”²⁶. El ejercicio de la docencia dotó, por tanto, a estas mujeres de una cierta proyección social.

La mayoría de las antiguas alumnas del Conservatorio que ejercieron profesionalmente lo hicieron en el campo de la docencia, a veces de forma paralela a la interpretación y en algunos casos a la composición. No era infrecuente, como también ocurre actualmente, que abandonaran la interpretación para dedicarse totalmente al más seguro terreno de la enseñanza. También era habitual que solventes intérpretes, especialmente cantantes, abrieran academias al retirarse de los escenarios: “Dolores Escalona, la reputada tiple de ópera tan conocida de nuestro público por sus campañas en el Real y Price cantando las óperas de más éxito, ha montado en la calle de Justiniano, 12, una elegante academia de canto, a la que asisten ya aventajadas discípulas que no tardarán en darse a conocer en el arte lírico”²⁷.

Algunas de las antiguas alumnas del Conservatorio que se dedicaron a la docencia privada fueron, entre otras muchas, Laura Bustos, Natalia del Cerro, Trinidad

²⁵ *La Unión Católica*, Año III, 574, 29/IV/1889. Isabel Echevarría, primer premio de piano en el Conservatorio, además de como docente fue conocida por su actividad como intérprete.

²⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLV, 265, 23/IX/1902.

²⁷ *El País*, Año XXVI, Núm. 9215, 22-9-1912.

Bonald, Sofía Alegre, Dolores González y Mateo, Paula Lorenzo, Sofía Salgado, Francisca Samaniego, Carmen Alfonseti, Isabel Echevarría, Adela Ramírez Maroto, Pilar Gómez Riera (de Martínez)²⁸, Laura Romea, Emilia Quintero y Calé, Blanca Llisó, Joaquina Ortiz, Dolores López Becerra²⁹, Isabel Espeso, M^a de los Reyes Ortiz, Emilia Palmer, Remedios Selva y Torre y Luisa Terzi.

Conclusiones

La clase particular fue una de las opciones más frecuentes para las maestras (y maestros) de música en el siglo XIX. Aun cuando ejercieran otros trabajos, casi todas (y todos) ellas se dedicaron a ella. Se cumplía así en gran medida uno de los objetivos del Conservatorio en su fundación en 1830: “saldrán por primera vez en España *Profesoras* que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los *Profesores* en la enseñanza de las señoritas”³⁰, algo que destacaba Arrieta en 1884:

¿Y qué diremos de las notables discípulas de las clases de piano, que logrando pingües resultados, ejercen admirablemente la profesión de leccionistas, conquistando el aprecio general, en las casa que frecuentan, por su irreprochable comportamiento? ¡Cuántos beneficios deben a la Escuela esas apreciables jóvenes! Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas a manejar el *pedal* de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los *pedales* de un piano de Erard o de Montano³¹.

Toda una serie de circunstancias sociales, algunas ya apuntadas, promovieron esta alternativa, a las que se unían otras condiciones que la hacían más accesible que otros trabajos: escasa inversión, ya que se realizaba en los domicilios de las maestras o de los alumnos, si era necesario un piano ya se poseía, flexibilidad horaria y desarrollo en

²⁸ Se anunciaba como profesora con su nombre de casada, Pilar Gómez de Martínez (*La Correspondencia Musical*, Núm. 223, 9-4-1885).

²⁹ Fue profesora de la famosa cantante Almerinda Soler Di-Franco (*La Correspondencia Musical*, Núm. 164, 21-2-1884).

³⁰ Exposición del *Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Imprenta Real, 1831.

³¹ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883 a 1884 en la Escuela de Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1884.

un ámbito semiprivado. En definitiva, fue una de las opciones laborales mejor tolerada para las mujeres de clase media, lo que fue aprovechado por muchas de ellas.

SONITU ORGANI: PARA UMA HISTÓRIA DA DISCOGRAFIA DA MÚSICA ANTIGA DE ÓRGÃO EM PORTUGAL

Tiago Hora

(Universidade NOVA de Lisboa)

Ao longo da segunda metade do século XX e do início do século XXI a produção discográfica de música antiga em Portugal foi alvo de diversas iniciativas que resultaram numa dinamização e solidificação do mercado do registo fonográfico. Dentro deste nicho muito particular no seio da música erudita, o repertório para órgão assume um lugar bem identificado, através de dezenas de edições que refletem, não apenas o som da grande variedade de instrumentos que compõem o mapa organístico português, mas também diferentes abordagens estéticas interpretativas, diferentes modelos de produção e edição, diferentes contextos históricos. O som dos órgãos portugueses registado nas últimas 5 décadas ultrapassa o mero papel de reflexo de um património monumental, para se tornar um *corpus* identitário de um património imaterial. Ao longo do último meio século assistimos a diferentes momentos fulcrais na história da indústria fonográfica e na disseminação de estéticas interpretativas, às quais o universo da música antiga não ficou alheio. Essas transformações refletem-se nos modelos interpretativos, na produção discográfica e no produto final artístico. “Sonitu organi: para uma história da discografia da música antiga de órgão em Portugal” visa traçar um panorama do *corpus* histórico acima enunciado, refletindo sinais dos tempos, através do som dos órgãos no passado e presente, numa perspetiva historiográfica de contributo para o conhecimento futuro.

Palavras-chave: discografia, música antiga, órgão, Portugal, gravação.

O aparecimento do registo fonográfico no final do século XIX e a sua proliferação massiva ao longo do século XX resultou numa mudança significativa de paradigma no meio musical. O intérprete do século XX assumiu uma preponderância muitas vezes superior ao compositor seu contemporâneo, sendo o registo fonográfico um dos principais elementos responsáveis para esse facto. Ao longo dos últimos anos as fontes fonográficas têm vindo a assumir uma preponderância cada vez maior no panorama da investigação em ciências musicais, nomeadamente em 2 campos principais: os estudos sobre interpretação musical; os estudos sobre indústria, mercado e produção/edição fonográfica. Têm surgido diversos trabalhos científicos sobre este tipo de fontes, integrando o registo fonográfico como um elemento basilar para o estudo da música e da vida musical dos séculos XX e XXI.

A produção discográfica de Música Antiga em Portugal (considerando a música composta até ao final do Antigo Regime - 1834), resulta num *corpus* de edições que se situam cronologicamente nos últimos 50 anos. Ao longo desta trajetória, entre 1966 e 2015, a produção discográfica de música antiga assume-se como um contexto próprio no seio da indústria fonográfica de música erudita em Portugal. Este mercado específico de música antiga foi alvo de iniciativas de natureza diversa, num contexto em progressiva alteração, que resultaram numa dinamização e solidificação desse mercado do registo fonográfico. Impulsionado por um movimento que emergiu durante a década de 1960, este processo permitiu que se produzissem documentos fonográficos que contribuíram para o estudo e desenvolvimento da cultura musical em Portugal. Os estudos sobre a discografia e sobre o movimento da música antiga em Portugal são indissociáveis, uma vez que os discos veicularam em grande medida esse mesmo movimento, sendo que estes dois fenómenos tiveram uma proliferação marcante na mesma época e beneficiaram um do outro. Na verdade, se considerarmos que estamos perante uma estética interpretativa que se baseou também, em certa medida, num ideal sonoro, a edição fonográfica foi o meio mais eficaz para a materialização desse mesmo ideal e do mercado suscitado.

A música para órgão assume aqui um papel importante, nomeadamente por se tratar de um *corpus* significativo no seio da discográfica de música antiga em Portugal. Consiste em aproximadamente $\frac{1}{4}$ da produção discográfica (mais concretamente 23%), um total de 58 edições exclusivamente (ou com uma forte predominância) de música para órgão, num universo de 256 edições de música antiga produzidas em Portugal ao longo das 5 décadas em estudo.

O contexto em que surgem as primeiras edições consiste numa fase inicial da produção discográfica de música antiga em Portugal, que podemos delimitar entre os anos de 1966 e 1974, marcada essencialmente por um modelo de produção nacional, estando a edição a cargo de grandes companhias estrangeiras. Neste modelo destaca-se a coleção discográfica *Portugaliae Musica* (entre 1966 e 1971), iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em 2 séries - a primeira em 9 volumes pela Philips, a segunda em 5 volumes editados pela Archiv Produktion. Esta coleção registou pela primeira vez uma série de obras que vinham sendo paralelamente editadas em partitura numa coleção homónima pela FCG, num trabalho de fundo sem precedentes, em torno da edição,

registo e divulgação do repertório musical histórico português. Nesta coleção contam-se 3 edições exclusivamente dedicadas a repertório de música para órgão de compositores lusitanos, com interpretações a cargo de artistas internacionais, gravadas em instrumentos portugueses. As primeiras 2 edições remontam a 1967 e consistem em gravações no órgão da Igreja de São Vicente de Fora (Lisboa), com interpretações de Geraint Jones¹ e Pierre Cochereau² – o primeiro com música de diversos compositores do século XVI ao XVIII, o segundo dedicado a música de Carlos Seixas (1704-1742). Surge ainda na coleção *Portugaliae Musica* um terceiro LP, por Montserrat Torrent, no órgão da Sé Catedral de Évora, *Orgelwerke des 16. Jahrhunderts*³, lançado no mercado em 1971, com música de António Carreira (c.1530-c.1594), Manuel Rodrigues Coelho (1555-1635) e Heliodoro de Paiva (1502-1552).

Regista-se também neste período inicial um número diminuto de edições de repertório “antigo” em que a produção estava a cargo da Valentim de Carvalho (VC)⁴, sendo a edição comercial feita por etiquetas internacionais. É neste modelo que se inserem 2 edições fonográficas de música para órgão que, a par com os 3 discos da coleção *Portugaliae Musica* anteriormente mencionados, formam o núcleo de registos discográficos deste âmbito nesse período entre 1966 e 1974. Estas 2 edições, inseridas na etiqueta Columbia Records, consistem em gravações pelo organista Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012)⁵ em torno da obra *Flores de Música* de M. Rodrigues Coelho, nos órgãos da Sé Patriarcal de Lisboa (1968)⁶ e da Igreja da Pena (1970)⁷.

¹ Geraint Jones: *Musique Portugaise pour Orgue* (Portugaliae Musica/Philips, 1967, 835.772 LY), LP.

² Carlos Seixas (1704-1742): *Pierre Cochereau aux grandes orgues barroques de Saint-Vincent de Lisbonne* (Portugaliae Musica/Philips, 1967, 835.788), LP.

³ Montserrat Torrent: *Orgelwerke des 16. Jahrhunderts* (Portugaliae Musica/Archiv Produktion, 1971, 2533 069), LP.

⁴ Fundada em 1914 por Valentim Pereira Botelho de Carvalho, foi inicialmente uma empresa de comercialização e edição de partituras, venda de instrumentos musicais, fonogramas, entre outros artigos musicais. Em 1931 passou a representar editoras internacionais de relevo como a Columbia e a EMI. Tornou-se uma das editoras, produtoras e distribuidoras discográficas mais importantes em Portugal ao longo do século XX.

⁵ Radicado em Portugal desde 1961, organista titular da Sé Catedral de Lisboa e importante professor de órgão do Instituto Gregoriano de Lisboa, e posteriormente da Escola Superior de Música de Lisboa, impulsionador da tradição organística portuguesa da segunda metade do século XX.

⁶ Antoine Sibertin-Blanc: *Kyrie, excertos de Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho* (Columbia/Valentim de Carvalho, 1968, SPMS 5009), LP.

⁷ A. Sibertin-Blanc: *Flores de Música, Manuel Rodrigues Coelho – Órgão da Igreja da Pena* (Columbia/Valentim de Carvalho, 1970, 8E 061-40010), LP.

Estes primeiros discos enquadram-se numa fase muito embrionária das tendências da interpretação com base em premissas históricas que estavam já a despontar na Europa, nomeadamente com as ações pioneiras de N. Harnoncourt (1929-2016) e G. Leohnardt (1928-2012), entre outros. Em Portugal esse mesmo movimento da “nova” música antiga surge definitivamente na década de 1970. É neste período que emerge um conjunto de novos artistas entre os quais se destacam, no caso do órgão, Joaquim Simões da Hora (1941-1996)⁸, Gerhard Doderer e Isabel Ferrão. Assim, entre 1974 e 1987 assistimos a um período de afirmação de uma geração pioneira de intérpretes integrados nesse movimento estético-interpretativo, sendo facilmente constatáveis as influências da discografia internacional, tanto do ponto de vista da prática interpretativa como do ideal sonoro. Este é um momento fundamental no decurso da discografia portuguesa, que podemos identificar como uma segunda fase na história da produção discográfica de música antiga em Portugal, mas que se configura também como um primeiro momento de produção e edição totalmente nacionais. Esta é uma fase marcada pela iniciativa estatal da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, como alavanca para possibilitar muitos projetos, verificando-se um predomínio das edições da VC, com destaque para os primeiros discos dos Segréis de Lisboa⁹ e a coleção *Lusitana Musica*. Esta última, com direção artística de Gerhard Doderer e direção de produção de Joaquim Simões da Hora (produtor das edições de música clássica da VC entre 1974 e 1987), consistiu na primeira coleção discográfica dedicada à música portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII, com um aparato e qualidade editorial, artística e técnica sem precedentes no mercado português.

um projecto que ultrapassa de forma assumida o estatuto de mera série discográfica, marcando a história através do impacto significativo que teve em muitas outras áreas, desde a divulgação do património organológico, passando pela recuperação do mesmo e

⁸ Joaquim Simões da Hora foi o mais destacado organista português do século XX, pioneiro na interpretação de música antiga para órgão dentro dos modelos da interpretação historicamente informada, com uma intensa atividade em Portugal e no estrangeiro. Foi professor do Conservatório Nacional entre 1977 e 1994, onde foi responsável pela formação de uma nova tradição no ensino de órgão em Portugal, sendo também um dos principais dinamizadores da vida musical portuguesa no último quartel do século XX, nomeadamente como produtor discográfico de grande parte das edições de música clássica levadas a cabo em Portugal no seu tempo.

⁹ Fundados em 1972 por Manuel Morais, os Segréis de Lisboa constituíram-se como o principal agrupamento português de música antiga dos últimos 40 anos, integrado no movimento da “nova” música antiga assente numa abordagem com base em técnicas e instrumentos históricos. Os Segréis de Lisboa foram responsáveis por uma discografia riquíssima, com um papel decisivo no decurso do contexto da música antiga em Portugal, com uma intensa atividade concertística a nível nacional e internacional.

impulsionando novas tendências interpretativas, num espírito pedagógico e lúdico alicerçado pelos progressos na musicologia portuguesa da época. [...] *Lusitana Música* permitiu dar um seguimento prático eficaz à produção científica da musicologia em Portugal, nomeadamente no que diz respeito às edições críticas que tinham lugar de forma crescente, onde se destacam as publicações de partituras da coleção *Portugaliae Música* da Fundação Calouste Gulbenkian. No entanto, é bem mais alargado o campo de intervenção destas edições, destacando-se como uma imagem de marca as notas ao repertório e instrumentos (edições em português, alemão e inglês), a riqueza de iconografia - uma preocupação premente desde as escolhas de capas, passando pelas reproduções fotográficas das fontes manuscritas originais, bem como do instrumentário em questão¹⁰.



Lusitana Musica: O Órgão da Sé Catedral de Évora (J. S. Hora, 1975); O Órgão da Sé Catedral de Faro (I. Ferrão, 1975); Carlos Seixas (1704-1742): Sonatas para Órgão (G. Doderer, 1980).

Esta coleção resultou num total de 12 volumes, entre 1975 e 1985, onde se inclui a principal discografia para órgão deste período, contando um total de 6 LP exclusivamente dedicados a música para órgão, ao cargo de Isabel Ferrão¹¹, Gerhard Doderer¹² e J. Simões da Hora¹³. Até ao final da década de 1980, apenas se regista um outro disco integralmente dedicado à música para órgão, ao cargo de Bernard Brauchli,

¹⁰ Tiago Manuel da Hora: “Lusitana Musica: clássicos da discografia portuguesa – Pioneira e Intemporal: A primeira coleção discográfica de música antiga em Portugal”, *Glosas*, 12, 2015, p.92.

¹¹ Isabel Ferrão: *O Órgão da Sé Catedral de Faro*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 8E 065 40390), LP.

¹² Gerhard Doderer: *O Órgão da Capela da Universidade de Coimbra*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1977, 11C073-41393) LP; G. Doderer: *Carlos Seixas (1704-1742): Sonatas para Órgão*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1980, 11 CO 75-40567), LP.

¹³ Joaquim Simões da Hora: *O Órgão da Sé Catedral de Évora*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 1403911), LP; J. Simões da Hora: *O Órgão de Santa Maria de Óbidos*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1981, 11 CO 75-40566), LP; J. Simões da Hora: *O Órgão da Sé Catedral do Porto*, Lusitana Música (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1985, HMV 7497301), LP.

no órgão da Sé de Évora, que viria a ser editado pela Titanic Records¹⁴ (etiqueta Americana). Assim, os discos de música de órgão da coleção *Lusitana Musica* assumem o núcleo principal do que foi gravado e editado em Portugal entre a segunda metade da década de 1970 e a seguinte, tornando-se o contributo decisivo para a difusão de um novo paradigma, alinhado com o movimento da interpretação com base em técnicas e instrumentos históricos, que viria a desenvolver-se ainda mais nas décadas seguintes.

Até ao final da década de 1980 contam-se 12 edições exclusivamente de música antiga para órgão. Junta-se-lhes um número reduzido de outras 3 edições que contemplam parcialmente repertório para órgão solo o que, em cerca de 20 anos de produção discográfica (1966-1987), perfaz menos de metade do total da discografia de música para órgão em estudo (58 edições). Desde os últimos anos da década de 1980 até ao final do século XX encontramos um paradigma bem diferente. Nesta fase dá-se um evidente crescimento da iniciativa privada, um panorama reforçado pela criação da Lei do Mecenato, em 1986, que “independentemente dos seus resultados financeiros, seria uma peça fundamental na modificação do conceito de cultura, do relacionamento do Estado com ela, da hierarquia dos produtos culturais”¹⁵. Por força desta mudança de paradigma, “na passagem da década de 1980 para a de 1990, começaram a fazer-se sentir, também no domínio da cultura, as influências da ideologia neoliberal [...] cuja promoção resultou da articulação de iniciativas do Estado central e local, envolvendo formas diversas de cooperação entre agentes públicos e privados”¹⁶. Esta multiplicação de formas de investimento, sustentada por um novo quadro nas políticas culturais reflete-se na indústria discográfica, resultando em cerca de uma década em que o apoio privado aumenta significativamente (bancos, seguradoras, companhias petrolíferas, marcas de automóveis, etc.), assim como as variáveis de financiamento, e refletindo-se este panorama num crescimento assinalável na quantidade de novos títulos por diversas editoras, contrariando a anterior hegemonia da VC. Em contraposição sobressaem as edições da Philips/Polygram, da Movieplay Classics e a Numérica, de menor dimensão

¹⁴ Bernard Brauchli: *The Iberian Organ, vol. II: The Organ of Évora Cathedral* (Titanic Records, 1986, Ti-154), LP.

¹⁵ António Reis (coord.): *20 Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 478.

¹⁶ Paula Abreu: *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2010 (Tese de Doutoramento), p. 326. Cf. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13832/1/Tese%20Paula%20Abreu%202010.pdf> (Consultado a 27/03/16).

empresarial, mas que acabaria por ter uma longevidade maior que as outras 2 companhias supracitadas. O surgimento do Compact Disc (CD) em 1983 e a rápida proliferação da tecnologia de gravação e reprodução digital no final da mesma década, assumem também um factor de importância capital nesta fase – a implementação estabilizada do CD no mercado português dá-se em meados de 1988.

A década de 1990 foi um ponto de charneira, não apenas através de um novo paradigma e modelos de produção já referidos, mas também pelo facto de se verificar, no caso do órgão, um contexto global de crescimento em torno da cultura do órgão histórico: novas iniciativas de programação; sucessivos restauros; progressiva internacionalização do repertório ibérico; o despontar de uma nova geração de intérpretes sob a orientação de Antoine Sibertin-Blanc e Joaquim Simões da Hora (discípulo de Sibertin-Blanc). Entre essa nova geração de organistas sobressaem 2 nomes fundamentais: Rui Paiva e João Vaz. O primeiro foi o mais destacado discípulo de Simões da Hora, o segundo foi aluno de Sibertin-Blanc, e viria também a trabalhar com Simões da Hora, tanto como aluno, em cursos de aperfeiçoamento, como em outros variadíssimos projetos, como organista e produtor discográfico. Esta ligação, que cria uma linhagem desde Sibertin-Blanc, passando por Simões da Hora e depois para João Vaz e Rui Paiva é um legado fundamental naquilo que se pode chamar a “tradição organística” portuguesa dos últimos 50 anos, e teve um reflexo inquestionável na produção discográfica de música antiga para órgão.

Fruto de um crescente número de restauros, de uma maior disponibilidade de instrumentos em boas condições, bem como de uma crescente consciência patrimonial por parte de produtores e organistas que resultou no aumento do culto da “primeira gravação” desses mesmos órgãos históricos, nesta última década do século XX há um alargamento significativo do leque de instrumentos gravados. Essa tendência de índole patrimonial resulta em 2 coleções exclusivamente dedicadas ao património organístico e um número significativamente mais alargado de edições isoladas. A primeira das coleções foi *Portugaliae Monumenta Organica*¹⁷, com interpretações de João Vaz e Rui Paiva, em 2 séries de 2 CD, editados em 1992 e 1995 pela Philips/Polygram, com gravações nos

¹⁷ João Vaz, Rui Paiva: *Portugaliae Monumenta Organica: Órgãos Históricos de Portugal* (Philips/Polygram, 1992, 512 411-2), 2 CDs; J. Vaz, R. Paiva: *Portugaliae Monumenta Organica II: Órgãos Históricos de Portugal* (Philips/Polygram, 1995, 528 582-2), 2 CDs.

órgãos da Sé de Braga (Evangelho), Basílica de Mafra (Epístola), Sé de Évora, Capela da Universidade de Coimbra, Igreja de São Vicente de Fora e Basílica dos Mártires (Lisboa).

Nesta década de autêntica proliferação de edições é importante salientar que a primeira edição de discografia portuguesa a incluir repertório estrangeiro (não ibérico) foi *Portugaliae Monumenta Organica*. Apesar do repertório não ibérico ser muitas vezes tocado pelos organistas nos seus concertos (comprovável nos programas de concerto de diferentes intérpretes), só a partir desta edição de 1992 é que surge repertório de origem não ibérica. Nestes discos, a par com a música ibérica, encontramos pela primeira vez gravações de música para órgão de J. S. Bach, D. Scarlatti, G. Frescobaldi, J. Pachelbel, N. Lebègue ou J. Stanley. João Vaz e Rui Paiva viriam nos anos seguintes a continuar a gravar muita música de compositores do resto da Europa, dedicando mesmo algumas edições em exclusivo a compositores de origem não ibérica.



Portugaliae Monumenta Organica: Órgãos Históricos de Portugal, João Vaz, Rui Paiva, 1992.

O ano de 1994 foi marcante para a vida organística em Portugal, com o seu ponto culminante no *Ciclo de Órgão*¹⁸ da Lisboa'94 Capital Europeia da Cultura. No seio da Lisboa'94 foi possível inserir um programa de edições discográficas, entre as quais algumas de música de órgão. É o caso de *Batalhas & Meios Registos*¹⁹ de Simões da Hora, editado pela Movieplay Classics, com gravações nos órgãos da Capela da Universidade de Coimbra e na Sé Catedral de Faro – sem dúvida um CD de referência na interpretação de

¹⁸ Este ciclo contou com uma programação alargada entre os meses de Junho e Outubro de 1994, com concertos num vasto número de órgãos, alguns acabados de restaurar. Sob a coordenação artística de Joaquim Simões da Hora, este ciclo foi um ponto de partida para posteriores festivais, com realce para o Festival Internacional de Órgão de Lisboa.

¹⁹ J. Simões da Hora: *Batalhas & Meios Registos* (Movieplay Classics, 1994, MOV 3-11036), CD.

música antiga ibérica para órgão em todo o século XX. No mesmo ano, G. Doderer grava 2 CD para o catálogo da Numérica. O primeiro na Sé de Braga²⁰, dedicado a música de Pedro de Araújo (1610-1684) e Carlos Seixas (1704-1742), e o segundo em 4 órgãos dos Açores em primeira gravação, a edição *Órgãos dos Açores*, com um programa onde o organista alemão incluiu parcialmente música para órgão solo, a par com música sacra interpretada pela Capela Lusitana (agrupamento de música antiga dirigido por Doderer). Ainda no ano de 1994, a EMI Classics reeditou parte da coleção *Lusitana Musica* em versão remasterizada em CD, em 2 títulos que compilam gravações dos 3 discos de Simões da Hora (Évora, Óbidos e Porto) e de Isabel Ferrão (Faro).

Em 1996 a Movieplay Classics lança *Os Mais Belos Órgãos de Portugal*²¹, uma coleção em 3 CD, com interpretações de António Duarte, João Vaz e Rui Paiva, dedicada a 11 órgãos do arquipélago dos Açores, muitos em primeira gravação.

A liderar as edições destas novas etiquetas surgem novamente as figuras de Joaquim Simões da Hora (Movieplay Classics e Philips/Polygram), Gerhard Doderer (Numérica) e ainda João Vaz (Polygram), uma figura central na edição discográfica de música antiga para órgão nos últimos 20 anos.

A produção discográfica de música clássica em Portugal no século XXI tem-se configurado como um quadro *quasi*-anárquico, com uma grande dispersão de modelos de edição e um grande desinvestimento por parte das grandes editoras, chegando mesmo algumas a encerrar ou a optar por eliminar os departamentos de música clássica – o que veio a acontecer com a Polygram e a Movieplay Classics, que tinham liderado o mercado durante a última década do século XX. Surgem assim novas editoras, com destaque para a Portugaler e Capella, criadas em 2002, que se assumiram em determinados momentos como as únicas a editar música antiga de órgão. A Portugaler e a Capella foram um iniciativas fundamentais na recuperação de um modelo editorial rigoroso e com uma forte componente histórica e musicológica, destacando-se a primeira por uma qualidade sem precedentes em Portugal e pautada ao nível das melhores referências do mercado internacional. A Portugaler conta no seu catálogo com 3 títulos de música para órgão, 2 deles exclusivamente dedicados a esse repertório, e que correspondem aos primeiros

²⁰ G. Doderer: *Os Órgãos da Sé de Braga* (Numérica, 1994, NUM 1028), CD.

²¹ António Duarte, J. Vaz, R. Paiva: *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* (Movieplay Classics, 1996, MOV 3-11045/A/B/C), 3 CDs.

lançamentos da etiqueta: *Joaquim Simões da Hora: In Memoriam* (2002)²², a edição de um concerto em 1994, no órgão de São Vicente de Fora; *António Carreira: Tentos e Fantasias* (2002)²³, por João Vaz, no órgão da Sé de Évora.



Joaquim Simões da Hora: In Memoriam – São Vicente de Fora, 18.XII.1994, Portugaler, 2002.

Por sua vez, a Capella deu continuidade ao registo de instrumentos em primeiras gravações que tinha sido iniciado em 1994 e 1996 nos arquipélagos portugueses, mas agora nos órgãos da Madeira - um trabalho que o organista e produtor João Vaz já tinha iniciado em 1998 com a gravação de um CD com o soprano Ana Ferraz no órgão da Sé Catedral do Funchal, editado pela Polygram²⁴. Na Capella foram editados 3 CD neste âmbito, sob a chancela da Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira: *Pastorale*²⁵ com interpretações de João Vaz, e a participação de Ana Ferraz e do oboísta Ricardo Lopes; e a série de 2 volumes denominada *Organa Vocis*²⁶, pelos organistas Rui Paiva (1º volume) e António Esteireiro (2º volume). Estas edições registaram pela primeira vez instrumentos que tinham acabado de ser recuperados pelo organeiro Dinarte Machado, resultando, uma vez mais, em trabalhos que suplantavam a mera edição discográfica para se configurarem como autênticos documentos históricos e patrimoniais. A discografia da Portugaler e da Capella (entre 2002 e 2008) contou com a produção de João Vaz, em grande parte das edições, bem como do musicólogo João Pedro

²² J. Simões da Hora: *Joaquim Simões da Hora: In Memoriam – São Vicente de Fora, 18.XII.1994*, (Portugaler, 2002, 2002-2), CD.

²³ J. Vaz: *António Carreira: Tentos & Fantasias* (Portugaler, 2004, 2004-2), CD.

²⁴ J. Vaz, Ana Ferraz: *Música Sacra: o órgão da Sé Catedral do Funchal* (Philips/Polygram, 1998, 538 159-2), CD.

²⁵ J. Vaz, A. Ferraz, Ricardo Lopes: *Pastorale* (Capella, 2002, 1001-2), CD.

²⁶ R. Paiva, Álvaro Pinto, Luís Santos, Filipe Quaresma, Duncan Fox: *Organa Vocis I – Órgãos Históricos*, (Capella, 2005, 2015-2), CD; António Esteireiro: *Organa Vocis II – Órgãos Históricos* (Capella, 2008), CD.

d'Alvarenga, responsável por muitas das notas à margem destas edições, a par com Rui Vieira Nery.

Recentemente, temos assistido a uma grande dispersão, com a convivência de vários modelos de produção discográfica em simultâneo: edições de autor, edições completamente feitas em Portugal e edições produzidas em Portugal mas publicadas em editoras estrangeiras – um exemplo é *Historic Organ (1765) – São Vicente de Fora*²⁷, de João Vaz, gravado e produzido em Portugal em 2006, mas que seria apenas publicado em 2014, pela IFO Classics. Neste contexto diversificado sobressaem, nos últimos 15 anos, editoras de menores dimensões que, na maior parte dos casos, vivem de projeto em projeto, consoante o financiamento disponível (entre concursos promovidos por instituições da alçada do Estado, a par com apoios do foro privado e de natureza variável). Nas edições totalmente realizadas em Portugal, destacam-se alguns títulos isolados, como *Portugal & Itália* de João Vaz e *Dieterich Buxtehude (1637-1707), Órgão da Sé Catedral de Faro*, de Rui Paiva. Ambos foram editados por entidades do foro educativo e cultural, com financiamento do Ministério da Cultura a par com apoio privado de empresas da área bancária. Na presente década temos assistido a um novo fulgor empreendedor, com o surgimento de novas editoras que têm dedicado parte do seu catálogo à música para órgão, como é o caso da Althum, do Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP) e da Arkhé Music. Aqui destaca-se a primeira gravação no órgão do Mosteiro de Arouca, após um exaustivo restauro, que resulta na edição *Música Ibérica dos Séculos XVI e XVII*²⁸, por Rui Paiva (Althum, 2013), bem como a discografia do MPMP, primeiro em 2 discos de uma série dedicada a Carlos Seixas²⁹ - onde se conta a primeira gravação do órgão do Mosteiro de São Bento da Vitória (Porto) - e um CD dedicado a música de *José Marques e Silva*³⁰, em primeiras gravações do repertório e do órgão da Igreja da Misericórdia (Santarém), por João Vaz.

Em 2015 surgiu Arkhé Music, destacando-se desde logo o primeiro CD do seu catálogo, *José Luis Gonzalez Uriol In Lisbon*³¹, uma gravação de 1994 que ficara suspensa

²⁷ J. Vaz: *Historic Organ (1765) – São Vicente de Fora* (IFO Classics, 2014, ORG 7252.2), CD.

²⁸ R. Paiva: *Música Ibérica dos Séculos XVI e XVII* (Althum, 2013, A006), CD.

²⁹ José Carlos Araújo: *Carlos Seixas, Sonatas (II)* (MPMP, 2012), CD; J. Carlos Araújo: *Carlos Seixas, Sonatas (VI)* (MPMP, 2014), CD.

³⁰ Capella Patriarchal, J. Vaz: *Órgãos Históricos de Santarém: Igreja da Misericórdia* (MPMP, 2015), CD.

³¹ José Luis González Uriol: *José Luis González Uriol In Lisbon* (Arkhé Music, 2015, 2015001), CD.

no tempo sem que se fizesse a respectiva edição áudio e comercial, cuja publicação é um bom exemplo de uma nova tendência da discografia em Portugal, em torno da recuperação de gravações por editar, da investigação em torno das mesmas, tornando a edição e todos os conteúdos inerentes um autêntico trabalho de carácter musicológico, artístico e de preservação e divulgação de um património imaterial.



José Luis Gonzalez Uriol In Lisbon, Arkhé Music, 2015.

Além da discografia aqui mencionada, contam-se outras edições de menor circulação, bem como uma quantidade de cerca de 15 edições que contêm música para órgão solo a par com música vocal sacra com acompanhamento de órgão, caso de alguns exemplos descritos e da recente edição *Angels and Mermaids*³², com interpretações do soprano Rosana Orsini e do organista Marco Brescia, que compila não apenas a novidade de primeiras gravações de grande parte do repertório escolhido, bem como um carácter temático em torno do programa do disco que é um tónico marcante da edição discográfica contemporânea.

O percurso histórico que aqui explanei pode ser estruturado em 4 fases fundamentais da indústria de produção discográfica de música antiga em Portugal, identificadas ao longo do presente texto, de acordo com modelos e contextos de produção, as formas de financiamento ou políticas culturais. Ao longo de toda essa trajetória da discografia de órgão predomina o registo de repertório ibérico (66% da produção total), com a música de Carlos Seixas a marcar uma presença constante, bem como uma predileção de determinados organistas por formas específicas peninsulares,

³² Rosana Orsini, Marco Brescia: *Angels and Mermaids: religious music in Oporto and Santiago de Compostela (18th/19th century)* (Arkhé Music, 2016, 2016001), CD.

como é o caso da *Batalha* e do *Tento*. O repertório que foi gravado esteve dependente do que foi sendo produzido em edições críticas pela investigação musicológica. Neste caso podemos afirmar que, em Portugal, a música antiga beneficiou de uma estreita ligação com a produção musicológica, o que potenciou a gravação desse mesmo repertório. Vimos um exemplo na coleção *Portugaliae Musica* (mote para produções seguintes), bem como na interação entre diferentes gerações de destacados intérpretes que foram também os principais produtores discográficos, bem como musicólogos que tomaram parte ativa na produção de diversas edições. Estabelecem-se aqui também linhagens de continuidade, com o exemplo mais evidente na sucessão entre a atividade pioneira de Simões da Hora, que encontra continuidade nos seus discípulos (ex.: Rui Paiva), e um sucessor como organista e produtor, que é João Vaz.

Passado meio século de história torna-se cada vez mais importante registar, estudar e debater este património na perspectiva de fontes históricas, abordagem essencial para o conhecimento das práticas performativas de uma época e contextos específicos, fundamental para historiografia da vida musical dos séculos XX e XXI. No presente, o conhecimento desta discografia (entre outras) é escasso, muitas vezes dentro do próprio meio artístico em causa. É urgente preservar estas fontes históricas, sob pena de que se nada se fizer, correremos o risco de dentro de 3 ou 4 décadas dispersar-se toda esta informação (o que já acontece com fontes de menor circulação ou edições mais antigas), e de qualquer investigador que queira estudar a prática musical do nosso tempo não ter essa possibilidade na sua plenitude.

Como refere Robert Philip, musicólogo que se tem destacado nos estudos sobre discografia e do seu reflexo na vida musical e na prática performativa, “o testemunho que as gravações apresentam é como todos os testemunhos históricos. Precisa de ser examinado criticamente, o seu contexto precisa de ser entendido. Só então poderemos compreender o que são as gravações, o que nos fizeram e como nos encontramos agora em relação a elas”³³.

³³ “The evidence that recordings present is like all other historical evidence. It needs to be examined critically, its context needs to be understood. Only then can we come to see what recordings are, what they have done to us, and where we now stand in relation to them”. Robert Philip: *Performing Music at the Age of recording*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 3.

Torna-se cada vez mais imperativa a criação sistemática de arquivos digitais, reedições comerciais e o fomento ao estudo aprofundado destas fontes de modo a se preservar para o futuro aquilo que se fez no passado, se faz no presente e se fará nesse mesmo futuro que não para de chegar.

LA MÚSICA, SUS PALABRAS Y LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO BASADO EN LA INVESTIGACIÓN LEXICOGRÁFICA

Juan Carlos Justiniano

(Universidad Complutense de Madrid)

Existe un amplio consenso acerca de que uno de los medios más efectivos para medir el pulso intelectual y cultural de una comunidad lingüística en un momento determinado puede consistir en el análisis de los diccionarios o repertorios enciclopédicos que cada colectividad haya visto publicados. Para el caso español podemos reivindicar abiertamente que el estudio del léxico de la música a través de las páginas del *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, un repertorio general de lengua, aporta nuevas perspectivas a nuestra historiografía musical. Así, en las siguientes páginas pretendemos perfilar las problemáticas e implicaciones fundamentales que encierra la inclusión de una alta cantidad de voces relacionadas con la música en el principal y hegemónico corpus lexicográfico del español.

Palabras clave: Léxico de la música, Lexicografía, RAE, Diccionario de la lengua española (DRAE), Pensamiento musical.

La motivación del presente artículo no es otra que exponer someramente las líneas principales de una tesis doctoral todavía en curso. Así, las siguientes páginas servirán para, a modo de recapitulación, hacer un alto en el camino y repasar los objetivos, las pretensiones, e incluso los principales aspectos metodológicos que sirven de guía a un trabajo de musicología aplicada. Tanto la historia de la música como la filología, la lingüística y, más concretamente, la lexicografía (disciplina que el propio *Diccionario de la lengua española* define como “parte de la lingüística que estudia los principios teóricos en que se basa la composición de diccionarios”) intervienen en igual medida en un estudio que nació con manifiestos propósitos interdisciplinares.

El léxico de la música en los diccionarios generales de lengua

Un repertorio lexicográfico constituye a fin de cuentas un testimonio de cultura que quizá como pocos puede servir de ayuda para medir el pulso intelectual de una

comunidad lingüística en un momento determinado. Y es que el estudio de las palabras, de su rastro y sus huellas, deviene en el estudio de las ideas y las sociedades. Entre lengua y pensamiento, entre los diccionarios y el colectivo que los confecciona, habrá de existir, por tanto, una estrecha relación. Omitiendo que existe una tipología extensísima de glosarios, un diccionario general de lengua –no enciclopédico– aspira en este sentido a ofrecer la imagen fija del estado de un idioma y, por tanto, de un instante histórico, de sus particularidades y localismos. Este tipo de reportorios puede mostrarse, por lo tanto, especialmente esclarecedor para evaluar el papel y el peso de la música en las sociedades permitiendo, al mismo tiempo, abordar su historia desde un punto de vista periférico, alejado de la narración historiográfica oficial y de la primera línea del debate musicológico.

Trabajos anteriores en los que se emprendió el estudio pormenorizado de las voces relacionadas con la música en el primer diccionario de la Real Academia Española, el *Diccionario de autoridades*, redactado entre 1726 y 1739, arrojaron conclusiones de este tipo¹. De manera previsible el primer corpus académico resultó ser un reflejo del estado de la lengua española en torno a la primera mitad del siglo XVIII; pero conjuntamente, y como fenómeno más pertinente en lo que nos ocupa, *Autoridades* constituye análogamente un testimonio destacado de la mentalidad musical de una época, una huella que permite calibrar la relevancia de la música como componente de cultura en un momento histórico como el de la primera Ilustración en España. Y en este sentido pudimos comprobar entre otras cuestiones que el *Diccionario de autoridades* es un testigo privilegiado de una concepción de la música que estaba evolucionando de “ciencia físico-matemática” a “bella arte” insertándose así justo en el centro de las polémicas que se sucedieron de manera prolija a este respecto durante el siglo XVIII.

La música en la Real Academia Española

Hay que destacar que la incorporación de voces de especialidad en los diccionarios generales de lengua ha constituido desde siempre uno de los capítulos más

¹ Juan Carlos Justiniano: “La música en el *Diccionario de autoridades*”. *Libro de Actas VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, Ana Llorens (ed.), Madrid, Joven Asociación de Musicología de Madrid, 2015, pp. 139-145. Cf. <https://jammadrid.files.wordpress.com/2015/11/actas-viii-jornadas1.pdf> (Consultado el 20/03/16).

problemáticos de la praxis lexicográfica. Hasta qué punto y en qué proporción deben los términos especializados figurar en repertorios léxicos que se caracterizan por su carácter atemático sigue siendo un debate de difícil solución que no se ha resuelto de manera definitiva a lo largo de las sucesivas ediciones del *Diccionario de la lengua española*.

Uno de los motivos por los que el primer diccionario compuesto por la RAE, el *Diccionario de autoridades*, acabó superando en muchas cuestiones a los dos grandes corpus lexicográficos publicados hasta la fecha y a la vez referentes del español, el *Dictionnaire de l'Académie française* (1687) y el *Vocabolario italiano* redactado por la Accademia della Crusca florentina en 1612, es su modernidad. Este elemento diferenciador se expresa en aspectos como una manifiesta apertura ideológica a variantes de lengua, habla y, por supuesto, al léxico facultativo incluyendo la música, que registró de manera más que notable. A este respecto, en el prólogo de *Autoridades* la primera Corporación resolvió que “de las voces propias pertenecientes à Artes liberales y mecánicas [...] se ponen solo las que han parecido mas comunes y precisas al uso, y que se podían echar menos”². En apariencia esta consigna constituye un criterio más bien restrictivo, pero lo cierto es que *Autoridades* acabó acogiendo, cuantitativa y cualitativamente, una representación muy considerable de voces relacionadas con la música: exactamente 725. Cualquiera que ojee con cierta atención las páginas del diccionario pronto observará que, junto a términos de la música que los académicos consideran “se podían echar menos”, aparecen, sin embargo, una multitud de auténticos tecnicismos y de voces altamente especializadas de teoría musical dudosamente “precisas al uso”.

En ese intento complejísimo de mantener el equilibrio entre la obligada incorporación de términos “comunes” y la entrada indiscriminada de voces especializadas, podríamos concluir que aquellos veinticuatro lexicógrafos por accidente que constituyeron el primer pleno de la Española incurrieron en extralimitación de funciones, en una afortunada “irregularidad” que hoy día podemos agradecer y que, al fin y al cabo, justifica reflexiones como la presente. Por otra parte, esta fuerte representación del campo musical en el diccionario inaugural de la Academia llega hasta

² Real Academia Española: *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1984 (ed. facsímil), p. v.

nuestros días, alcanzando a incluirse en la última edición del corpus lexicográfico 1 525 acepciones entre voces de música, vocabulario musical e instrumentos musicales (siguiendo la clasificación del corpus académico). Es decir, la presencia de la música en el diccionario de la Real Academia Española es, accidentalmente o no, bastante notoria, pudiéndose decir que la música inunda el *Diccionario de la lengua española*. Cuestión distinta es la manera en que aparece. En este sentido, como señala la profesora Dolores Azorín³, la vigesimoprimera edición del DRAE, de 1992, registra 512 términos musicales – sin entrar a cuestionar si las voces marcadas como tal pertenecen al uso general de los hablantes o si son verdaderos tecnicismos todas las que aparecen –, siendo así la música la segunda disciplina artística por detrás de la arquitectura en número de apariciones (748) muy por delante de la pintura (245), la escultura (50) o el cine (49). Sin embargo, se trata de un léxico, como veremos a continuación, enormemente desatendido. Actualmente entre los académicos encontramos filólogos, juristas, gente de ciencia, dramaturgos, cineastas... pero ninguna silla ha sido reservada para la música en trescientos años de historia de la Corporación excepto en una ocasión: cuando Barbieri ocupó en 1892 la silla “H”, paradójicamente la correspondiente a la única consonante que no representa sonido alguno al menos en español normativo.

Hacia un método de análisis historiográfico basado en la investigación lexicográfica

Posiblemente una de las partes fundamentales de toda investigación sea el establecimiento acertado de sus objetivos. A grandes rasgos nuestro trabajo pretende abordar la historia de la música desde la lexicografía (o viceversa), dilucidar el curso del pensamiento musical en España a partir de testimonios periféricos como el DRAE y evaluar el reflejo de los cambios estéticos a través del léxico musical del español. De esta manera reivindicamos, de cara a la historiografía musical, el potencial que poseen los diccionarios generales de lengua como testimonios a tener en cuenta para medir el papel de la música dentro del pensamiento general, para medir el significado y el peso de este arte como componente cultural de las sociedades. A su vez queremos llamar la atención sobre las numerosas cuestiones pendientes por estudiar acerca del

³ Dolores Fernández Azorín: *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, p. 302.

tratamiento lexicográfico de las palabras de la música en todo tipo de glosarios. En este sentido no hay que olvidar que el cuidado del léxico musical es, a fin de cuentas, el cuidado de una porción muy importante de nuestro idioma. Su estudio significa, en definitiva, realizar un aporte esencial a la lengua española. Por ello aspiramos, por qué no, a que nuestro trabajo resulte útil a los lexicógrafos encargados de revisar y perfeccionar las futuras ediciones del principal diccionario del español.

En el aspecto metodológico y en el correcto manejo de los recursos disponibles recae buena parte del resultado de un trabajo que se pretende interdisciplinar, que camina a caballo entre metodologías distintas y distantes. Así, en un primer momento resulta inevitable realizar un vaciado de todas aquellas voces relacionadas con la música⁴, por lo que la lectura de al menos las veintitrés ediciones del *DRAE* parece imprescindible. Sin embargo, recursos informáticos⁵ como el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*⁶ facilitan la tarea de recopilación a investigadores o curiosos que pueden acceder a su uso de manera sencilla desde el portal web de la RAE. Este diccionario de diccionarios permite el cotejo de los contenidos de un mismo lema en una selección de repertorios lexicográficos no sólo académicos que van desde el *Vocabulario* de Nebrija (1495) hasta la vigesimoprimera edición del *DRAE* de 1992⁷. A su vez, el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* resulta de gran utilidad para incorporar a nuestro trabajo una perspectiva diacrónica. Y es que pretendemos analizar la presencia, desaparición o reaparición de entradas, acepciones, etc. de contenido musical, así como dilucidar tanto la evolución genética de cada palabra (si la hubiese) a lo largo de las sucesivas ediciones del *DRAE* como los cambios léxico-semánticos que necesariamente habrían de producirse en voces cuyo significado ha evolucionado a lo largo de la historia. Este ejercicio nos permitirá, además, ubicar los puntos decisivos (es decir, las ediciones) que han marcado los momentos clave en la transformación y evolución del vocabulario relacionado con la música.

⁴ Preferimos proceder con cierta amplitud de miras y no considerar únicamente léxico de la música aquel marcado como tal (*Mús.*) o la terminología en sentido estricto.

⁵ No hay que olvidar que la irrupción de tecnologías como la computación ha sido fundamental y utilísima para los estudios históricos de la lengua. Y es que la lexicografía y la informática son dos disciplinas que basan su esencia, *grosso modo*, en la ordenación y combinación de datos.

⁶ Cf. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (Consultado el 20/03/16).

⁷ Hasta ahora no se han incluido ni la vigesimosegunda edición de 2001 ni la vigesimotercera de 2014.

Rastrear las fuentes utilizadas para la elaboración de las fichas, o lo que es lo mismo, localizar los textos usados por los lexicógrafos a la hora de confeccionar el corpus de voces musicales e insertar, a su vez, el contenido ideológico y estético de cada diccionario dentro del contexto de su tiempo constituye otro capítulo crucial de un trabajo que no olvida su carácter musicológico. En este punto es obligado acudir al *Fichero General*⁸ –también digitalizado y a disposición de cualquier usuario si bien todavía bastante mejorable en comparación a otros recursos digitales de la Academia—. Este contiene, en definitiva y junto a la biblioteca, el material lexicográfico y la bibliografía utilizada para la redacción del diccionario⁹. Así, las fichas terminológicas y su contenido son la verdadera guía que nos desvela el proceso de redacción de cada artículo, el testimonio de las fuentes teóricas y textuales que sirven de base para las definiciones que finalmente encontramos en las páginas del diccionario. En las fichas terminológicas deberían quedar reflejadas desde la fuente hasta la elección y acotación de las palabras registradas en sus respectivos contextos. Por otra parte, un vaciado del fichero y del catálogo de la biblioteca permitiría establecer en último término el canon que la Academia ha manejado respecto a la materia musical, dato que podría ser tenido en cuenta por la historiografía. Y es que autoridades “desconocidas” como Tomás Vicente Tosca, Pedro de Ulloa o Tomás de Iriarte aparecen (repetidamente y casi al mismo nivel) junto a insignes musicógrafos como Felipe Pedrell o Higinio Anglés en el índice de autores del *Diccionario de la lengua española*. A este respecto, el primer repertorio de la Academia, que no el primer *DRAE*, fue rebautizado como *Diccionario de autoridades* precisamente por una característica que no comparte con el resto de ediciones posteriores del *Diccionario* y que radica, precisamente, en la cita sistemática – en los propios artículos– de las fuentes utilizadas para la elaboración de cada voz. Sin embargo, a partir de 1780, con la primera publicación del *Diccionario de la lengua castellana*, se prescinde de estas citas de autoridades por razones prácticas: simplemente para que no resulte el diccionario una obra extremadamente gruesa y sea más manejable su uso. Por ello resulta obligado acudir al *Fichero General* si queremos

⁸ Cf. <http://web.frl.es/fichero.html> (Consultado el 20/03/16).

⁹ Sobra recordar que un diccionario es una obra de investigación y nunca subjetiva, que se basa por lo tanto en un catálogo bibliográfico y no en las ocurrencias más o menos acertadas de un equipo de lexicógrafos o en el buen o mal juicio de los académicos de número que cada jueves se reúnen en el salón de plenos de la RAE.

encontrar las fuentes y la información sobre las obras despojadas para la elaboración de las veintitrés ediciones del corpus académico.

¿Limpia, fija y da esplendor? Trescientos años de música en la Real Academia Española

Un firme propósito es el que mueve, en definitiva, nuestra investigación: demostrar el recorrido del estudio histórico del léxico musical a través de los diccionarios generales de lengua y reivindicar sus aportaciones de cara a la historiografía de la música. No obstante, al mismo tiempo nos vemos obligados a denunciar algunos de los aspectos que la lexicografía académica tiene pendientes respecto a la música y sus palabras. Una rápida consulta a la última edición del *Diccionario de la lengua española* de 2014 muestra cómo algunos de los vocablos que iban perdiendo vigencia, e incluso cayendo en desuso ya en el siglo XVIII, siguen apareciendo tres siglos después de manera un tanto discutible en el diccionario de referencia del español. Es el caso de voces como “diatónico”¹⁰, cuya definición resulta lejanísima en la actualidad: “dicho de uno de los tres géneros del sistema musical: Que procede por dos tonos y un semitono”. De la misma manera parecen un tanto fuera de lugar las subentradas “diatónico cromático” o “diatónico cromático enarmónico”. Estos tres ejemplos, que para más gravedad no aparecen ni siquiera marcados diacrónicamente, son sospechosamente similares a los del *Diccionario de autoridades*, lo que más allá de demostrar lo desfasado del artículo indica que la inercia histórica y el peso de la tradición –que impide no tanto añadir nuevos vocablos como eliminar otros– son dos de los mayores aspectos a corregir de la práctica lexicográfica de la Academia al menos respecto a campos como la música.

No pretendemos, ni mucho menos, elevar el *DRAE* a la categoría de diccionario de terminología musical ni exigirle la rigurosidad de una obra enciclopédica. Del mismo modo somos conscientes de que tampoco nos podemos permitir una excesiva beligerancia con un repertorio lexicográfico que, no olvidemos, es de lengua general. Conviene recordar en este punto que confeccionar diccionarios es una tarea lenta, pesada, incluso tediosa, que los usuarios de la lengua deberíamos valorar antes de exigir

¹⁰ Cf. <http://dle.rae.es/?id=Dg2NGHO> (Consultado el 20/03/16).

a corpus como el *Diccionario de la lengua española* una sistematización propia de otras disciplinas sin ser conscientes de que la lengua es un sistema dinámico, vivo y, por lo tanto, difícil de capturar.

LA GUITARRA TIPLE A TRAVÉS DE LOS TRATADOS INSTRUMENTALES ESPAÑÓLES DEL SIGLO XVIII

Víctor Jesús Landeira Sánchez
(Universidad de La Laguna)

En España es en el siglo XVIII cuando se consolida una guitarra pequeña claramente diferenciada y definida de la guitarra común del Barroco. Es el tiple que aparece en los tratados de instrumentos de cuerda pulsada de Santiago de Murcia, Pablo Minguet e Yrol, Andrés de Sotos y Juan Antonio de Vargas y Guzmán, donde podemos conocer su uso como instrumento de acompañamiento. Así comprobamos que el tiple fue un instrumento de afinación recurrente que actuaba como guitarra requinto. Los conocimientos contenidos en estos libros han sido utilizados en otros estudios para situar al tiple barroco como antecedente directo de los guitarrillos de la música popular española, como el guitarro murciano y manchego, el guitarró valenciano o el timple canario, aunque no siempre se han interpretado correctamente.

Palabras clave: guitarra tiple, guitarro, Minguet e Yrol, Andrés de Sotos.

Las guitarras de tamaños reducidos fueron utilizadas junto con guitarras mayores al menos desde el siglo XVI. En los libros de vihuela aparecen vihuelas grandes y pequeñas tocando en concierto. Joan Carles Amat, a finales de dicho siglo, nos informa en su tratado¹ de la posibilidad de afinar guitarras hasta en doce tonos diferentes, lo que implicaría la necesidad también de diferentes tamaños en las mismas. Por otro lado, durante el siglo XVII en Italia son múltiples las referencias a la “chitarra grande” y la “chitarra picciola”, “chitarrino” o “chitarriglia”, como se conocía a la guitarra de pequeñas dimensiones en dicho país. Carlo Calvi en su *Intavolatura di chitarra, e chitarriglia* de (Bologna, 1646) describe hasta cuatro tipos de guitarra diferentes afinadas a intervalos de tercera, cuarta y quinta con respecto a la guitarra mayor.

¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España (E-Mn), R.14637, Joan Carles Amat: *Guitarra Española*, Lérida, Viuda Anglada y Andrés Lozano, 1627. Aunque la copia de la edición más antigua existente es del año 1627, investigadores como Emilio Pujol o Mónica Hall han concluido que podría ser del 1596.

En España no será hasta el siglo XVIII cuando se constate la consolidación de una guitarra pequeña claramente diferenciada y definida. Es la guitarra tiple, que tuvo una gran popularidad, formó parte de la vida doméstica en la España de los “majos y las majas” e incluso participó en las representaciones de tonadillas escénicas². Francisco de Goya en una carta a un amigo fechada en 1784 habla de las pocas posesiones que necesita para vivir incluyendo en su frugal lista una guitarra tiple³.

Beryl Kenyon de Pascual transcribe información relevante sobre la venta de instrumentos en diarios de Madrid como el *Noticioso Erudito*, *Comercial público* o el *Económico* durante la segunda mitad del siglo XVIII. En ellos se hace múltiples referencias a la venta de triples. Entre los siguientes guitarreros que construían triples se cita a los siguientes: Aguilera, Lorenzo Alonso, Thomas Balladeros, Joseph Egea, a la familia Furnieles, Fornieles o Fornelles (Francisco, Joseph y Julián), Marcos Gonzáles, el Granadino, Juan Pagés, Francisco Sanguino, Juan Valenzano y Pedro Vigés⁴.

Gracias a las indicaciones tomadas de los tratados de instrumentos de cuerda pulsada de Santiago de Murcia, Pablo Minguet e Yrol, Andrés de Sotos y Juan Antonio de Vargas y Guzmán podemos conocer el uso del tiple como instrumento de acompañamiento, tanto rasgueado como punteado, su afinación, las posiciones de los acordes, su encordado, etc.

El primer tratado que habla del tiple son las *Reglas y advertencias...*⁵ de Pablo Minguet e Yrol de 1752. En este tratado se expone la manera de tocar todos los instrumentos propios de la clase media aficionada de mediados del siglo XVIII con especial incidencia en la guitarra, el instrumento más popular en la época y del que era intérprete. Para introducir la información referente al resto de instrumentos comenta que ante la carencia

² José Subirá: “La participación eventual de instrumentos no orquestales en la tonadilla”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 16, 1947, pp. 241-266.

³ Así le hace saber Goya a Martín Zapater en una carta de julio de 1780. Transcripción de dicha carta en Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo 2003, p. 81. Carta citada por James Tyler, Paul Sparks: *The guitar and its music. From the Renaissance to the classical Era*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 212.

⁴ Beryl Kenyon de Pascual: “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (parte II)”, *Revista de Musicología*, 6, 1983, pp. 299-308.

⁵ Pablo Minguet e Yrol: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer los instrumentos mejores, y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla...*, Madrid, Joachim Ibarra, 1752. Los tres primeros instrumentos aparecen destacados en mayúsculas y con tipos mayores que el resto.

de publicaciones que aborden los mismos (“como ninguno ha escrito”), se sirvió de “algunos inteligentes” de formación autodidacta⁶.

En la primera página de la introducción a su tratado, Minguet nos informa de sus inicios en la guitarra a través de su aprendizaje con un tiple construido rudimentariamente:

Quando yo era muchacho, quise aprender a tañer la Guitarra: compré un Librito, que enseña el modo de tañerla de rasgueado: me fui a un Aprendiz de Carpintero, (como cosas de muchachos) y en una tabla hice serrar su figura a modo de un Tiple, pegar su puente, su ceja, y poner cinco clavijas: después yo le puse los quatro trastes necesarios en disminución: luego le puse una prima, una segunda una tercera, una quarta, y una quinta: abrí mi Librito, miré el modo de templarla, y la templaba medio bien, o medio mal; luego me iba a los puntos, y los hacía como podía.

Una vez Minguet supo acompañar algunas tonadillas se compró una “Guitarrilla” con la que continuó el estudio del punteado y rasgueado ayudado de un libro de Gaspar Sanz y, posteriormente, de otro de Santiago de Murcia, de quien aprendió “tocatas curiosas”. Quizá la estrecha relación de Minguet con guitarras pequeñas en sus inicios musicales actuó a favor de que haya múltiples referencias en su tratado a la guitarra tiple.

El “librito” con el que Minguet aprendió a afinar su tiple y a colocar las posiciones de los acordes en sus inicios debe ser una re-edición del tratado de Amat a juzgar por la similitud de los contenidos de algunas partes de sus *Reglas y advertencias...* con aquel⁷. Minguet habla de “puntos naturales” y “bemolados”, es decir, acordes mayores y menores, siguiendo la nomenclatura numeral de Amat. Al explicar cómo se tañe un Passacalle sencillo por los doce puntos utiliza una estructura de I-IV-V-I también ejemplificada por Amat, aunque Minguet añade luego un ejemplo de su cosecha, una Folía Española. También reincide Minguet en la idea de guitarras afinadas hasta en doce tonos diferentes que deberán colocar puntos diferentes para “tocar a concierto”.

Es en la regla duodécima del primer apartado donde encontramos información *Del modo de tañer el Tiple y cómo se acompaña con la guitarra*. Para afinar el tiple con la guitarra se debe comparar la cuarta de la guitarra con la tercera del tiple, y afinar el resto de la

⁶ P. Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias...*, “Índice y explicación de toda la obra”.

⁷ El tratado de Amat puede ser considerado como “librito” por sus pequeñas dimensiones.

misma manera que la guitarra. De ello surge como resultado una guitarra requinto (mi, la, re, fa#, si) una quinta más alta de la guitarra común. Esta idea es reforzada por la comparación de los puntos para ambos instrumentos:

Los puntos de este instrumento son los mismos que los de la Guitarra, y para acompañar, se tañe un punto más alto. Supongamos que por la Guitarra se tañen los Passacalles, o las Folias Españolas por el uno, en el Tiple se han de tañer por el dos; y para tañerlo bien, es menester hacer muchos redobles, y apriessa, sin salir del compás, para que chille, o haga música ruidosa.

Para que suenen en el mismo tono, el tiple debe estar a distancia de quinta con respecto a la guitarra. Debido a ello, si se toca en guitarra el primer punto, el tiple debe tocar el segundo. La cuarta de distancia entre puntos (siempre se conserva este intervalo entre puntos sucesivos) más la quinta del tiple darán como resultado un sonido una octava más aguda.



Resulta curioso que Minguet, al igual que Covarrubias más de un siglo antes⁸, haga referencia a la música ruidosa hecha a base de “redobles”, o rasgueos de los acordes. El uso de bordones ayudaría a obtener ese efecto de música ruidosa, tal y como nos explica en su *Regla segunda de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto*. Así en España a diferencia de Italia, se utilizaba comúnmente (“como de ordinario”) al menos un bordón en el cuarto y quinto orden de la guitarra. Algunos tocadores usaban dos bordones para potenciar este efecto ruidoso, pero Minguet hace uso de una guitarra que usa bordones y cuerdas delgadas en sus órdenes graves, como explica en la *Regla tercera del templar*. A

⁸ Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 1390.

este respecto, es notorio cómo Minguet distingue al nombrar expresamente “cuarta”, en singular, a la cuerda delgada y a la gruesa como su bordón “una octava más baxo”.

En el caso del tiple Minguet especifica la presencia de un bordón en el cuarto orden, cuando iguala dicho bordón a las terceras cuerdas de la bandurria⁹, aunque no por ello debiéramos sobrentender que fuera el único, ya que si el tiple se afina “ni más, ni menos” como la guitarra, su quinto orden debería poseer también un bordón. Con respecto al encordado de guitarra y tiple acabaremos comentando cómo Minguet hace referencia a “las prima o prima” dando a entender la opcionalidad de que el primer orden tuviera cuerda simple o no.

En el siguiente apartado, *Reglas y advertencias para aprender por música, y cifra el puntear la Guitarra con mucha facilidad*, Minguet alude a un tipo de toque punteado y no rasgueado del tiple. En su *Regla octava*, Minguet nos informa de que haciendo los mismos puntos “arpeados”, es decir arpegiados, al ser más agudo el tiple, “parecerá que se toca vandola y guitarra”. Con lo cual podemos deducir que el modo más usual de tocar la vandola era punteada y probablemente con una función melódica en vez de acompañamiento.

Continuamos nuestro análisis de tratados dieciochescos con un códice encontrado hace pocos años en Chile¹⁰, *Cifras selectas de guitarra* de Santiago de Murcia de 1722¹¹. En esta fuente de música se explica la manera de afinar la guitarra con otros instrumentos: el arpa, la bandurria, el violín y el tiple. Alejandro de Vera¹² apunta que este apartado es una adición posterior al manuscrito debido al tipo de papel, la grafía del copista y a que los datos allí aportados están tomados al menos parcialmente del tratado de Pablo Minguet e Yrol.

En cuanto a la afinación de la guitarra con el tiple se afirma que “para templar la guitarra con el tiple, se igualan las terceras del tiple con las cuartas de la guitarra, de suerte que hagan una misma voz, y las demás se templan, ni más ni menos, como las de la guitarra” frase copiada presumiblemente del tratado de Minguet. Dada la posterior

⁹ P. Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias...*, “Regla segunda de encordar la bandurria”.

¹⁰ Alejandro Vera: “Santiago de Murcia (1673 – 1739): new contributions on his life and work”, *Early Music*, 36, 4, 2008, pp. 597-608.

¹¹ Santiago de Murcia: *Cifras selectas de guitarra*, Middleton, A-R Editions, 2010 (Alejandro Vera, Introduction, transcription and Critical report), v. 1.

¹² S. de Murcia, *Cifras selectas de guitarra...*, p. xix.

fecha de edición del libro de Minguet, ello supondría que esta adición al manuscrito no puede ser anterior a 1752.

De singular relevancia para nuestra investigación es el tratado de Andrés de Sotos¹³ de 1760.

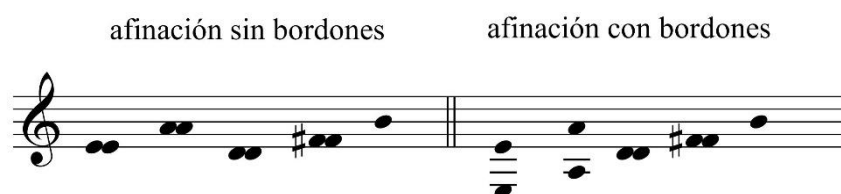
Este tratado, en realidad constituye un plagio que copia con exactitud el célebre tratado de Amat, cambiando ligeramente la expresión y añadiendo el nombre de las notas a las que se afinan las cuerdas de los diferentes instrumentos. El hecho de que Andrés de Sotos cite en su título al tiple constituye una estrategia comercial según J. Suárez-Pajares¹⁴. Sin embargo, más allá de un mero gancho, el apartado final donde habla del tiple, es quizá la única aportación original en este tratado. En él se describe detalladamente la afinación del tiple:

Tiene cinco órdenes el Tiple, como la Guitarra, y para templarle, se igualan las terceras con las cuartas de la Guitarra, que es D. la sol re; las segundas se ponen una tercera mas alta que las terceras, igualándolas con la prima de la Guitarra pisada en el segundo traste, que es Fe fa ut sostenido, las cuartas se igualan con dichas segundas pisadas en el tercero traste, ó con las terceras de la Guitarra pisadas en el segundo traste, que es A la mi re; las quintas se igualan con las terceras pisadas en el segundo traste, ó con las cuartas de la Guitarra pisadas en el segundo traste, que es E la mi; y la prima se iguala con las cuartas pisadas en el segundo traste, ó con las segundas de la Guitarra sin pisar, una octava más alta que dichas segundas, que es B. fa, B mi natural.

Dicha afinación coincide con las anteriormente expuestas de guitarra requinto y, al afinar igualando los registros de cuarto orden con primero y el quinto con segundo, queda claro que el tiple barroco era un instrumento de afinación recurrente. Aunque Andrés de Sotos no menciona en ningún momento el uso de bordones en el tiple, la opción de igualar cuerdas con las de la guitarra, más graves deja la puerta abierta a su uso como dedujimos de Minguet. Por lo tanto éstas son las dos posibles afinaciones del tiple según de Sotos:

¹³ Andrés de Sotos: *Arte para aprender con facilidad, y sin Maestro, á templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes ó cuerdas; y también la de cuatro ó seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y también el Tiple*, Madrid, Imprenta de López y Cia., 1760.

¹⁴ Javier Suárez-Pajares: "El auge de la guitarra moderna en España", *La música española en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 253.



Seguidamente, con respecto a cómo tiple y guitarra tocan juntos de Sotos se limita a copiar la información ya aportada por Pablo Minguet e Yrol.

El último método que hemos tomado en consideración para su análisis es el tratado de José Antonio de Vargas y Guzmán *Explicación de la guitarra*¹⁵ de 1773. Dicho tratado es relevante para seguir la evolución de la guitarra de cinco órdenes a seis, además de ser de los autores más cuidadosos a la hora de describir cómo realizar los acompañamientos así como los modos de tocarlos con técnicas como el rasgueado.

Vargas y Guzmán utiliza el término tiple como voz aguda de las voces de un acorde pero también como instrumento agudo. Por lo general al hablar acerca de este instrumento se trasluce cierta influencia de lo tratado ya por Minguet. Para afinar el tiple sigue el mismo procedimiento que aquel: afinar las terceras del tiple con las cuartas de la guitarra y seguir con las demás cuerdas como se haría con la guitarra¹⁶. Así obtenemos nuevamente la guitarra requinto, que parece ser la única opción de afinación de la guitarra tiple descrita en los tratados.

Con respecto a cómo tiple y guitarra tocan juntos, coincide también con Minguet en que el tiple debe poner la posición de un acorde (o punto) una cuarta más aguda que el de la guitarra. De este modo la cuarta de distancia entre puntos más la quinta de diferencia entre instrumentos resultará en la octava que hará concordarlos en el mismo tono:

Los puntos del tiple son los mismos que los de la guitarra y para acompañarla ha de tañerse por cuatro puntos más alto, v.g.: los pasacalles o las folías que ya han servido de parificación se tañen en la guitarra por Csolfaut sostenido los primeros y por Alamire natural las segundas; en el tiple se han de acompañar por el Ffaut sostenido aquéllos y por el Dlasolre natural éstas.

¹⁵ Juan Antonio de Vargas y Guzman: *Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773 (Ángel Medina Álvarez, edición y estudio introductorio, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).

¹⁶ J. A. de Vargas y Guzman, *Explicación de la guitarra...*, Capítulo XVI, p. 31.

Vargas y Guzmán se expresa en estos términos a cerca del comportamiento del tiple como instrumento de acompañamiento: “Asimismo los golpes de este instrumento son floreados y redobles para que haciendo ruido sobresalga, procurando no salir en el compás por tocar aprisa, porque con este defecto no puede hacer buena consonancia ni ser bien manejado”¹⁷.

Una vez más comprobamos que su función es la de sobresalir como discante agudo en la “música ruidosa”, aunque también podía usarse para tocar punteado y que si se “sabe añadirles algunas diferencias o pasajes distintos parecerá que se tocan bandola y guitarra”. Nuevamente se compara al tiple punteado con la bandola, esta vez escrita con “b” en vez de “v”¹⁸.

Como hemos podido comprobar, la guitarra tiple del siglo XVIII tuvo una afinación de guitarra requinto, una quinta superior a la de la guitarra de la época. Así se traduce de las indicaciones tomadas de los libros de Santiago de Murcia, Pedro Minguet e Yrol, Andrés de Sotos y Juan Antonio de Vargas y Guzmán quienes coinciden en el modo de temprarla.

Algunos estudios han trabajado con estas fuentes con anterioridad, sobre todo las de Minguet y Sotos, pero han errado al concluir la afinación que de ellas se deduce. Cristina Bordas habla del tiple como una guitarra afinada una cuarta más alta tomando como referencia el tratado de Minguet¹⁹. Quizá su error se deba a que únicamente ha tenido en cuenta la distancia de cuarta entre los puntos que tiple y guitarra tocan concertadamente, aunque dicha cuarta está únicamente referida a la posición de dichos acordes en una guitarra. A este intervalo habría que añadirle la distancia que ya de por sí tiene el tiple con aquella.

David Puerta Zuluaga llega a la misma conclusión que Bordas pero, en este caso, su error se debe a que cambia el sentido de los órdenes del tiple de grave a agudo para cuadrar sus cálculos: “las terceras del tiple se igualan con las cuartas de la guitarra’, cuando debiera ser al revés, si se quiere que el tiple suene más agudo. La única explicación

¹⁷ J. A. de Vargas y Guzman, *Explicación de la guitarra...*, Capítulo XVI, p. 31.

¹⁸ J. A. de Vargas y Guzman, *Explicación de la guitarra...*, Cap. XXV, p. 67.

¹⁹ Cristina Bordas: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”. *La música española en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 214-215.

razonable es que Minguet denomina las órdenes en sentido inverso al tradicional y llama primeras a las cuerdas más graves y va ascendiendo la numeración con la altura tonal”²⁰.

Este cambio del orden de manera arbitraria no tiene sentido si seguimos las indicaciones de Minguet, quien es muy específico al respecto. El cambio de sentido de Zuluaga puede deberse a que no tenga en cuenta la afinación recurrente de la guitarra barroca.

Se ha situado al tiple barroco como antecedente directo de los guitarrillos de la música popular española. Así el guitarra murciano o el manchego de 5 cuerdas y afinación recurrente una quinta más aguda que la guitarra nos remiten al instrumento del siglo XVIII. Existen otros guitarrillos como el guitarró valenciano, afinados una cuarta más aguda que la guitarra y de los cuales no hemos encontrado referencias en los tratados dieciochescos. Sin embargo un estudio sobre la guitarra de pequeñas dimensiones MDMB 0118 del Museo de la Música de Barcelona concluye que por su construcción y longitud de tiro se trata de un guitarró del siglo XVIII de la escuela catalana de guitarrería y que era afinado una cuarta más aguda que la guitarra al igual que el valenciano²¹.

También se ha relacionado al tiple canario con el tiple barroco. Cristina Bordas y Gerardo Arriaga hablan del tiple canario como “clara reminiscencia de la guitarra tiple conocida en el barroco”²². Lothar Siemens, por su parte, afirma que la afinación del tiple de Minguet coincide con la del tiple canario²³. Son notables las similitudes entre ambos instrumentos, no obstante su afinación es diferente. Aún si tomásemos el tiple como instrumento de afinación recurrente sin bordones, el tiple canario sería una tercera menor más agudo que él y además, de manera más relevante, su tercera cuerda formaría un intervalo de cuarta con la segunda a diferencia de la tercera mayor de tiples y guitarras. Esta característica del tiple quizá sea una reminiscencia de la anterior afinación de la vihuela conservada en las islas.

²⁰ David Puerta Zuluaga: *Los caminos del tiple*, Bogotá, Ediciones AMP, 1988, cap. 5. Disponible digitalmente en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm> (Consultado el 19/02/16).

²¹ Joan X. Pellisa Pujades: “El guitarró del siglo XVIII del Museo de la Música. Un modelo catalán que cal tener en compte”, *Revista Catalana de Musicologia*, III, 2005, pp. 69-83.

²² C. Bordas, Gerardo Arriaga: “La guitarra desde el barroco a c.1950”. *La guitarra española*, Madrid, Opera tres, 1997, p. 78.

²³ Lothar Siemens Hernández: *La Música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días*, Las Palmas de G. C., El Museo Canario, 1977, pp. 37-39.

La reclusión del tiple barroco a la música popular a finales del siglo XVIII supuso la pérdida de un repertorio erudito y a su vez su transformación paulatina en las diversas variantes regionales. El carácter popular del instrumento también afectará a su denominación y se le conocerá con diferentes nombres según la región tal y como hemos citado anteriormente.

HISTORIOGRAFIA MUSICAL E IDENTIDADE: APONTAMENTOS A PARTIR DA TEORIA DA HISTÓRIA DE JÖRN RÜSEN

Juliane Larsen

(Universidade de São Paulo)

Neste trabalho utilizaremos alguns conceitos da teoria da história de Jörn Rüsen para refletir sobre a historiografia musical e sua capacidade de construir e/ou fortalecer identidades históricas a partir da manutenção da memória musical das sociedades. Primeiramente esclareceremos o conceito de identidade histórica e a maneira pela qual as narrativas atuam em sua formação. Em seguida inserimos o debate sobre a identidade histórica no âmbito da história da música. O objetivo é refletir sobre a criação de identidade histórica pelas narrativas de história da música, discutir quais tipos de identidades foram favorecidas na historiografia tradicional da música clássica ocidental, e como as transformações da musicologia alteraram as narrativas históricas incluindo novas representações de identidade.

Palavras-chave: historiografia musical, teoria da história, identidade histórica.

A teoria da história de Jörn Rüsen

Jörn Rüsen é um historiador alemão cuja obra tem sido bastante difundida no Brasil nos últimos anos e vem se tornando referência para estudos sobre teoria da história, historiografia e aprendizagem histórica. Seus livros começaram a ser traduzidos para o português em 2001 e agora diversos volumes já se encontram disponíveis, devido principalmente à atuação de professores ligados à Universidade de Brasília e à Universidade Federal do Paraná.

Rüsen é um importante autor da área de teoria e metodologia da história, “seu diálogo internacional é amplo e sua preocupação com a tarefa esclarecedora do pensamento histórico como fator de resgate da autonomia crítica dos indivíduos e como fator de entendimento cultural são mundialmente conhecidos”¹.

Rüsen formulou sua teoria da história a partir dos anos 1980, buscando uma solução para os impasses no debate que ocupava a História naquele momento, em que

¹ Estevão de Rezende Martins: “Pensamento histórico, cultura e identidade”, *Textos de História*, 10, 1, 2002, pp. 215-219.

eram questionadas a natureza da história e a possibilidade do conhecimento histórico (construção do conhecimento sobre o passado a partir da pesquisa metódica).

Tais impasses vinham das perspectivas pós-modernas que representaram uma profunda desilusão com o projeto Iluminista, a crença no progresso da ciência e a ideia de um processo evolutivo capaz de incluir toda a humanidade. Na História essa desilusão se voltou para a própria ideia de construção de conhecimento da área: se não é possível que um único processo histórico inclua toda a humanidade, a história teria sido até então uma construção ideológica, não mais que representações do passado criadas através do discurso narrativo. Essa crítica atinge também a concepção de método na história e traz para o primeiro plano a dimensão retórica e poética da narrativa. Como representante dessas críticas podemos citar Hayden White, que em 1973 publicou *Meta-história: A imaginação histórica na Europa do século XIX*. De acordo com White as narrativas históricas assemelham-se às ficções e a historiografia poderia ser vista como um gênero literário.

Rüsen, ao contrário, defende uma visão conciliadora que absorve algumas das críticas levantadas pelo pós-modernismo e tenta reestabelecer as bases científicas do conhecimento histórico, sem negar a dimensão poética contida no fazer historiográfico.

Um dos pontos importantes da obra de Rüsen é o pressuposto de que a consciência histórica fundamenta o conhecimento histórico. Rüsen define a consciência histórica como “a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo”². É esta compreensão da vida no tempo que permite, de acordo com Rüsen, a formação das identidades históricas e a orientação para o agir, funções principais da consciência histórica.

A questão da orientação para o agir é muito importante na teoria de Rüsen porque a consciência histórica é fundamentada no pressuposto de que o homem tem de agir intencionalmente para poder viver e que o mundo não é algo dado, mas necessita continuamente da interpretação do homem, e esta interpretação ocorre em função das suas intenções.

Seguindo o raciocínio de Rüsen, nas intenções também há um fator temporal: o homem vai sempre além do que experimenta como mudança temporal, realizando

² Jörn Rüsen: *Razão Histórica. Teoria da História: Os fundamentos da ciência histórica*, Brasília, UNB, 2001, p.57.

projeções do tempo que ultrapassam sua experiência. A articulação entre experiência e intenção são fundamentais para a vida prática, e é esta articulação que podemos chamar de orientação para o agir.

Rüsen afirma que a carência de orientação é algo vivenciado por todos os homens, que agem e sofrem as consequências das ações dos outros e precisam orientar-se em meio às mudanças do mundo e de si mesmos³. As carências de orientação surgem da consciência da temporalidade e, de acordo com o autor, despertam um interesse em conhecer o passado. Rüsen então conclui que a ideia de história surge a partir destas necessidades de orientação: “As carências de orientação no tempo são transformadas em interesses precisos no conhecimento histórico na medida em que são interpretadas como necessidade de uma reflexão específica sobre o passado. Essa reflexão específica reveste o passado do caráter de ‘história’”⁴.

A partir desta compreensão da história enquanto um conhecimento com raízes na vida prática e também com capacidade de exercer funções no cotidiano dos indivíduos, passaremos à reflexão particular sobre a identidade histórica, o que nos dará ferramentas para analisar as narrativas sobre a música do passado e refletir sobre o tipo de identidade histórica que estas narrativas têm privilegiado ao longo do tempo. Posteriormente veremos como o ensino da história da música deveria ser repensado e, finalmente, como tais questões atingem a escrita da história da música na atualidade.

Identidade histórica

Em sua teoria da história Rüsen busca expor os princípios do pensamento histórico, partindo dos processos intelectuais básicos que formam a consciência histórica. Isso significa que Rüsen parte da premissa de que existe uma cognição própria da História, cognição esta que se refere à capacidade humana de rememoração, efetuada pela consciência histórica. A consciência histórica articula as experiências do passado com o presente e o futuro, os quais são vistos como campos de ação orientados pelo passado.

A identidade histórica emerge desta interpretação da experiência temporal realizada pela consciência histórica. De acordo com Rüsen a identidade histórica

³ J. Rüsen, *Razão Histórica...*

⁴ J. Rüsen, *Razão Histórica...*, p.31.

“consiste na ampliação do horizonte nas experiências do tempo e nas intenções acerca do tempo, no qual os sujeitos agentes se asseguram da permanência de si mesmos na evolução do tempo”⁵. Em outras palavras, a identidade histórica permite que o sujeito continue sendo ele mesmo no fluxo temporal.

Ao fundamentar o conhecimento histórico na consciência histórica e considerar a narrativa como uma maneira de expor este conhecimento, Rüsen consequentemente atribui também às narrativas a capacidade de representar e atuar na construção de identidades históricas. Salientamos que as narrativas podem ser um dos elementos, tendo em vista a construção de identidades é bastante complexa e envolve todo o universo simbólico em que o indivíduo se move e os grupos com os quais interage.

A principal maneira através da qual a história deu forma às identidades foi através das narrativas-mestras e, principalmente, na forma de identidade nacional. Mas, a crise da modernidade é também a crise das narrativas-mestras. Ao mesmo tempo em que ocorre a falência destas grandes narrativas como modelos explicativos abrangentes, ocorrem modificações no conceito de identidade.

A crise da modernidade é também a crise da identidade, como afirma Stuart Hall: “A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”⁶.

Com a globalização a identidade fechada e centrada da cultura nacional é deslocada e contestada, permitindo o surgimento de novas possibilidades de identificação, mais ligadas a posicionamentos políticos. Diante deste novo panorama, seriam ainda as narrativas históricas capazes de gerar sentido aos seus destinatários e responder às carências de orientação específicas do final do século XX e século XXI?

A teoria de Rüsen é uma resposta a estas crises da modernidade, para o autor os homens sempre irão necessitar de orientação temporal em suas vidas e esta orientação pode ser dada pela narrativa histórica. Rüsen é enfático ao afirmar que é preciso admitir que não há uma história e sim multiplicidade de histórias, multiplicidade de perspectivas históricas. O autor sustenta que é preciso partir do reconhecimento da diversidade,

⁵ J. Rüsen, *Razão Histórica...*, p.126.

⁶ Stuart Hall: *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2005 (10.^a ed), p. 7.

levando em conta ao mesmo tempo a unidade da humanidade e a diferença das culturas⁷.

As narrativas históricas tornam-se importantes não apenas para o reconhecimento da própria identidade como também para o aprendizado sobre o outro, sobre a diferença. Rüsen salienta ainda que as identidades expressas pelas narrativas não possuem um conteúdo fixo, o conteúdo depende sempre do destinatário, de suas opções e das relações sociais. Estas relações são sempre problemáticas, como afirma Rüsen: “A constituição de identidade efetiva-se, pois, numa luta contínua por reconhecimento entre indivíduos, grupos, sociedades, culturas, que não podem dizer quem ou o que são, sem ter de dizer ao mesmo tempo quem ou o que são os outros com os quais têm a ver”⁸.

Tratar a historiografia como um diálogo entre historiador e destinatário significa reconhecer que diferentes grupos sociais e mesmo diferentes gerações elaboram o seu próprio modo de compreender as narrativas e que estas podem deixar de ser válidas quando não respondem mais às carências de orientação de seu tempo.

Em seguida veremos como isto ocorre com as narrativas sobre a música clássica que, ao privilegiar a evolução da linguagem musical e elencar os principais compositores e suas obras mantiveram-se conectadas ao pensamento positivista e, conseqüentemente, expressam apenas uma identidade histórica estável, de maneira que não mais respondem satisfatoriamente às questões sobre a música do passado colocadas pelo presente.

Historiografia musical e identidade

Na teoria de Rüsen a narrativa histórica é capaz de gerar sentido para o leitor. Este sentido é a noção de que o passado tem implicações para o presente ao qual o leitor pertence. Assim ocorre o processo de identificação. Ao mesmo tempo, o leitor se situa em relação ao passado e pode atuar modificando o presente a partir da expectativa de um futuro diferente.

Se transportarmos este pensamento para as narrativas sobre história da música, veremos que o leitor pode situar-se em relação à produção musical do passado de sua comunidade. Em tal caso a história da música apresentaria a função de auxiliar a

⁷ J. Rüsen: “A História entre a modernidade e a pós-modernidade”, *História: Questões & Debates*, 14, 26-27, 1997, pp.46-79, 95-96.

⁸ J. Rüsen, *Razão Histórica...*, p. 87.

manutenção da memória musical das sociedades. A história da música permitiria também que o leitor percebesse que parte das produções musicais não se mantém no presente, devido a motivos diversos, como irrelevância estética ou histórica, ação de outros grupos sociais ou ainda por causa da interferência de fatores econômicos. O conhecimento sobre o passado musical possibilitaria ao leitor tomar atitudes, como por exemplo, o engajamento pela manutenção da memória musical da comunidade ou o resgate de músicas já esquecidas.

As narrativas históricas sobre a música podem atuar fortalecendo as identidades históricas, pois o leitor compreende que a produção musical do passado lhe pertence. O indivíduo é herdeiro do patrimônio artístico de sua cultura. Os laços de pertencimento a um grupo social, cultura, sociedade ou nação são fortalecidos se o sujeito vê as músicas de seu presente como um resultado de desenvolvimentos iniciados no passado. A compreensão sobre a história das músicas que compõem a sua paisagem sonora (as músicas presentes em sua vida no presente) pode levar à um processo de identificação do sujeito com o grupo do qual emergiram tais músicas. Assim, a história da música atua no processo de construção de identidade histórica do sujeito, que se reconhece como pertencente a determinado grupo de indivíduos que têm em comum um tipo específico de cultura musical.

De modo geral, estudos que busquem elucidar o porquê das práticas musicais serem de tal forma, e atém-se sobre a complexidade dos contextos em que surgem e não apenas nas estruturas composicionais, colaboram para criar um vínculo entre o passado e o presente, porque trazem à luz relações entre a música e a sociedade e características da subjetividade envolvida na produção musical, de maneira a criar conexões entre a produção musical e as linhas de pensamento nas quais os compositores se inseriam.

Narrativas importantes para a constituição de sentido para o público a que se destinam também são aquelas que trazem para a história da música a memória musical de grupos sociais não contemplados pela historiografia musical tradicional. Isto ocorre, por exemplo, com a ampliação dos estudos de gênero, que colaboram para a construção e percepção de identidades específicas ao perscrutarem as relações entre indivíduos e grupos sociais que nas narrativas tradicionais não eram problematizadas. Neste sentido são importantes também os estudos sobre música popular, que acrescentam à história da música narrativas sobre práticas musicais de grupos marginalizados e gêneros

musicais não contemplados pela história da música tradicional.

Percebemos, portanto, que a historiografia musical atual tem favorecido a diversidade e a inclusão de grupos sociais que passam a ter narrativas sobre suas produções musicais. É notória a ampliação dos conteúdos da história da música, assim como a problematização dos usos e desenvolvimentos dos conceitos musicais, em aportes que emergiram principalmente a partir da influência das áreas afins, como História, Antropologia, Sociologia, Estudos Culturais, etc.

No entanto, a história da música tradicional, aquela que constitui-se de uma relação de compositores e suas obras-primas, ou que objetiva explicitar apenas a transformação das técnicas de composição através dos estilos de época e que podemos considerar como uma meta-narrativa, já que pretende-se como uma explicação de toda a música do ocidente, tem-se tornado incapaz de explicar a experiência musical fora do continente europeu e faz cada vez menos sentido para países herdeiros da cultura ocidental, como os países da América Latina. Desligando-se das inquietações da atualidade, esta história da música torna-se apenas um catálogo de referência para obras musicais tratadas como patrimônio artístico do passado.

Acreditamos que podemos acrescentar modificações importantes para a história da música em direção à construção de narrativas com maior capacidade de gerar sentido para nossos destinatários a partir de reflexões simples no processo de pesquisa histórica: a) quais são os critérios a partir dos quais direcionamos nossas pesquisas; b) para quais destinatários nos dirigimos; c) quais os objetivos das narrativas sobre história da música; esclarecendo:

a) Os critérios, ou premissas, dizem respeito ao momento anterior à pesquisa, e são fundamentais para o resultado que ela virá a apresentar, de quais premissas partimos? Cada período ou estilo musical oferece suas próprias premissas?

b) Quando escrevemos em forma de narrativa o resultado de nossas pesquisas musicológicas, visamos apenas nossos colegas pesquisadores ou escrevemos também para nossos alunos nos cursos superiores de música, ou ainda para um público geral, mais amplo? Pensar no destinatário da narrativa

historiográfica é fundamental para o modo com o qual o resultado da pesquisa será apresentado, tendo em vista que a história narrada é uma forma de apresentação do conhecimento histórico e é a junção de uma dimensão cognitiva (a pesquisa) com uma dimensão estética (a formatação final, o texto).

c) Manter a clareza sobre os objetivos da pesquisa musicológica é fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Tal clareza auxilia a conduzir o leitor através da argumentação e mantém explícita as linhas teóricas utilizadas. Quais são os objetivos possíveis da história da música? Catalogar as obras com vistas a manutenção de patrimônio? Explicar os estilos composicionais a partir de um corpo de obras? Inserir os compositores e suas obras nos estilos de época? Explicar a vida musical de um determinado lugar em um período específico? Expor a formação de gêneros musicais?

Os objetivos da história da música não se esgotam nesta pequena lista, e dependem das opções do pesquisador, de suas experiências e suas crenças. Acreditamos que a participação do musicólogo ou historiador da música nos debates atuais sobre teoria da história pode ser útil para a reflexão sobre a própria história da música e sua crítica, assim como para sua atualização conceitual e o despertar de um debate das características que lhe são próprias e se devem ao caráter particular de seu objeto de estudo, campo este que tem como obra de referência o livro de Carl Dahlhaus, *Fundamentos da História da Música*, publicado em 1983, mesmo ano em que Jörn Rüsen publicou seu primeiro volume de *Teoria da História*.

Conclusões

A teoria da história não deve constituir-se como um campo de especialidade para o historiador da música ou musicólogo, porque ela não deve separar-se da atividade de pesquisa, do trabalho prático. Como Rüsen mesmo afirma, a teoria da história não deve ser tutora da pesquisa histórica, ao contrário, a teoria da história tem por objetivo analisar as bases do pensamento histórico e torná-las explícitas⁹. A teoria da história, como um

⁹ J. Rüsen, *Razão Histórica...*, p. 14.

campo de reflexão da atividade historiográfica, pode auxiliar o historiador a definir suas prerrogativas e seus objetivos e administrar as fases do trabalho historiográfico com vistas a alcançar os objetivos propostos. A teoria constitui, portanto, a dimensão de reflexão e crítica sobre o fazer historiográfico e não apenas um guia metodológico que se pode seguir para conseguir um resultado satisfatório na manipulação das fontes e escrita da narrativa.

Especificamente na historiografia da música, é importante acompanhar as discussões atuais da teoria da história para verificar as bases com as quais a disciplina tem trabalhado desde seu estabelecimento e compreender como estas bases atuaram moldando o conhecimento do passado musical das sociedades no ocidente, construindo um cânone de obras musicais que são vistas como patrimônio artístico da humanidade e excluindo grande parte das experiências musicais dos grupos sociais não hegemônicos.

Basta uma breve análise dos programas da disciplina história da música nas universidades para perceber que a narrativa-mestra da história da música clássica, de suas origens gregas até a atualidade, continua a ser repetida em sala de aula, sem que a escrita ou os conteúdos desta narrativa sejam questionados. Apesar das pesquisas atuais na área de história da música terem modificado nas últimas décadas a compreensão sobre o passado musical e incluído outras possibilidades de construção de identidades históricas, o discurso em sala de aula, na maioria das vezes, ainda é de uma identidade baseada em pressupostos etnocêntricos, que crê na superioridade de suas obras porque crê que seus critérios de julgamento são universais e que continua a contrapor a civilização à barbárie, não reconhecendo a diversidade cultural e a multiplicidade de músicas presentes na realidade dos próprios estudantes.

Se a música é o objeto de estudo da musicologia e apresenta significados particulares para os grupos sociais da qual emerge, constituindo representações de sua memória e patrimônio imaterial, acreditamos haver uma necessidade urgente de um compromisso com o compartilhar do conhecimento adquirido a partir dos estudos sobre a música, além da necessidade de criar espaço na universidade para narrativas elaboradas dentro dos próprios grupos sobre suas músicas.

Concluindo, acreditamos que aproximar a musicologia dos debates que se desenvolvem na História pode favorecer o desenvolvimento da área. Por outro lado, acreditamos também que a atenção da musicologia aos mais diferentes tipos de música,

pode ser a contribuição da área para o diálogo intercultural, para a afirmação de identidades e para o reconhecimento da diversidade. Assim, o conhecimento sobre a música do outro pode ser uma via para a disseminação de uma cultura de paz, pois, não obstante as diferenças de materiais sonoros, sistemas composicionais, instrumentos, afinações ou funções sociais da música, há a possibilidade de encantamento e entendimento.

LA SOLMISACIÓN DEL SIGLO XV, PRÁCTICA DE UN MÉTODO PEDAGÓGICO: VENTAJAS Y LIMITACIONES EN EL CANTO MONÓDICO Y POLIFÓNICO

Daniel Lloret Andreo / Rosa Mascarell Mascarell / Edgar Pacheca Ruiz
(Conservatorio Superior de Música de Alicante)

Desde la plasmación teórica del sistema hexacordal en la tratadística del medioevo por el monje Guido D' Arezzo, han sido numerosos los autores que hacen referencia directa a esta práctica de lectura en sus compendios teóricos y prácticos, siendo un elemento crucial para la comprensión musical hasta bien entrada la época barroca en Europa y clásica en España. Bartolomé Ramos de Pareja, en *Musica Practica* (1482), expone la problemática del sistema práctico de solmisación como método pedagógico y teórico para los futuros músicos. En *La solmisación (del siglo XV)...*, se presenta y analiza exhaustivamente la información que Ramos de Pareja proporciona en su tratado, intentando esclarecer sus puntos más controvertidos. El trabajo asume el funcionamiento y comparación del método guidoniano con la propuesta que presenta Ramos de Pareja en su tratado origen del sistema pedagógico hexacordal partiendo desde sus orígenes; el fundamento teórico de la serie físico-armónica y las proporciones interválicas tomadas del monocordio.

Palabras clave: solmisación, monocordio, hexacordos, mano perfecta, interválicas.

La tratadística medieval y renacentista supone a los musicólogos de hoy en día una fuente muy importante de información sobre como asumían y comprendían los estudiosos la música en su época. Escritos que reiteran informaciones que van desde la triple división de la música en mundana, humana e instrumental, pasando por tipos de afinaciones, uso del contrapunto, o pedagogía musical.

Es en este último enfoque donde situamos el tratado *Música Práctica*, escrito por Bartolomé Ramos de Pareja, teórico nacido en Baeza hacia el año 1450. Este tratado, impreso en Bolonia en el año 1482, y escrito originalmente en latín, es uno de los más importantes del renacimiento español junto a los escritos de Francisco Salinas. En él, Ramos de Pareja expone toda la problemática musical del momento, explicando desde las reglas del contrapunto hasta la división del monocordio, mencionando un nuevo modelo de lenguaje musical, y completando con su visión las teorías de estudiosos como Guido D' Arezzo.

La solmisación en el siglo XV

Con la evolución de la música también mejoraron las técnicas para su aprendizaje. La solmisación era una técnica usada como método de solfeo que consistía en la designación de las notas por sílabas junto con la mutación que consistía en cambiar las sílabas correspondientes a *si* y *do* por *mi* y *fa* con el fin de evitar el tritono que era un intervalo prohibido. Esta técnica también fue evolucionando y cambiando según los criterios de diferentes autores como Guido d'Arezzo, San Agustín, San Bernardo, Bartolomé Ramos de Pareja, etc.

Bartolomé Ramos de Pareja señala a varios autores como a Guido de Arezzo, al que critica duramente por su sistema de 20 letras para elaborar los hexacordos. Justifica que Guido quiso que fueran seis notas porque este número es perfecto (1+2+3), además las sílabas que usó para dar nombre a cada una de estas notas provienen de la primera sílaba de cada hemistiquio del himno a San Juan Bautista.

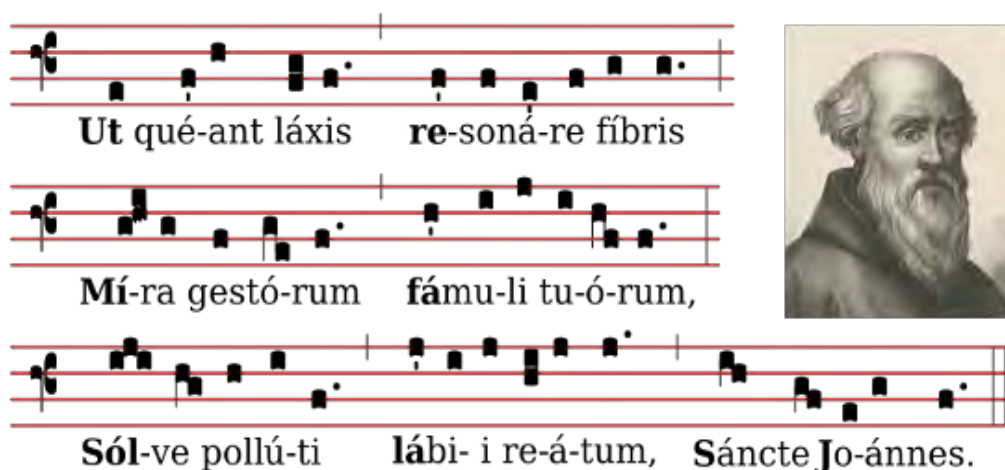


Fig. 1 – Himno Ut queant laxis¹.

¹ Cf. <http://hdnh.es/guido-de-arezzo-y-el-origen-de-las-notas-musicales/> (Consultado el 30/03/16).



Fig. 2 – Elaboração propia.

Ramos de Pareja aprovecha para explicar que la distancia entre cada nota es un tono exceptuando la distancia entre *mi* y *fa* que es de un semitono. Con esto empieza a crear el sistema de la mano perfecta con la superposición de hexacordos.

Ramos de Pareja explica que para aprender la tarea del canto, en primer lugar se han de tocar las notas con el monocordio y junto a este se van imitando los sonidos con la voz sin pronunciar ninguna sílaba. Se debe empezar por el sonido correspondiente a *ut* y se ha de practicar hasta su octava superior.

Para memorizar estos sonidos practicados hay que poner una sílaba para cada nota. Cita a autores más antiguos que él como a Odón que en su tratado *Enchiriadis* propone usar: *noe*, *noananne*, *cane* y *agis* que no significan nada. Otros autores creen que se deben utilizar unas sílabas que indiquen el lugar de los modos (*tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *tri*, *te*, *ad*). Hay quien propone usar las letras del abecedario (a, b, c, d, e, f, g,) como San Gregorio, San Ambrosio, San Agustín o San Bernardo. Por su parte, Guido d' Arezzo propone usar las sílabas sacadas del himno de San Juan Bautista (*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*) aunque en sus ejemplos musicales usaba letras, cosa que resulta contradictoria.

Ramos de Pareja aporta nuevos nombres para los sonidos, también conocidos como *centus*. Estas sílabas son *psa*, *li*, *tur*, *per*, *vo*, *ces*, *is*, *tas* que significa “cantar por estas voces”. Estas ocho sílabas abarcan desde el *ut* grave al *ut* agudo (registro de una octava). En caso que sobrepasemos esta octava serán nombres bisílabos (*tas-psal*).

El siguiente paso para el aprendizaje musical consiste en practicar la nueva técnica aprendida a través de las sílabas de manera ascendente y descendente pero hay que tener en cuenta que cuando se practica de manera descendente las sílabas han de invertirse. Esto ha de practicarse hasta el punto en que el monocordio deje de ser necesario.

Cuando esto ya esté aprendido se deben practicar los saltos. Primero se harán pasando por notas cercanas para que resulte más fácil el salto pero después se deberá practicar sin pasar por ellas, es decir, se practicará el salto directamente. Para ejercitar esto es conveniente separar la primera quinta de la octava de la segunda cuarta (*psalitur-per-vo / vo-ces-is-tas*).

Aunque solo se reconozcan siete sonidos que son los denominados por las sílabas o letras, Ramos de Pareja usa 8 sílabas diferentes porque la primera y última nota son diferentes en altura.

En definitiva, Ramos de Pareja critica a muchos autores por sus ideas, desde su punto de vista incorrectas, de aprendizaje musical y propone un nuevo método de enseñanza basado en las sílabas que componen la frase *psalitur per voces istas*. A lo largo del tiempo podemos ver que esta nueva manera de solmizar no cuajó entre los músicos ya que estos continuaron usando las que nuestro autor criticaba como son las Guido d'Arezzo y otros tratadistas. El autor despliega una serie de pautas para que los interesados en aprender a cantar y sus alumnos puedan hacerlo

El monocordio como instrumento teórico y pedagógico en el tratado *De Música Práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja

Ramos de Pareja en su tratado *De Música Práctica* expone las aplicaciones teóricas y pedagógicas que tiene este instrumento para satisfacer, según él, las necesidades musicales de los músicos prácticos del siglo XV. Partiendo de la división detallada que haría Boecio, Pareja describe el procedimiento de segmentación de una cuerda tensada para delimitar los puntos precisos con los que fundamentará toda la base de su especulación musical y de donde saldrá la justificación de su designación de las notas naturales, las conjuntas y los intervalos.

Para ello Pareja explica “la más fácil división posible del monocordio regular”². Primeramente se ha de tensar un nervio o cuerda sujetándola de un extremo a otro de una madera con concavidad que haga de caja de resonancia. A los puntos extremos de la cuerda se les nombrará con los signos *a* y *q*, y si la hacemos sonar, tendremos la nota

² Bartolomé Ramos de Pareja: *Música Práctica*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990 (trad. José Luis Moralejo, 2ª edición), p. 20.

fundamental de nuestro instrumento. Para hallar la primera partición del monocordio se ha de dividir la cuerda en dos partes iguales y asignar al punto intermedio la letra *h*. Este punto producirá un sonido a una octava superior de la nota fundamental y coincide con el primer armónico del fenómeno físico-armónico. El intervalo de quinta con respecto a la fundamental se extrae en el punto *e*, este se origina al dividir la cuerda en tres partes iguales y hacer vibrar dos tercios de la misma. El de cuarta se origina al fragmentar la cuerda en cuatro tramos iguales y hacer vibrar tres cuartas partes de esta, coincidiendo con el punto *d*. Si dividimos la cuerda en 8 partes iguales y hacemos sonar cinco el sonido resultante será una sexta menor con respecto a la fundamental y coincidirá con el punto *f*. El resto de puntos surgen al efectuar de la misma manera fragmentaciones de dos o tres partes iguales tomando como extremos los nuevos puntos que se van originando, o son el resultado de multiplicar por dos la distancia de nuevos segmentos (ver *imagen 2*). Al terminar todo el procedimiento de partición que detalla nuestro autor el monocordio queda dividido en tonos y semitonos desde *a* hasta *p* siendo cada punto una nota diferente salvo en una pequeña excepción, los puntos *i* y *becuadro* son considerados como una misma nota con diferente posición en función del intervalo que se quiera formar con la nota anterior. Este procedimiento de división origina un sistema de afinación muy parecido al actual sistema temperado aunque se ha de considerar que se hace distinción entre semitono mayor y semitono menor. La *imagen 2* nos muestra cuál ha sido el procedimiento de segmentación que da origen a cada punto.

A continuación, Ramos de pareja utiliza estos puntos para catalogar los diferentes intervalos existentes entre diferentes notas (ver *imagen 3*). Al intervalo entre los puntos consecutivos *a* y *b* y a todos los que son como este se les llama tono o con su designación en griego *phthongos*. El resto de intervalos entre puntos consecutivos son los semitonos o tonos imperfectos. A los intervalos que comprenden tres puntos se les llamará *ditono* o *bitono* en caso de estar formados por dos tonos (tramo *ce*), o se les llamará semiditono o ditono imperfecto en caso de estar compuestos por un tono y un semitono (segmento *ac*). A continuación Ramos de Pareja alude a la división del monocordio que hizo Boecio en tetracordos. El primer tetracordo o *diatessaron* se llama *hypaton*, que significa de las principales o más bajas y se forma desde el punto *b* hasta el *e*. El segundo, *mesón* (de las medias), desde el *e* hasta el *h*. Los dos siguientes, el tercero y el cuarto respectivamente, los diferencia porque uno se forma con la última nota del tetracordo anterior formado

desde la *h* hasta la *l*, y otro lo forma a distancia de un tono de la última nota, desde el *becuadro* hasta el punto *m*. El tercer tetracordo recibe el nombre de *synemmenon* que significa tetracordo conjunto y el cuarto el de romance disjunto o *diezengmenon*. Existe un quinto tetracordo nombrado *hyperboleon* (de las sobresalientes). Las notas que forman parte de este tetracordo son las cuatro más agudas del monocordio. En cuanto a lo que respecta al *diatessaron*, Pareja añade que debido a la disposición del semitono interno este se puede realizar de tres modos distintos: si el semitono se halla en su parte intermedia (tramo *ad*) es de primer modo, si el semitono se encuentra al principio (tramo *be*) es de segundo modo y si se encuentra al final (tramo *cf*) es de tercer modo. El intervalo entre cinco puntos consecutivos se llama *diapente* o pentacordo y se puede realizar de cuatro modos distintos: si tiene el semitono en el segundo intervalo el *diapente* será de primero modo (tramo *ae*), si el semitono se encuentra en el primer intervalo (tramo *e becuadro*) será de segundo modo, si en cambio el semitono está en el cuarto intervalo (tramo *fk*), será de tercer modo y por último, si el semitono se encuentra en el tercer intervalo (tramo *cg*), será de cuarto modo. Ramos de Pareja nos dice en su tratado que si al *diapente* le quitamos un semitono se produce un tritono. Los siguientes se forman combinando los *diapentes* con los intervalos anteriores. Son el *diapente* con semitono (tramo *af*, a lo que actualmente se llama sexta menor), el *diapente* con tono (tramo *ch*, nuestra sexta mayor), el *diapente* con semiditono (tramo *ag*, nuestra séptima menor) y el *diapente* con ditono (tramo *c becuadro*, séptima mayor). Para finalizar con los intervalos naturales, si se une un *diapente* con un *diatessaron* obtendremos el *diapason* (por todo o de todo) pudiéndose diferenciar el *diapason* grave y el agudo dependiendo de en qué octava nos encontremos. Al unir dos diapasones conseguiremos el *bisdiapason*.

Hay que hacer unas últimas series de particiones en nuestro monocordio para extraer las llamadas conjuntas de bemol y de becuadro, que posteriormente pasarán a llamarse sostenidos. Ramos de Pareja explica que esta partición es igual de sencilla que la división del orden natural (ver *imagen 2*). El proceso de extracción de las notas conjuntas originan las notas si bemol, la bemol, mi bemol, do sostenido y fa sostenido.

Observando el monocordio y sus divisiones nuestro autor considera que todas las diferencias que existen en la música se contienen en un *diapason*, siendo el siguiente una mera repetición en el que no se nota diferencia excepto en su agudeza o gravedad. Contradiendo a la teoría musical anterior Pareja determina que tan solo existen siete

notas: “no son veinte distintas, sino solamente siete, tras las cuales no hay otras, si no que es como si renacieran las mismas”³. Para el buen estudio de la entonación de los cantores Pareja declara que se ha de combinar la voz con un instrumento. El cantor debe coger un monocordio y, comenzando en el punto c, ha de subir por el diapasón entonando y nombrando cada nota. Nuestro autor señala que esta escala, que coincide interválicamente con nuestra escala mayor, enseña a cantar perfectamente, ignorando que seis siglos después sería la escala que fundamentase la pedagogía musical.

A modo de conclusión debemos advertir la fuerte inestabilidad e incertidumbre con la que los teóricos del siglo XV solían tratar. La existencia de vacilación en algo tan fundamental como es el establecimiento de las notas, así como el de los intervalos, es algo muy chocante para el estudiante del siglo XXI que basa su aprendizaje en unos elementos teórico-musicales bien asentados tras los siglos de convención que ofrece el sistema tonal. En medio del embrollo teórico de su tiempo, Ramos de Pareja necesita, como pedagogo, transmitir del modo más claro los fundamentos de su teoría, justificando acústicamente, de la forma que se ha expuesto, la procedencia de su material de trabajo, sin dar lugar a dudas del origen matemático o natural de estos sonidos.

Origen de los puntos de corte

Extremos: *a* y *q*

$\overline{aq}: 2 = h$ $\overline{ah}: 2 = d$ $\overline{hd}: 2 = f$ $\overline{hq}: 2 = p$ $\overline{hp}: 2 = l$ $\overline{lp}: 2 = n$ $\overline{fn}: 2 = i$
 $\overline{aq}: 3 = e$ en el 1º tercio, *m* en el 2º tercio $\overline{eq}: 3 = \sharp$ en el 2º tercio $\overline{qh} \times 2 = b$
 $\overline{mh}: 2 = k$ $\overline{kq} \times 2 = c$ $\overline{eh}: 2 = g$ $\overline{gq}: 2 = o$

Origen de las conjuntas de bemol

$\overline{qi} \times 2 = 1^a$ conjunta de *b* (Sib) entre *a* y *b*
 $\overline{il} \times 2 = 2^a$ (Mib) entre *d* y *e*
 $\overline{2^a b} \times 2 = 4^a$ (mib) entre *l* y *m*
 $\overline{4^a b} \times 2 = 3^a$ (Lab) entre *g* y *h*
 $\overline{3^a b} \times 2 = 5^a$ (lab) entre *o* y *p*

Origen de las conjuntas de becuadro

$\overline{bq}: 3 = 4^a$ (fa#) en el punto más cercano a *q*, entre *n* y *o*
 2^a (Fa#) en el punto más cercano a *b*, entre *f* y *g*
 $\overline{2^a q}: 3 = 3^a$ (do#) en el punto más cercano a 2^a , entre *k* y *l*
 $\overline{3^a q} \times 2 = 1^a$ (Do#) entre *c* y *d*
 $\overline{3^a q}: 2 = 5^a$ (do#) dos tonos por encima de *p*

Fig. 3 – Elaboración propia.

³ B. Ramos de Pareja, *Música Práctica...*, p. 27.

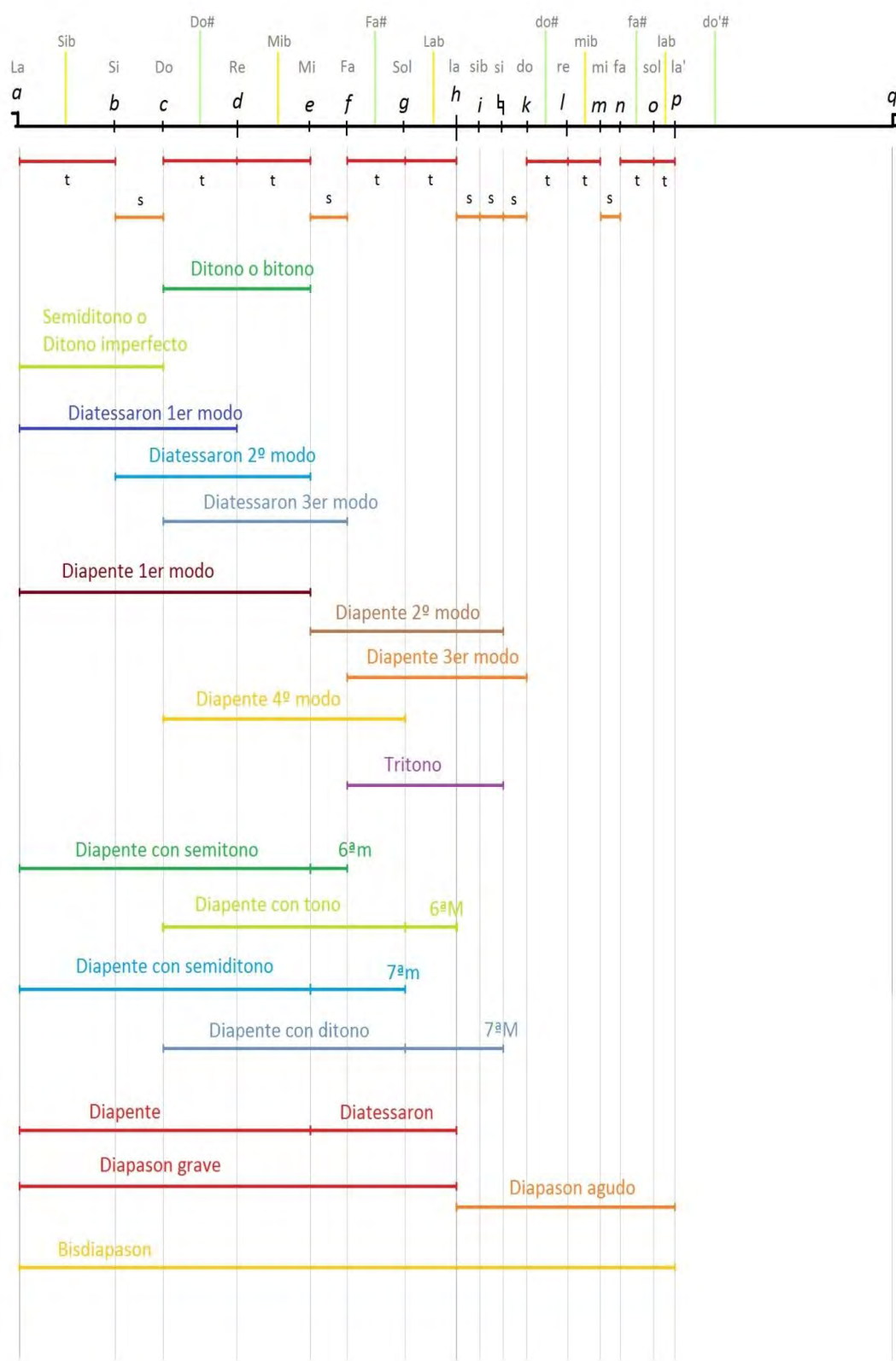


Fig. 4 – Elaboração própria.

Presentación del *gamma* y ampliación del sistema de solmisación de Guido D' Arezzo

Dentro de la concepción del tratado de ser una herramienta para el estudio rápido en la etapa de iniciación musical, Ramos de Pareja ofrece una explicación de los diferentes sistemas *gamma* que considera útiles, partiendo desde la crítica a la mano de Guido por no contener en sus notas todos los sonidos musicales. Hemos de tener en cuenta para esta explicación que, si bien Ramos de Pareja hace la presentación de estos sistemas basados en hexacordos, el tratadista abogaba por un sistema de solmisación basado en el octacordio.

Comienza Ramos de Pareja enunciando que no toda la música está contenida en las notas reflejadas en la mano de Guido, argumentando que la mano deja fuera las conjuntas.

Todo lo que sigue a continuación en este apartado del tratado es una explicación sobre la construcción de los diferentes *gammas*, comenzada desde Fa retrópolis, formando el modelo de hexacordo bemol.



Fig. 5 – Elaboración propia.

Sobre este mismo hexacordo, Ramos de Pareja edifica el resto de *gammas*. Para ello, comienza diciendo que desde el Fa Retrópolis mencionado anteriormente, si contamos un quinto lugar (intervalo de 5ª), aparece la nota C-Fa-Ut, construyendo el *gamma* desde esa misma nota, modelo de hexacordo natural.

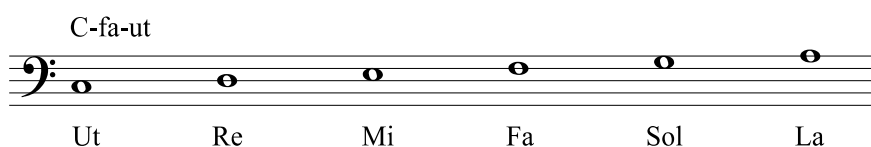


Fig. 6 – Elaboración propia.

Para la formación del siguiente gamma, en vez de realizar un salto de 5ª ascendente lo hace de 4ª descendente, partiendo entonces desde la nota Gamma, y formándose el hexacordo duro.



Fig. 7 – Elaboración propia.

Siguiendo este modelo de saltos de 5ª ascendente y 4ª descendente, Ramos de Pareja construye todo un sistema de hexacordos que incluye dentro de él a la música ficta, cumpliendo así el objetivo que se había planteado.



Fig. 8 – Elaboración propia.

Sin embargo, nos hallamos ante un problema tal como plantea Ramos de Pareja la formación de los hexacordos B-mi y E-la-mi. Si los construimos tal y como nos explica el autor, necesitaríamos utilizar alteraciones no concebidas en la época ni mencionadas por el autor al comienzo de su tratado. Recordemos que las alteraciones que menciona Ramos de Pareja en su tratado son el Fa#, Do#, Sib, Mib y Lab.

Si formamos el hexacordo B-mi tal como dice Ramos de Pareja necesitaríamos utilizar el Re# para cuadrar el orden del *gamma*.

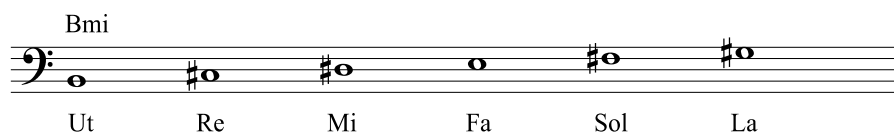


Fig. 9 – Elaboração própria.

De la misma manera, si levantamos el hexacordo E-la-mi como enuncia el tratadista requiere la utilización del sol#, nota tampoco contemplada por el autor.

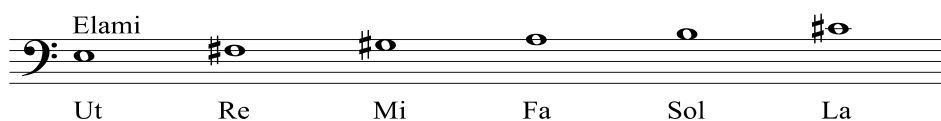


Fig. 10 – Elaboração própria.

Sin embargo, pensamos que quizá esto es más un problema de explicación que de utilización en si mismo. La posible solución del problema radica en contemplar la posición Ut de esos dos *gammas*, considerándolas con alteraciones descendentes. De esta manera, en el primer caso, si en vez de partir de un si, partimos desde un sib quedarían alterados solamente el sib y el mib, ambas aceptadas por el autor.



Fig. 11 – Elaboração própria.

De la misma manera, si partimos desde un mib en vez de un mi natural como explica el autor quedarían alterados sib-mib-lab.

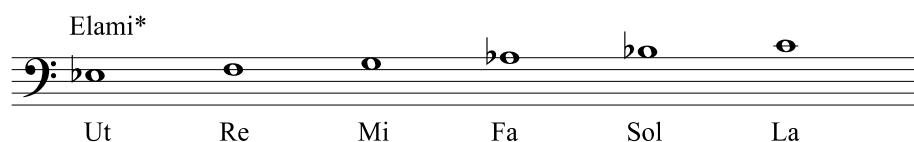


Fig. 12 – Elaboração própria.

Esta es la explicación que da Ramos de Pareja para la construcción de *gammas*, incluyendo a las conjuntas dentro de esta construcción, y recogiendo todos los sonidos mostrados en la mano de Guido, además de incluir la *música ficta*. Además hemos recogido su explicación sobre la distribución interválica del monocordio, y su sistema de solmisación, conceptos básicos para comprender el pensamiento y problemática musical en el siglo XV, y que nuestro tratadista trató de esclarecer mediante sus escritos.

EL NUEVO MATERIAL DE MANUEL PALAU RELACIONADO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VALENCIANA, INCLUIDO EN EL FONDO DE SALVADOR SEGUÍ

Sandra Lobato Almiñana

(Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia)

La finalidad del presente artículo es dar a conocer, en el ámbito de la musicología y de la etnomusicología, el inventario de los nuevos hallazgos del compositor Manuel Palau Boix. Este nuevo material se ha encontrado junto con la herencia de otro importante personaje musical valenciano, Salvador Seguí. Gran parte de este material pertenece al ámbito de la música tradicional valenciana, recopilada a principios del siglo XX, y es en éste ámbito donde conduciré mi estudio. Seguí tuvo en su poder obras originales de su profesor, Manuel Palau, en su biblioteca personal hasta años después de su muerte en 2004, y en ella se descubre la importancia que le otorgó Palau a la música tradicional valenciana y las transferencias idiomáticas que aportó en sus composiciones.

Palabras clave: catalogación, música tradicional valenciana, Manuel Palau Boix, Salvador Seguí.

Manuel Palau Boix

Manuel Palau Boix nace en Alfara del Patriarca, Valencia, en 1893 y muere en Valencia en 1967. Fue compositor, pedagogo, director y musicólogo. Estudió en el Conservatorio de Valencia las especialidades de composición y piano con Juan Cortés, Pedro Sosa y Eduardo López-Chavarri, y en este centro ingresó como profesor en 1919, adscrito a la cátedra de Historia de la Música, y más tarde como profesor de Conjunto vocal e instrumental, Folclore y, a partir de 1939, Composición.

Entre 1926 y 1933 amplió su formación estudiando composición por correspondencia en la Escuela Universal de París, con Albert Bertelin en composición, Jaques Ibert en orquestación y Charles Koechlin en armonía y contrapunto. También recibió consejos de Maurice Ravel.

Fue nombrado director del Conservatorio de Valencia en 1951 y ocupó este cargo hasta su jubilación en 1963, y poco antes de su jubilación, en 1959, fue nombrado

catedrático de Dirección de Orquesta en el mismo conservatorio de Valencia, siendo la primera cátedra de esta naturaleza creada en España.

Sus primeras obras¹ como compositor son de la década de 1920, en un clima nacionalista valenciano. Su estilo compositivo buscaba la creación de un sinfonismo valenciano, infundido por su profesor Eduardo López-Chavarri, que plasmó en obras profundamente nacionalistas como *Tres dances valencianes*, de 1921. Al poco tiempo, utilizó técnicas modernas, como el politonalismo en las *Tres impresiones orquestales*, de 1923. En su obra aparecen constantes referencias literarias y el elemento valenciano está siempre presente, adornado con una rica armonía. El nacionalismo valenciano está también presente en sus composiciones pianísticas, donde mezcla temas populares con la alusión de instrumentos folclóricos, con piezas como *Sonatina valenciana*.

Sus estudios con autores franceses le aproximaron al impresionismo musical, sobre todo tomando como referencia a Ravel, con quien mantenía contacto, fusionando giros melódicos de las melodías populares valencianas y la armonización impresionista como se puede apreciar en su *Homenaje a Debussy* para orquesta, de 1927.

Así, a finales de los años treinta su música se vinculó al estilo neoclásico, cuando compone su famosa *Marcha burlesca* y su *Divertimento*, en 1938, con influencias del estilo de Ravel.

Al inicio de la década de los 1940 retomó su inicial estilo sinfónico valenciano, y prueba de ello es su Primera sinfonía de 1940 y la Segunda sinfonía “Murciana” de 1944. La culminación de su estilo llegó de la mano de *Maror*, una ópera valenciana con texto de Xavier Casp, galardonada en 1966 con el premio Joan Senent. También tiene gran cantidad de lieder compuestos a lo largo de su carrera y de manera muy regular, que muestran la evolución de su lenguaje y sus distintivas características compositivas.

En cuanto a su faceta musicológica, cabe destacar que en 1924 fue premiado en los Juegos Florales de Lo Rat Penat por su *Cançoners Valencià*², al que añadió un estudio titulado *Elementos folk-lóricos de la música valenciana*³, una recopilación de música

¹ Emilio Casares, Vicente Galbis López, Rafael Díaz Gómez, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Institut Valencià de la Música, José Pascual Hernández Farinós: *Palau Boix, Manuel*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006.

² El *Cançoners Valencià* no fue editado y está desaparecido actualmente.

³ Manuel Palau Boix: *Elementos folk-lo ricos de la música valenciana: estudio sobre las canciones y danzas populares de la región valenciana*, premiado en los juegos florales de “Lo rat penat” con el premio de la excelentísima Diputación Provincial el año 1924, Valencia, Tip. Moderna, 1925.

tradicional y un pequeño estudio donde explica los elementos que caracterizan estas canciones, respectivamente. En 1948 creó y dirigió el Instituto de Musicología y Folklore de la Institución Alfonso el Magnánimo, cuyas labores explicaré después. También realizó varios escritos musicales, como *La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes*, *Estudio sobre morfología, historia y estética del Madrigal y la Canción Polifónica o Música folklórica valenciana de carácter religioso*, entre otros.

Manuel Palau y el Nacionalismo valenciano

En cuanto al estilo nacionalista de Palau, hay que en el siglo XX se empleaban dos técnicas, básicamente, para realizar las composiciones de estilo nacionalista. Una de ellas, y la más común, era utilizar una melodía tradicional como sujeto de fuga, y a partir de éste tomaba cuerpo la obra. Esto se denomina empleo de un folclore real, con una melodía determinada y real como motivo melódico.

Otra técnica compositiva era conseguir el mismo efecto sonoro pero sin utilizar ninguna melodía concreta, simplemente utilizando el ingenio compositivo se conseguía una “sonoridad valenciana”, que suena a música tradicional. Este era un folclore inventado completamente, que solo se consigue con un gran conocimiento de este tipo de música.

Manuel Palau aplicó, en sus composiciones, los dos procedimientos como recursos compositivos. Como ejemplo de la primera técnica, utilizando un folclore real, tenemos su ópera *Maror* (1956), en la que se pueden distinguir claramente melodías tradicionales conocidas. En cambio, su *Cuarteto en estilo popular* (1928) es una obra totalmente de composición propia, no utiliza ninguna melodía tradicional aunque su sonoridad es indudablemente tradicional valenciana.

El uso de esta técnica demuestra una gran comprensión sobre la música tradicional valenciana y amplio control de la armonía, melodía y ritmos con que se forma.

Relación de Manuel Palau con su alumno Salvador Seguí

Salvador Seguí, como reconoce personalmente en su tesis doctoral *La praxis armónico-contrapuntística en la obra liedística de Manuel Palau, vida y obra del músico valenciano*⁴, tuvo relación profesional y personal con Manuel Palau hasta el fallecimiento de Palau, durante los últimos diez años de su vida. Las relaciones entre ambos empezaron cuando Palau daba a Seguí clases oficiales de composición, orquestación y folclore en el Conservatorio de Música de Valencia, cuyos cursos se prolongaron a lo largo de cuatro años, y durante un año más como ayudante adjunto a su cátedra; después como Becario colaborador en el Instituto de Musicología y Folklore de la Institución Alfonso el Magnánimo. Más tarde, Salvador Seguí trabajó de profesor interino en el Conservatorio a partir del año 1962, curso en el que el maestro Palau cumplió la edad reglamentaria de jubilación, y después fue profesor numerario desde 1965. La comunicación de Salvador Seguí con el maestro Palau fue constante hasta su muerte, con frecuentes reuniones en su casa en Valencia, en la casa de Moncada o en el chalet que el maestro tenía en Masías.

Según cuenta Seguí en su tesis, Manuel Palau le ayudó en su incorporación profesional recomendándolo para el primer trabajo remunerado como director de la Escuela y Banda de Música de Albuixec y más tarde le respaldó con su prestigio para otro cargo idéntico en las poblaciones de Picassent y La Vall d'Uixó. Le propuso también como auxiliar interino en su última etapa de director del Conservatorio de Valencia y se alegró muchísimo cuando Seguí ingresó como profesor especial numerario de solfeo y teoría de la música del mismo centro, por el que él tanto había trabajado. Salvador Seguí publicó su tesis doctoral en 1995, editada por la Universitat de València, y en los años anteriores recopiló, poco a poco, un amplio y valioso archivo musical de Manuel Palau que seguramente le cedería la familia del músico en sus visitas para recopilar información. El trabajo de Seguí es la recopilación de los logros de su maestro, tal como se puede comprobar en el fondo musical de éste que cedió la familia a Culturarts, entidad de la Generalitat Valenciana. En el fondo musical de Salvador Seguí, la mayor parte de documentación pertenece a Manuel Palau, con material original del compositor y obras importantes ya editadas y algunas por editar o desconocidas hasta el momento.

⁴ Salvador Seguí, Roma n de la Calle: *La praxis armónico-contrapuntística en la obra liedística de Manuel Palau, vida y obra del músico valenciano*, Valencia, Universidad de Valencia – Departamento de Filosofía, Área de Estética y Teoría de las Artes, 1994.

El hecho de que Seguí se apropiara de gran parte del legado de Palau ha provocado la incertidumbre acerca de muchos aspectos del compositor, tanto en cuestiones de música tradicional como en su labor didáctica, compositiva y musicológica. Aunque, visto desde otra perspectiva, puede que algunos de esos documentos no se hubieran conservado de no ser por su alumno y su valioso archivo.

Fondo musical de Salvador Seguí y la documentación de Palau

El catálogo del fondo musical de Salvador Seguí se basa en composiciones y recopilaciones musicales de Manuel Palau la mayor parte, el resto lo componen las piezas de música tradicional que Seguí recolectó para la edición de tres cancioneros, de las provincias de Castellón, Valencia y Alicante. Mi estudio, pues, se ha centrado en el material de Manuel Palau que detenta este fondo.

De los documentos de Palau, una parte es la documentación que utilizó Seguí para la redacción de su tesis, y atesora partituras originales y copias de Manuel Palau. Es decir, una compilación de materiales referentes a su maestro, como obras originales, escritos didácticos, recortes de prensa, fotografías, homenajes, premios, etc.

Otra parte importante de este fondo atesora muchísimas canciones tradicionales procedentes de diferentes poblaciones de la Comunidad Valenciana. Estas piezas fueron recopiladas en las llamadas *Misiones Folklóricas*, labor que dirigió Palau en el Instituto de Musicología y Folklore, que también creó él en 1948, dentro de la Institución Alfonso el Magnánimo. Aquí inició una importante labor de recopilación de melodías del folclore valenciano, con la colaboración de antiguos alumnos como Ricardo Olmos y nuevos como María Teresa Oller, Dolores Sendra, Salvador Seguí, Antonio Chover y José Báguena. Fruto de estas recopilaciones, se publicaron catorce volúmenes de la colección *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*, entre 1950 y 1967, uno de ellos dedicado a *Música Folklórica Balear de La Puebla*.

Las “Misiones folklóricas”

La principal actividad del Instituto, dirigido por Palau, se centró en la recopilación de materiales folklóricos, recorriendo sus miembros diversas poblaciones valencianas con trabajo de investigación de campo, para la recogida de canciones populares, tanto vocales como instrumentales. En esta labor el recopilador anotaba las melodías y letras al dictado, que eran cantadas o tocadas por informantes de las diferentes localidades. Algunas de estas “misiones” se pueden consultar actualmente en el CSIC⁵, en donde aparece también el informante de la pieza y el facsímil digitalizado. De esta materia también se conservan transcripciones y audios en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

En el nuevo inventario de Palau, en el fondo de Salvador Seguí, destacan las recopilaciones de la provincia de Alicante, como una libreta titulada *Canciones y danzas de Jávea. Materiales Folklóricos recogidos por Dolores Sendra*. También abundan las transcripciones realizadas por Salvador Seguí y María Teresa Oller, ésta última de gran importancia por sus múltiples labores en la institución.

En la segunda mitad del siglo XX, los cancioneros que se editan en Valencia realizados con las recolecciones musicales, y contagiados por el espíritu romántico de recuperar la música tradicional popular, no consiguieron los que se proponían: salvaguardar la música tradicional y folclórica. Esto se debió al etnocentrismo de la mayoría de los transcriptores y colectores, educados dentro del marco de la música “culta” occidental, que excluyeron todo aquello que no pertenecía al lenguaje de ésta, impidiendo así mostrar las características más interesantes y distintivas de la música tradicional y folclórica valenciana, como los ritmos, los recursos expresivos, la organización modal de las melodías o incluso parte de las letras.

Pocos transcriptores se preocuparon por los elementos rítmicos. Los ritmos irregulares fueron transcritos de manera muy lejana a la realidad sonora, y se escribieron adaptados a la formación académica del transcriptor. Las canciones cantadas en ritmos compuestos, a 5, 7 u 11 tiempos por compás, fueron transcritos en compases regulares. Otro elemento que no tuvieron en cuenta en la transcripción fueron las propiedades modales de las melodías tradicionales, que son su mayor sello de identidad, con sus característicos giros melódicos y la afinación atemperada.

⁵ Cf. <http://musicatradicional.eu/ca/node/169> (Consultado el 04/03/15).



Facsímil de una canción recopilada en Altea, de la misión M48 de Manuel Palau como investigador.
Fuente: CSIC, del Fondo de Música Tradicional.

También obviaron aspectos como la expresión vocal, nunca impostada. En la Biblioteca Valenciana se conservan grabaciones en hilo magnético, la mayoría de ellas con hongos, en las que Dolores Sendra, pianista de prestigio y transcriptora en las *Misiones Folklóricas* dirigidas por Palau, canta una canción tradicional con voz impostada de soprano y acompañada por Manuel Palau al piano, el cual se limita a tocar acordes. Esta es una muestra de la academización de las canciones recolectadas, en el afán de conservarlas, únicamente, y posiblemente también con el interés de otorgarles una importancia académica, estética y culta.

En las recopilaciones tampoco se tuvo en cuenta la funcionalidad por la que existían las canciones tradicionales. Al contrario que en la música “cult”, estas canciones no tenían como finalidad la búsqueda del gusto estético, sino que van ligadas a una función. En muchos pueblos, la música está presente en las diferentes situaciones diarias, habituales y domésticas, sin una finalidad estética, como las canciones de cuna por ejemplo. Así, este tipo de música solo tiene sentido dentro de su marco sociocultural.

Los textos de las canciones también sufrieron cambios a manos de los transcriptores, que eran reacios a copiar ciertas letras obscenas o de índole sexual, que pudieran resultar violentas tanto para los receptores de estas transcripciones y como para ellos mismos. Según Valls “El pueblo ignoraba que sus espontáneas declaraciones herían la susceptibilidad de los estudiosos y les creaban escrúpulos a la hora de

formalizar sus trabajos en libros eruditos, lo cual determinó que se escamoteara en ellos su expresión llana, natural y viva. En suma: que se denigró lo real, en beneficio de un discutible buen gusto”⁶.

Con estos criterios para la transcripción, los cancioneros de esta época han sido uno de los principales culpables de la folclorización de la música tradicional, simplificando y eliminando los elementos musicales y textuales más característicos de ésta. También el prestigio social que tiene una partitura ha contribuido a la causa, ya que llegó a considerarse en muchas ocasiones más válida la versión escrita que la original. Así pues, la fidelidad de estas transcripciones de la segunda mitad de siglo debe ponerse en duda mientras no hay una grabación que las avale.

Estos cancioneros han servido de almacén a muchos compositores de música culta occidental para construir composiciones nacionalistas en el ámbito valenciano.

Conclusión

En conclusión, los criterios utilizados en estas transcripciones valencianas están aún lejos de los utilizados en la etnomusicología del siglo XX. La metodología empleada pasaba por alto factores como los ritmos característicos de la mediterránea, las melodías atemperadas y sobre todo la función social que desempeñan las canciones. Palau sí muestra interés en el estudio de la melodía, la armonía y el ritmo de la música tradicional, muestra de ello es su estudio *Elementos folk-lóricos de la música valenciana* y el intento al transcribir algunas piezas desvinculándolas del compás, pero aún desde una visión etnocentrista en la que la música culta es la “avanzada”, filtrando las transcripciones y grabaciones por la música académica.

Estas prácticas son propias de la musicología comparada⁷ del siglo XIX, término que se utilizaba para llamar en esa época a la etnomusicología y hacia honor a su metodología de investigación: comparar la música estudiada, en este caso tradicional o folclórica, con la música culta occidental. Ya en el siglo XX y desde los años 50, las investigaciones etnomusicológicas se caracterizan por la cautela y los investigadores

⁶ Manuel Valls: *La música en el abrazo de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1982, pp. 78-79.

⁷ Helen P. Myers: “Etnomusicología”. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Villalobos (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 19-40.

eran reacios a comparar las culturas musicales, revalorizando el trabajo de campo y teniendo en cuenta las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento hacia ella, la función que ésta desempeña y analizar el sonido musical en sí mismo.

En Valencia en el siglo XX este cambio de visión en la antropología musical no se efectuó todavía, y las investigaciones no hicieron sino que empañar el concepto de la música tradicional y no se comprendió desde su propio marco social, sino comparada siempre con la música académica.

MOSTRANDO A CASA AO VISITANTE: A VISÃO DE SEIS COMPOSITORES SOBRE A MÚSICA NO BRASIL EM ENTREVISTA A FERNANDO LOPES-GRAÇA

Guilhermina Lopes¹

(Universidade Estadual de Campinas)

Apresento uma análise do *Inquérito aos compositores brasileiros*, entrevista realizada pelo compositor português Fernando Lopes-Graça a Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Luiz Cosme, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro durante sua estada no Brasil em 1958. As questões versavam sobre a formação dos autores, suas influências estéticas e sua visão sobre a situação da música no país, tendo os entrevistados apontado a formação de público e a comunicabilidade da arte como as suas principais preocupações. Pode-se relacionar, em muitos pontos, a visão dos músicos brasileiros à do entrevistador, manifesta em seus textos, correspondência pessoal e em uma entrevista realizada por Mozart de Araújo em 1951. A ligação dos entrevistados a uma estética baseada na pesquisa e aproveitamento da música tradicional/popular deixa-nos questões sobre a identidade e situação dos músicos que, no período, não se dedicavam a essa vertente de composição. Destaca-se, passado mais de meio século, a atualidade dos problemas levantados.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça, Nacionalismo Musical, Dodecafonismo, Recepção Musical, Formação de Público

Entre os meses de agosto e outubro de 1958, a convite do Ministério da Cultura, o compositor português Fernando Lopes-Graça esteve no Brasil, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Florianópolis, proferindo conferências e realizando, juntamente com o tenor António Saraiva, recitais com suas composições. Esforços já vinham sendo feitos para o trazer há pelo menos uma década, como podemos perceber em sua correspondência. Francisco Mignone², afirma que terá “sempre presente o seu desejo de vir a esta capital iniciar e estimular um intercâmbio mais profícuo e eficiente do que se tem feito até hoje”. Mozart de Araújo³ destaca, na possibilidade de sua vinda, o significado político de aproximação entre os dois países.

¹ Doutoranda em Música pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, sob orientação da profa. Dra. Lenita Nogueira. Atualmente realiza estágio de pesquisa no CESEM – Universidade Nova de Lisboa, sob coorientação do prof. Dr. Mário Vieira de Carvalho, como bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES).

² Cascais, Museu da Música Portuguesa, Francisco Mignone: *Carta a Fernando Lopes-Graça*, Rio de Janeiro, 12/V/1948.

³ Cascais, Museu da Música Portuguesa, Mozart de Araújo: *Carta a Fernando Lopes-Graça*, Rio de Janeiro, 25/IV/1951.

Vigorava à época em Portugal o Estado Novo, regime ditatorial marcado pelo forte controle e censura das práticas culturais. Graça opunha-se ao governo, tendo sofrido represálias pessoais e profissionais, como o impedimento de usufruir de uma bolsa de estudos em Paris, proibição de lecionar no Conservatório Nacional, cassação de seu diploma de professor particular de música, censura, desterro e prisão⁴. Tal situação o levou a considerar a emigração para o Brasil, que não chegou a se realizar.

Por ocasião da sua visita ao Brasil, Lopes-Graça realizou uma entrevista com seis compositores, texto que foi publicado em cinco partes, entre outubro de 1958 e março de 1959, na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, periódico de que era colaborador, sob o título *Inquérito aos compositores brasileiros*⁵. Podemos relacionar os artistas a três “gerações” distintas, não quanto à idade, mas à formação e às opções estéticas. À primeira pertenceria Heitor Villa-Lobos (1887-1959), esquivo a escolas e rótulos e que se sentia mais à vontade compondo que falando de sua música. Lopes-Graça, numa descrição ambivalente, aponta uma crítica sutil ao exotismo e primitivismo alimentados pela postura pessoal do compositor, ao mesmo tempo em que se revela fascinado por sua obra, que caracteriza como uma “torrente, uma força incontrolada da natureza”. Os representantes da segunda geração seriam Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993), adeptos de um nacionalismo fortemente influenciado por Mário de Andrade. Graça destaca o papel deste pensador no desenvolvimento do que chama o “brasileirismo essencial” de Mignone. Louva o fato de Guarnieri não se deixar “resvalar na sedução de um nacionalismo folclorizante, pitoresco e mais ou menos rapsódico”. Citando Luiz Heitor Correa de Azevedo, ressalta a “transfiguração da música brasileira” em sua produção, referindo-se à incorporação de elementos e processos da música folclórica à sua escrita. Define Guarnieri, o “lúcido construtor das riquezas descobertas” e Villa-Lobos, o “heróico⁶ desbravador das terras virgens” como opostos complementares e fundamentais para a projeção mundial da música do Brasil. A terceira “geração” seria a dos compositores cuja produção não se vinculava totalmente ao nacionalismo musical. O gaúcho Luiz Cosme (1908-1965), é retratado como artista

⁴ António de Sousa: *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Edições Cosmos, 2006.

⁵ A entrevista foi republicada em sua coletânea de textos *Opúsculos 2* [Lisboa, Editorial Caminho, 1984]. É esta a fonte que tomo como referência ao indicar as numerações de página nas citações.

⁶ Optei por manter a ortografia original nas citações diretas.

inquieta e sagaz, atento ao fenômeno sonoro contemporâneo e aberto às mais diversas experimentações técnicas. Graça o descreve como um dos raros casos na música brasileira em que o compositor se desdobra nas atividades de crítico e ensaísta – funções às quais também ele próprio se dedicou. César Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989), antigos discípulos de Hans-Joachim Koellreutter, haviam rompido com o Grupo Música Viva⁷ e buscavam conciliar inovação e experimentação a uma escrita que refletisse a sonoridade nacional. Do primeiro, Graça diz ser o único exemplo brasileiro de compositor-folclorista, aplicando seus conhecimentos de músico ao estudo disciplinado do folclore, trazendo-o à sua música como “elemento estruturador de uma arte individualizada”. De Santoro, o mais novo, por muito tempo considerado “o benjamim festejado da música brasileira”, diz ter dividido opiniões – “nem sempre num movimento puramente crítico” – quando de sua adesão ao nacionalismo progressista.

O autor demonstra, em seu texto, amplo conhecimento da produção dos entrevistados, a cujas obras tivera acesso por meio de partituras e gravações. Promoveu a execução de vinte delas em Portugal – seis em primeira audição mundial –, em um total de sete concertos, realizados entre 1944 e 1960, através da *Sonata*, sociedade por ele dirigida, que tinha como propósito a divulgação da música contemporânea⁸. Dentre os entrevistados, apenas Cosme não teve obras executadas nos referidos concertos. Graça estava igualmente a par da polêmica nacionalismo X dodecafonismo desencadeada pela *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita por Camargo

⁷ Fundado no Rio de Janeiro em 1938 e liderado pelo jovem professor e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, recém-chegado ao Brasil, o Grupo Música Viva reunia compositores, intérpretes, estudiosos e críticos empenhados na criação, formação e divulgação musical. Foi inspirado no grupo de mesmo nome fundado em Bruxelas pelo antigo professor de Koellreutter, Hermann Scherchen. Carlos Kater, em seu artigo “Música Viva”, *Textos do Brasil*, 12 [Música Erudita Brasileira], 2006, identifica três fases do movimento: a primeira, marcada pela coexistência de tendências estéticas e ideológicas muito distintas, a segunda, marcada pelo Manifesto Música Viva de 1944, mais voltada para a atualização musical e uma terceira, marcada pelo Manifesto Música Viva de 1946, caracterizado pela ênfase à complexidade social, estética e econômica do fenômeno musical. O grupo dissolveu-se em 1950. Koellreutter ficou conhecido como introdutor do dodecafonismo no Brasil, por utilizar a técnica como ferramenta pedagógica em suas aulas de composição.

⁸ Teresa Cascudo: “Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira”. *Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 anos: música e visões*, Colônia, Akademie Brasil-Europa für Kultur und Wissenschaftswissenschaft; Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen Sprachraumes, Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos, 2000, pp. 258-272.

Guarnieri. O referido texto foi publicado em diversos jornais brasileiros em dezembro de 1950 e trechos foram publicados na *Gazeta* em fevereiro do ano seguinte⁹.

Um primeiro esforço jornalístico no sentido de estreitar as relações musicais luso-brasileiras foi a entrevista ao compositor realizada por Mozart de Araújo, intitulada *Conversa com Fernando Lopes-Graça*¹⁰. Foi publicada no *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, em 1951 e na *Gazeta* em 1952¹¹. Apresento, nos próximos parágrafos, uma análise do *Inquérito*, destacando os pontos mais presentes nos panoramas da situação musical brasileira apresentados pelos artistas e procurando relacioná-los aos apontamentos de Graça na *Conversa*, bem como aos argumentos presentes em outras interações com o compositor luso.

A estrutura da entrevista é a mesma para todos os músicos. Logo de início, Lopes-Graça propõe a seguinte questão: “Como compositor, posso perguntar-lhe se tem algum credo estético e se quer confessá-lo aos leitores de *Gazeta Musical* e de *Todas as Artes*?”. Cláudio Santoro não acredita na dissociação entre estética e ideologia e afirma que sua obra tem forçosamente um princípio ideológico. Não explicita qual seria esse princípio. Sabemos, contudo, que buscava então conciliar sua curiosidade estética pessoal e as diretrizes do II Congresso de Compositores Progressistas, ocorrido em Praga em 1948, que apontavam para a necessidade de se criar uma música mais acessível às massas e de inspiração popular. Segundo Ana Cláudia de Assis¹², o compositor tinha por princípio criar uma “música progressista, engajada política e socialmente”, elegendo o proletariado como fonte de inspiração e público alvo. Mignone também defende como pontos principais a acessibilidade e a comunicabilidade da música. Entretanto, alerta que se deve ter cuidado para não cair no excessivamente fácil, que tenderia ao vulgar e observa, por outro lado, o risco de se escrever com excessiva preocupação em agradar à crítica. Para Guerra – Peixe, a obra musical deve atuar como mensagem participante dos movimentos contemporâneos e refletir anseios

⁹ Mozart Camargo Guarnieri: “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, 05/II/1951.

¹⁰ Mozart de Araújo: “Conversa com Fernando Lopes-Graça”, *Gazeta Musical e de todas as Artes*. Lisboa, IV/1952, pp. 6-7.

¹¹ Para uma análise mais detalhada da referida entrevista, Cf. Ana Cláudia de Assis: “Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira”, *Revista Música Hodie*, 13, 2, 2013, pp. 168-180.

¹² A. C. de Assis: “Fernando Lopes-Graça e a música brasileira: inventando sons, construindo sentidos”. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012, Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*, Ribeirão Preto, USP, 2012, 1, pp. 181-188.

da classe que o autor representa. Camargo Guarnieri também define o compositor, antes de tudo, como um ser social. Defende que a música universal seria a soma das músicas nacionais e, conseqüentemente, o nacionalismo musical como única possibilidade de uma composição autêntica, numa clara referência ao *Ensaio sobre a música brasileira*¹³. Tal visão coincide com a de Lopes-Graça apresentada na *Conversa*, onde este destaca a distinção entre nacionalismo e chauvinismo, ressaltando a importância do estudo e incorporação das outras culturas, ponto que também está presente no texto andradeano. O compositor português diferencia também universalismo e cosmopolitismo, apontando esse último como um repúdio ao nacional que acaba por levar a uma “música assexuada ou pretensiosas locubrações acadêmicas”. Villa-Lobos deixa perceber uma crítica ao eurocentrismo na música de concerto. “O meu credo estético é unicamente aproveitar os meus recursos técnicos artístico-musicais para ser útil à sensibilidade dos seres humanos, mesmo dos meios civilizados”¹⁴. Luiz Cosme centra seu credo em uma atuação social do compositor, visando acrescentar, por meio de seu trabalho artístico, algum contributo objetivo à realidade em que se insere, mas sem perder de vista o desenvolvimento de sua subjetividade criadora. O artista deve estar familiarizado com todas as escolas e técnicas possíveis e criar buscando a coerência e consistência, sem se prender rigidamente a uma determinada tradição.

A segunda pergunta talvez seja a mais intimamente ligada ao cotidiano dos entrevistados: “Como encara a situação da música brasileira contemporânea, no que diz respeito às suas correntes e tendências e às reacções que estas provocam no público?” Camargo Guarnieri aponta, no uso da música popular como base, o caminho para uma música de concerto com características próprias. A meta é chegar de uma música “nacionalista” a uma música “Brasileira”, na qual o folclore esteja plenamente incorporado nos procedimentos e na linguagem composicional, a ponto de não ser percebido como um corpo estranho. Essa meta diz respeito à chamada terceira fase nacionalista teorizada por Mário de Andrade no *Ensaio*, a chamada “inconsciência nacional”. Lopes-Graça, na *Conversa*, defende o mesmo processo: “A questão é saber-mo-

¹³ Mário de Andrade: *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Vila Rica / Brasília, INL, 1972 (3ª edição, comentário e hipertextos de Cláudia Neiva de Mattos). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>. (Consultado em 07/07/14).

¹⁴ F. Lopes-Graça, *Inquérito...*, p. 198

nos servir da nossa música popular apenas como uma fonte de ideias, como um método e uma disciplina para a consecução de uma linguagem e de um pensamento musicais autônomos, evitando cair no puro folclorismo, que nunca poderá constituir o ideal último de uma arte superior”¹⁵. Para Santoro, que observa uma melhora na aceitação da música contemporânea, o que atrai o público é o conteúdo humano da obra. Mignone olha criticamente o autodidatismo dos compositores brasileiros como sinal da falta de uma escola de composição. Não vê avanços, tanto no que se refere à aceitação da música contemporânea pelo público como à falta de diálogo entre os artistas das diferentes tendências estéticas. Destaca, ainda, a necessidade de um roteiro educacional para levar a música ao público. Villa Lobos ressalta a semelhança da situação da música contemporânea no país e no exterior. Guerra-Peixe aponta a necessidade de experimentação e pesquisa, sobretudo folclórica, destacando a riqueza musical nordestina. Devido à sua vivência em Recife entre os anos de 1949 a 1952¹⁶, teve oportunidade de pesquisar as manifestações folclóricas da região. Chama a atenção para a necessidade de uso e pesquisa do modalismo de origem africana e critica o pouco aproveitamento da rítmica popular pelos compositores, que insistiriam em “fórmulas estereotipadas”. Nota-se ainda na fala do compositor, quando caracteriza boa parte do público brasileiro de concertos como aburguesado e desinteressado em novas composições, uma crítica ao que poucos anos mais tarde Theodor Adorno denominaria “ouvinte de cultura ou consumidor cultural”¹⁷. Contudo, o entrevistado aponta esperançosamente algumas instituições brasileiras que se dedicam à divulgação da música contemporânea e à formação de novos músicos, como a Sociedade Bartók, o rádio e os discos, o trabalho de Koellreutter com os Seminários de Música na Universidade da Bahia e a Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, sua cidade natal. Cosme vê com otimismo a situação da música contemporânea no país, embora ainda sinta um certo conflito dos jovens compositores entre o nacionalismo que seguem e seu desejo enquanto criadores.

¹⁵ M. Araújo, *Conversa...*, p. 7 [grifos meus].

¹⁶ Joaquim Inácio de Nonno: *De Petrópolis a Pasárgada: o cancionário de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2012 (Tese de Doutorado em Música), pp. 61-62.

¹⁷ Theodor W. Adorno: “Tipos de comportamento musical”. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*, São Paulo, Editora Unesp, 2011 (tradução Fernando R. de Moraes Barros).

“Quais os mestres por quem se sente devedor na formação da sua arte e da sua personalidade?” foi a terceira pergunta. Bach é apontado como referência para Villa-Lobos e Cláudio Santoro e Stravinsky para Villa e Luiz Cosme. Outros nomes aparecem: Guerra-Peixe cita Haydn, Beethoven, Bartók, Kachaturian e Gershwin. Villa-Lobos menciona Florent Schmitt, Mignone se diz basicamente influenciado por Debussy, Ravel e Richard Strauss. Cláudio Santoro destaca a obra de Brahms e, entre os modernos, a influência de Hindemith, Chostakovitch [sic], Prokofieff, Villa-Lobos e Guarnieri. Entre os mestres presenciais, o pai de Villa-Lobos foi a principal influência na sua formação musical. O compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter tem sua importância devidamente reconhecida e destacada por seus antigos discípulos Guerra-Peixe e Santoro, mesmo estes tendo já deixado o Grupo Música Viva. Guerra-Peixe destaca ainda o papel de seu primeiro professor de composição, Newton Pádua. De maneira bem-humorada, assim descreve o legado de seus dois mestres:

Na qualidade de candidato a.... compositor tive por professores Newton Pádua e H. J. Koellreutter. O primeiro me transmitiu a base clássica e a técnica de composição que hoje possuo; o segundo, algum conhecimento de estética e o gosto pela indagação. Aliás, depois disto, indaguei tanto que hoje me oponho ao seu catecismo... dodecafonizante¹⁸.

Santoro destaca também seu professor de violino Edgardo Guerra e Nadia Boulanger, com quem estudou em Paris. Camargo Guarnieri se diz devedor das aulas de composição de Lamberto Baldi e de estética de Mário de Andrade, cuja principal lição teria sido o estímulo a contrariar os cânones das escolas tradicionais.

À quarta questão, “Algumas influências extramusicais: literárias, filosóficas, plásticas, etc.?” Mignone e Guerra-Peixe responderam com o nome de Cândido Portinari. O primeiro afirma que sua arte lhe transmite um sentido rítmico. O compositor acrescenta ter sido tomado de grande empolgação pelas várias manifestações artísticas da Semana de Arte Moderna, que acompanhou em sua juventude. A figura de Mário de Andrade, mentor e amigo, também é lembrada. Guerra-Peixe menciona os textos de Gilberto Freyre (embora faça ressalvas a seu “inacreditável apego ao feudalismo escravagista [sic]”) e os romances de Jorge Amado e José Lins do

¹⁸ F. Lopes-Graça, *Inquérito...*, p. 210.

Rego, autores que tinham como marca a crítica social. Luiz Cosme, por sua vez, disse inspirar-se no conceito de duração do filósofo francês Henri Bergson, baseado na distinção entre o tempo objetivo, concreto, mensurável e a experiência subjetiva¹⁹. Villa-Lobos diz ter por única inspiração a natureza, em especial a do Brasil. Guarnieri e Santoro não especificam nenhuma referência. O primeiro afirma que é necessário que o artista encontre o “espírito do tempo”, fio que liga todas as artes. Santoro ressalta que o artista é um todo e, portanto, está sujeito, queira ou não, à influência de suas concepções filosóficas, literárias, plásticas, políticas, morais, etc.

Nas respostas à quinta questão, “Qual a sua posição em face das mais recentes correntes do pensamento e da técnica musical: dodecafonismo, serialismo, música concreta, música eletrônica, etc.?” , percebemos uma rejeição mais contundente das novas técnicas por parte dos compositores que não fizeram uso delas, muito embora alguns deles busquem minimizá-la em seu discurso ou evitem se posicionar. Villa Lobos diz admirar toda inovação em arte, mas reprovar o que “foge às leis lógicas da humanidade”. Para Guarnieri, tratar som e ritmo em laboratório é desumanizar a arte. Mignone diz duvidar da música “que se queira impor por processos cerebrais ou artefeitos”. Guerra – Peixe tentou, durante um bom tempo, a conciliação entre a técnica dodecafônica e o uso de elementos da música nacional. Quanto à música eletrônica e concreta, o compositor apresenta bastante resistência:

Acredito que os sentimentos do homem possam passar por alterações após séculos de evolução [...] mas seus princípios permanecerão vinculados à mesma base. Custa-me imaginar que no futuro as boas mães venham substituir os seus acalantos por máquinas que executem música concreta ou electrónica, junto ao berço de seu filho! A menos que o filho venha a ser feito por processo electrónico²⁰.

Luiz Cosme utilizou dodecafonismo e serialismo em algumas composições, mas buscando uma atmosfera nacional e explorando possibilidades harmônicas mais consonantes, que oferecessem certa familiaridade aos acostumados com os sistemas tonal e modal. Segundo o autor, a escola expressionista de Schoenberg caminha para

¹⁹ Uma análise aprofundada dessa influência encontra-se em Fernando Lewis de Mattos: *Estética e Música na obra de Luiz Cosme*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005 (Tese de Doutorado em Música).

²⁰ F. L. de Mattos, *Estética e Música...*, p. 212.

sua fixação²¹. Cláudio Santoro afirma não tomar partido de nenhuma técnica em particular. Aconselha os jovens compositores a experimentar todas as possibilidades na busca de um estilo pessoal. Pergunta semelhante havia sido feita por Mozart de Araújo a Lopes-Graça, que destacou a diversidade de movimentos e estilos e a instabilidade de seu tempo. Quanto às tendências, indicou, em linhas mais gerais, que a música caminha para “uma maior simplicidade de processos, para uma clarificação de propósitos, concomitantemente a uma revalorização do seu significado humanista, da sua missão ética, obliterados por aquilo a que [...] se chamou ultimamente [...] o ‘formalismo’”²².

A última questão retoma o tema da recepção musical, agora buscando propostas. “Como é aceite a música moderna em geral no Brasil? A sua compreensão e difusão levantam problemas? Quais? Como pensa que eles poderiam ser solucionados?” Para Camargo Guarnieri, a reação do público conservador estaria associada à falta de informação sobre as novas tendências. Aponta a necessidade de maior difusão musical, que forneceria ao público a base e o esclarecimento para formar sua opinião sobre o que ouve. Mignone retoma a questão do isolamento e falta de diálogo entre os grupos ligados às diferentes estéticas como o ponto mais prejudicial à recepção da música moderna e contemporânea no país. O cerne da solução seria a formação do público jovem. É bastante crítico do sistema de educação musical, que considera obsoleto e pouco estimulante e defende o sentido lúdico em todas as suas etapas. Lamenta o isolamento das escolas de música e belas artes e sua ausência das cidades universitárias. Santoro, por sua vez, reconhece no compositor a responsabilidade de buscar mais comunicabilidade através de sua música. Luiz Cosme acredita que fatores além do valor da obra, como a personalidade mais “publicitária” de certos compositores, contribuem para sua maior divulgação. Guerra-Peixe destaca a necessidade de profissionais musicalmente capacitados na direção das organizações musicais e de execução de um repertório composto de obras de “substância estética”. A meta seria igualar o hábito de ir a concertos ao de ir ao estádio de futebol. O esporte, por sinal, foi um grande assunto nacional naquele ano, quando o Brasil foi campeão da Copa do Mundo. Outra sugestão seria a inclusão, no repertório dos concursos, de música

²¹ Segundo F. L. Mattos, *Estética e música...*, o compositor distinguia, em todos os períodos da História da Música, dois momentos estilísticos: o “romântico”, que se manifestaria no período de desenvolvimento das escolas de composição, e o “clássico”, momento de fixação de seus elementos característicos.

²² M. Araújo, *Conversa...*, p. 6.

moderna e contemporânea. Elogia o papel da rádio e dos discos na divulgação da produção artística mais recente²³, observando mais uma vez que o público musicalmente mais atualizado não é o dos concertos. Além do gosto conservador da elite, destacava os prejuízos à cultura causados pela atuação demagógica dos dirigentes políticos. Também Lopes-Graça opunha-se à ideia de simplificação da música como meio para atingir as massas. Segundo Mário Vieira de Carvalho²⁴, o compositor defendia “a autonomia artística e liberdade de qualquer subordinação direta da arte à política”, bem como “uma ação política e cultural contra-hegemônica de resistência às estruturas sociais que conspiram para excluir o povo da educação ou da ‘alta cultura’”²⁵. Olhando criticamente o tecnicismo do ensino musical superior, Villa-Lobos afirma que “seria preferível fecharem-se algumas fábricas de artistas e abrirem-se escolas públicas de apreciação e discernimento musicais, com o fim de formar o público consciente”²⁶.

Observa-se que todos os entrevistados se ligavam, de alguma forma, a uma estética baseada na pesquisa e aproveitamento da música tradicional e/ou popular. Teresa Cascudo²⁷ aponta a seleção, pela imprensa, das vozes a serem ouvidas, destacando, por exemplo, que a equipe da *Gazeta* não se ocupou da publicação de textos em defesa de Koellreutter e teria controlado a abordagem de uma entrevista Pierre Boulez²⁸, em que este trazia duras críticas ao nacionalismo musical²⁹. Dados os limites deste trabalho, não é possível abordar em detalhes a referida polêmica; observo

²³ De acordo com Carlos Kater, [*Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, São Paulo, Musa Editora, Atravez, 2001], embora não estivesse mais no ar à época da entrevista, o programa radiofônico *Música Viva*, produzido por Koellreutter e seus discípulos (entre os quais estavam Guerra e Santoro) foi um importante instrumento de divulgação musical entre os anos 1944 e 1950.

²⁴ Mário Vieira de Carvalho: “Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Fernando Lopes-Graça’s Dialectical Approach to Music and Politics”, *Twentieth-Century Music*, 8, 2, 2012, pp.175-202.

²⁵ “He stood, rather, for artistic autonomy and freedom from any direct subordination of art to politics [...] and for a counter-hegemonic cultural and political action which resisted the social structures that conspire to exclude people from education or ‘high culture’”. M. V. de Carvalho, *Between Political Engagement...*, p. 176.

²⁶ F. Lopes-Graça, *Inquérito...*, p. 199.

²⁷ T. Cascudo: “Fernando Lopes-Graça e os compositores brasileiros: a polémica ‘do dodecafonismo vs. Nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparativa”. *Actas do Colóquio Portugal-Brasil: uma visão interdisciplinar do século XX*, Coimbra, 2003, pp. 268-284.

²⁸ Manuel Dias da Fonseca: “À volta do dodecafonismo: um depoimento de Pierre Boulez” / Fernando Lopes-Graça: “Comentários ao depoimento de Pierre Boulez”, *Gazeta Musical*, Lisboa, X/1953, pp. 172-177.

²⁹ Sobre essa questão, Cf. também T. Cascudo: “A Configuração do Modernismo Musical em Portugal através da acção de Fernando Lopes-Graça”. *Fernando Lopes-Graça*, Pedro Maia (ed.), Porto, Atelier de Composição, 2010, pp. 37-73. Disponível em: http://www.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/TCascudo_ConfiguracModernismo.pdf (Consultado em 06/10/15).

apenas divergir da autora quanto à interpretação do caráter de controle atribuído às intervenções da revista. De qualquer forma, suas observações levam a indagar onde estavam e o que faziam os músicos brasileiros que não se dedicavam à vertente nacionalista de composição. É difícil apontar, nesse período, autores que não fizessem, de uma forma ou de outra, uso de música nacional, mesmo entre os antigos discípulos de Koellreutter. Edino Krieger, por exemplo, desde os estudos em Londres, em 1955, buscava abordar a temática brasileira em suas obras³⁰. Eunice Katunda já havia se desligado do *Música Viva* em 1950. A música brasileira e o folclore já faziam, contudo, parte de sua obra, mesmo compondo sob orientação de Koellreutter, como é o caso da cantata *Negrinho do Pastoreio*, de fatura modal, que lhe garantiu o Prêmio Música Viva de Jovens Compositores em 1946. Esse fato põe em xeque o radicalismo atribuído a Koellreutter por seus ex-discípulos. As primeiras apresentações públicas de obras dos integrantes do movimento Música Nova, marcado pelo experimentalismo e fortemente influenciado pelo Música Viva e pelos cursos de verão de Darmstadt, só se dariam a partir do início dos anos 60. Podemos, portanto, atribuir a falta de divergências estéticas contundentes entre os entrevistados do *Inquérito* mais a um hiato geracional que propriamente a um partidarismo estético-ideológico.

Na introdução à republicação do *Inquérito*, Lopes-Graça observa ser “natural que as questões debatidas tenham perdido de então para cá algo da sua pertinência³¹”. Considerando-se os principais problemas levantados – formação de público, eficiência do sistema de educação musical, divulgação da música moderna e contemporânea e comunicabilidade da arte – deve-se discordar e reconhecer que, infelizmente, sua atualidade nem mesmo nos causa surpresa.

³⁰ Ricardo Tacuchian: *Música contemporânea brasileira: Edino Krieger*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006 (Coordenação de projeto Francisco Carlos Coelho, tradução Marion Mayer).

³¹ F. Lopes-Graça, *Inquérito...*, p. 195.

“... E ERGUERAM ORGULHOSAS BANDEIRAS...”: PORTUGAL E A EUROPA NO FESTIVAL RTP DA CANÇÃO

Sofia Isabel Fonseca Vieira Lopes
(Universidade NOVA de Lisboa)

O Festival RTP da Canção (FRTPC) foi, ao longo de cinquenta anos, uma plataforma fundamental para a criação e divulgação de composições originais no âmbito da denominada “canção ligeira”. Organizado anualmente pela televisão pública – RTP –, este concurso promoveu a actividade de compositores, letristas, intérpretes, orquestradores e maestros. A canção vencedora deste que é o concurso mais duradouro da televisão portuguesa representa o país no Festival Eurovisão da Canção (FEC), um dos eventos com maiores audiências dentro e fora da Europa. O presente artigo pretende contribuir para a compreensão do papel do FRTPC na mediação de discursos identitários, partindo da análise da canção vencedora na edição de 1989 e representante de Portugal no FEC. Pretende-se analisar de que forma as noções de nacionalidade e europeidade são forjadas na composição e na performance e de que modo as aceções de local e global são articuladas para divulgação nos contextos nacional e internacional. Esta reflexão resulta da investigação, ainda em curso, conducente ao grau de Doutor na FCSH-NOVA, Lisboa, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Palavras-chave: Festival RTP da Canção, Festival Eurovisão da Canção, Música e Televisão, Identidade, Nacionalismo.

O I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, como então era denominado o Festival RTP da Canção (FRTPC)¹, teve a sua estreia a 2 de Fevereiro de 1964. Graças à utilização da *videotape*, que permitiu gravar o concurso e partilhá-lo com os outros países membros da União Europeia de Radiodifusão (UER) respondendo a uma das premissas da Eurovisão, a RTP pôde finalmente participar no Festival Eurovisão da Canção (FEC). No entanto, mesmo não podendo participar no FEC, ao longo da década de 1960, a televisão portuguesa organizou outros concursos transmitidos pela Emissora Nacional e pela própria RTP², prometendo aos concorrentes a posterior participação no Festival Eurovisão, um concurso que, desde a sua estreia em 1956, congrega anualmente milhões de telespectadores ao nível internacional. Desde 1964, o Festival RTP da Canção tem sido

¹ António João César, António Tilly: “Festival RTP da Canção”. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010 (Temas&Debates), pp. 501-504.

² Este tema foi desenvolvido na minha apresentação no II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, realizado em 2014, e publicado nas Actas do mesmo. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/b80448_6cfc8829c02e4cedad8f63dde8ba21ef.pdf (Consultado a 22/03/16).

realizado anualmente com apenas duas interrupções. Portugal tem sido presença regular na Eurovisão, fazendo parte do conjunto de países com mais participações. Ao longo de cinquenta anos, entre 1964 e 2014, concorreram às fases finais do Festival RTP da Canção mais de 460 canções, mas o número de canções compostas e enviadas à RTP com o intuito de concorrer é substancialmente superior. No Anuário RTP de 1964, a realização do concurso teve grande destaque, salientando-se a importância da televisão e do Festival em particular como veículo para fomentar “o aparecimento de novos valores [...]. Numa tentativa de valorizar a qualidade da música ligeira, no seu aspecto não só interpretativo, mas também de produção”³. O concurso foi integrado nos *Programas Musicais Ligeiros*, categoria que, segundo o mesmo documento, “goz[ou] de muita aceitação por parte do grande público” e que visou “não só o aspecto recreativo que incumbe à Televisão, mas [foi] também um valioso contributo para a expansão da música portuguesa, incentivando a produção de novas composições com vista ao Grande Prémio TV da Canção Portuguesa, levando ainda essa música para além-fronteiras”⁴. Deste modo, um dos principais objectivos deste que é o concurso mais duradouro da televisão portuguesa, foi “estimular a produção de canções originais de nível internacional que possam competir com canções de outros países europeus no certame”⁵. Analisando a sua história, o Festival da Canção tem sido efectivamente uma plataforma de dinamização da composição musical no âmbito da chamada “música ligeira”⁶, surgindo como meio fundamental para a criação e divulgação de canções, intérpretes e autores, bem como estímulo à indústria fonográfica nacional. Nas palavras de Ema Pedrosa, A&R da editora Moviplay ao longo de várias décadas, “O Festival se tivesse dez canções, eram dez êxitos”⁷. A transmissão anual do FRTPC e posterior representação de Portugal no Festival Eurovisão eram sempre sinónimo de grandes audiências e de uma visibilidade ímpar para os seus intervenientes e, por isso, um sinónimo de vendas para as editoras fonográficas. O decréscimo da sua importância, principalmente a partir dos anos 1990, prendeu-se com diversos factores, tais como o aparecimento das televisões privadas e de novos formatos televisivos e competitivos,

³ AAVV: *Anuário RTP 1964*, Edições RTP, 1965, p. 11.

⁴ AAVV, *Anuário RTP 1964...*, p. 75.

⁵ “Regulamento FRTPC 1964”, *Diário de Lisboa*, 08/III/ 1969, 06/V/1969.

⁶ Pedro Moreira, Rui Cidra, S. Castelo-Branco: “Música Ligeira”. *Enciclopédia da Música em Portugal...*, pp. 872-875.

⁷ Entrevista realizada a Ema Pedrosa a 15 de Maio 2015.

uma crescente dependência da indústria fonográfica nacional à indústria internacional, um gradual desinteresse por parte de autores, intérpretes e, consequentemente, da própria RTP.

Volvidos vinte cinco anos da estreia do Festival RTP da Canção na Televisão portuguesa, quinze da Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1975) e apenas três da integração de Portugal na então Comunidade Económica Europeia (1986), em 1989 Portugal reivindicava o seu lugar de país mais a Ocidente do continente europeu. Neste final da década de 1980, Portugal assistiu a uma significativa abertura à Europa e a uma dinamização económica protagonizada pelo então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva. Pela primeira vez, Portugal foi classificado pelo FMI como industrializado e a taxa de crescimento económico foi a mais alta da OCDE. Neste ano, iniciou-se o primeiro quadro comunitário de apoio (1989-1994) que contribuiu para a modernização no país e o escudo foi integrado no sistema monetário europeu. Porém, ao observar a imprensa da época, a instabilidade social foi igualmente marcante, com notícias diárias de greves e reivindicações, fruto de alterações significativas e consequente subida de impostos e de uma inflação com níveis históricos. Empresas, bancos e meios de comunicação, nomeadamente a imprensa, nacionalizados no pós-revolução, foram agora privatizados. Como parte da Europa e agora da CEE, os acontecimentos ao nível europeu tiveram importantes repercussões no país, destacando-se, no final desse ano, a queda do muro de Berlim e o desmembramento da Cortina de Ferro, momentos-chave na coesão de uma Europa “unida na diferença”. No que respeita à música, e após o chamado “boom do rock português”⁸, a situação era, como sempre, instável. No ano de 1989 foram definitivamente extintas as Orquestras da RDP (anteriormente da Emissora Nacional), depois de um continuado desinvestimento nas estruturas autónomas da rádio e televisão públicas e depois de diversas manifestações e greves por parte dos músicos. Este acontecimento tem um reflexo directo no Festival, uma vez que estes músicos integravam anualmente a orquestra que acompanhava as canções, contribuindo decisivamente para o abandono deste formato performativo.

Coincidindo com o 32.º aniversário da RTP, a 25.ª edição do Festival RTP da Canção foi transmitida a 7 de Março de 1989, a partir do Teatro Garcia de Resende, em Évora,

⁸ R. Cidra, Pedro Félix: “Pop-Rock”. *Enciclopédia da Música em Portugal...*, pp. 1035-1056.

com a apresentação do Maestro António Victorino d' Almeida e da actriz Manuela Carlos. Tal como na Eurovisão, todas as canções foram acompanhadas por uma orquestra ao vivo⁹. Para além da apresentação das cinco canções concorrentes, o espectáculo contou com uma extensa primeira parte, onde actuaram José Cid (vencedor do FRTPC 1980), Mari Myriam (lusu-descendente, vencedora do FEC 1977 por França) e o Coro dos Mineiros de Aljustrel. Tendo como director musical o Maestro José Correia Martins, este FRTPC foi ainda palco para uma retrospectiva das canções vencedoras nas edições anteriores e para homenagens a Florbela Espanca e a José Carlos Ary dos Santos (um dos mais importantes letristas do certame e vencedor nos anos de 1969, 1971, 1973) protagonizadas pelos também vencedores do FRTPC, e principais intérpretes de Ary, Carlos do Carmo (1976), Simone de Oliveira (1965 e 1969) e Tonicha (1971). No final do espectáculo, foram entregues os prémios de interpretação atribuído pela imprensa ao grupo Da Vinci e de melhor orquestração, votado pelos músicos da orquestra, a Armindo Neves com a canção *Partir de mim* e a Carlos Alberto Moniz com a canção *Palavras Cruzadas*. À semelhança das edições anteriores, a canção vencedora e posterior representante de Portugal no FEC foi escolhida pelos vinte e dois júris regionais¹⁰ que representavam “a diversidade de espectadores da RTP”¹¹, seguindo as normas da Eurovisão no que toca à distribuição igualitária de sexos e à representação das camadas mais jovens até aos 25 anos de idade. Em 1989, a RTP prosseguiu com as experiências e ensaiou novas regras: lançou um apelo às editoras discográficas para escolherem as canções concorrentes. Nesse ano, disputaram a final apenas cinco canções, representantes das editoras MBP, SPK, Ovação, Valentim de Carvalho e Discossete. Apesar da escolha dos intérpretes ter sido feita pelas editoras, a Direcção de Programas da RTP teve a última palavra a dizer, tendo “em vista a salvaguarda da qualidade interpretativa no âmbito da produção do espectáculo televisivo”¹². Deste modo, a primeira fase de selecção das canções concorrentes que, durante vinte e cinco anos, esteve a cargo de um júri nomeado pela RTP ficou exclusivamente a cargo das editoras fonográficas. A RTP dedicou-se à componente

⁹ Algumas edições anteriores já tinham sido realizadas sem orquestra ao vivo.

¹⁰ O júri regional/distrital reunia em cada uma das capitais de distrito de Portugal Continental, três na Região Autónoma dos Açores e um na Região Autónoma da Madeira e integrava nove elementos representantes de diversas classes profissionais.

¹¹ AAVV: *Regulamento Festival RTP da Canção 1989*, 2 de Janeiro de 1989.

¹² AAVV, *Regulamento Festival RTP da Canção 1989*...

televisiva e delegou à indústria a componente musical. No entender de Mário Castrim, proeminente crítico de televisão da época, “Digamos que [o Festival] não terá sido o pior. Se não fossem as canções concorrentes, até nem seria mau de todo. Acrescente-se ainda a vantagem do seu número reduzido”¹³.



Fig. 1 – Capa do Single *Conquistador*, Da Vinci, 1989. Fonte: Website <http://www.vagalume.com.br/da-vinci/conquistador.html> (Consultado a 22/03/16).

A citação que dá o título a esta apresentação é retirada da canção vencedora desse ano e representante de Portugal no Festival Eurovisão realizado em Lausanne, na Suíça. A canção *Conquistador*¹⁴ foi interpretada pelos Da Vinci, banda formada em 1982 pelo casal Pedro Luís (autor da letra e teclista) e pela sua esposa lei Or, por Ricardo Landum (autor da música e guitarrista), por Joaquim Andrade (Bateria) e por Sara e Dora Fidalgo (coros). Os representantes da editora Discossete, contavam já, em 1989, com vários *singles* e álbuns editados e com milhares de discos vendidos. No FRTPC, os Da Vinci foram dirigidos pelo Maestro Luís Duarte e actuaram em último lugar. Para além de ter sido a canção preferida do júri nacional, vencendo com quase o dobro da pontuação da 2.^a classificada, a canção n.º1, os Da Vinci foram ainda os preferidos da imprensa, recebendo o Prémio de melhor interpretação. Em Évora, saiu vencedora uma canção que na sua versão original canta os grandes feitos dos portugueses durante os Descobrimentos, mas que na versão gravada posteriormente em inglês, sob o título *Love Conquistador*, não passa de uma canção de carácter amoroso onde todo o conteúdo nacionalista é suprimido. As

¹³ *Diário de Lisboa*, 08/03/1989, p. 24.

¹⁴ O vídeo da actuação no FRTPC, o link para o vídeo da actuação no FEC assim como a letra da canção encontram-se disponíveis no website <http://festivais2.wix.com/1989> (Consultado a 22/03/16).

duas versões foram editadas pela Discossete¹⁵ e proporcionaram ao grupo extensas turnês no país e no estrangeiro, a edição do disco em diversos países e o disco de platina (com 100 000 discos vendidos).

Para a análise que aqui se apresenta, para além das duas versões gravadas em disco, contamos ainda com três momentos performativos distintos: as duas actuações ao vivo nos Festivais RTP da Canção e Eurovisão e o videoclip de promoção.

Conquistador distinguiu-se das restantes canções concorrentes ao FRTPC 1989 tanto ao nível da temática da letra, como aos níveis da performance e do estilo musical. Os Da Vinci apresentaram uma performance muito dinâmica, quando comparada com as restantes, e condizente com o estilo interpretado, exibindo uma gestualidade própria de cada interveniente e uma coreografia das coristas. Sendo uma canção *Pop*, os seus intérpretes apresentaram-se com um visual um tanto arrojado, próximo da prática internacional e de outras bandas de *Rock*. Vestidos de preto e vermelho, combinaram as rendas e brilhos de lei Or (que apresentou um visual muito próximo do de Madonna na época) com o cabedal do guitarrista Ricardo Landum, hoje conhecido como compositor de êxitos de Tony Carreira e Ágata, mas, na época, músico de uma banda de *Heavy Metal*. O teclado portátil, a guitarra e a bateria eléctricas contrastaram com a orquestra sinfónica que os acompanha e o estilo musical, o visual e a performance parecem destoar com o carácter da letra. A mensagem marcadamente nacionalista da letra é explícita e não deixa quaisquer dúvidas: representa um Portugal pioneiro nas descobertas do “Novo Mundo” e a escrita no passado que enfatiza o momento histórico descrito como glorioso. No refrão, cantado na primeira pessoa, o grupo “encarna” o papel de conquistador (e não de descobridor), sendo alvo de duras críticas: “Os Da Vinci atreveram-se e saiu asneira. Pouco informados sobre a História de Portugal, tratam-nos como ‘conquistadores’ e não como os Descobridores de 500. [...] A Europa dos capitais e dos lucros discográficos, televisivos e outros é estúpida e nós fazemos gala em também sermos”¹⁶. É exaltado um povo “poeta” que, “guiado pelos céus”, se “espalhou pelo mundo” e “levou a luz da cultura”. De forma indirecta, as conquistas portuguesas são diferenciadas das que se seguiram,

¹⁵ A versão portuguesa é reeditada em *single* e LP mais duas vezes também pela Discossete, editora de nomes hoje consagrados na música popular portuguesa como Bonga, Toy, Tony Carreira ou Quim Barreiros.

¹⁶ Rui Eduardo Paes: *Diário de Lisboa*, 06/V/1989, p. 35.

retomando um discurso muito próximo do Luso-Tropicalismo de Gilberto Freyre (1953)¹⁷. Nas palavras dos Da Vinci, o povo português “semeou laços de ternura” num processo que se pensaria ter tido intuitos meramente colonialistas. Nesta canção, as “mil epopeias” das Conquistas foram, na verdade, “oceanos de amor”. O refrão é contundente e sobejamente conhecido: enumera os locais distantes que ficaram marcados pela presença portuguesa, terminando com “já fui um conquistador” que é repetido incessantemente. Esta mensagem é suportada por uma linha melódica bastante simples que propicia uma fácil memorização. Deste modo, a televisão pública proporciona à Discossete a mediação de uma exaltação nacionalista. O passado colonialista que nas canções concorrentes ao FRTPC durante o Estado Novo, foi camuflado e no pós-revolução rejeitado, é agora exaltado, precisamente no momento em que Portugal consolida a sua presença na CEE¹⁸.

Na Eurovisão, mesmo com a possibilidade de interpretar noutras línguas (como fez a vencedora Jugoslávia, que integrou palavras em inglês na sua canção), a canção portuguesa foi interpretada na sua versão original. Em Lausanne, a performance de *Conquistador* não diverge muito da apresentada em Portugal, sendo interpretada ligeiramente mais rápido e verificando-se a alteração do guitarrista, uma vez que Ricardo Landum havia sofrido um grave acidente de viação. Antes da performance, e como é habitual, foi apresentado um vídeo do grupo já na Suíça e foi explicado o conteúdo da letra. Apesar de esta ter sido uma das edições em que um maior número de países atribuiu pontuação a Portugal, a canção ficou em 16.º lugar entre vinte e dois concorrentes, com trinta e nove pontos, concretizando o que Mário Castrim havia preconizado no momento em que os Da Vinci venceram o FRTPC: “Venceu a canção mais estruturada, mais coerente, mais na onda. Tão na onda que o seu fracasso está garantido. O seguidismo pode fazer comércio, mas não faz glória”¹⁹. Na verdade, a canção parece ter sido pensada apenas para consumo interno ou para a comunidade emigrante na Suíça e não para o público internacional e pouco familiarizado com a História de Portugal. No entender de

¹⁷ Gilberto Freyre: *Aventura e Rotina: Sugestões de Uma Viagem à Procura das Constantes Portuguesas de Carácter e Ação*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980 (primeira edição: 1953).

¹⁸ Ao analisar as canções concorrentes e ao contrário do que seria esperado num concurso com esta abrangência em termos de público, é bastante curioso que, até 1974, são raríssimas as referências aos Descobrimentos ou ao carácter colonizador do país, apesar das inúmeras referências ao mar. O único exemplo que pode ser considerado uma excepção é o ano de 1967, quando Eduardo Nascimento é levado à Eurovisão quase como símbolo de tolerância racial do Regime, num momento em que o colonialismo português é amplamente criticado no ceio das Nações Unidas.

¹⁹ *Diário de Lisboa*, 08/III/1989, p. 24.

Mário Castrim na sua crítica televisiva, “Os Da Vinci tiveram a ideia suicida de seguirem adiante com uma canção de ressonâncias fortemente nacionais. Era do seu País que eles falavam – embora o título ‘Conquistador’ não defina correctamente o trajecto histórico de Portugal. Com tudo isto, a aceitação de uma canção portuguesa foi, que me lembre a melhor de sempre”²⁰. Com música e performance que demonstram anseios de modernidade e integração, a letra é, pelo contrário, assente no passado, descrevendo os feitos descobridores e percursos na difusão da cultura ocidental pautados pela tolerância. Para os públicos nacional e internacional combinaram-se, deste modo, entretenimento e utopia. Musica, performance e letra foram veículos simbólicos que criaram duas narrativas simultâneas mas distintas: uma é assente na história e outra na modernidade. Através da canção, Portugal é simultaneamente integrado na Europa, símbolo de modernidade representada pelo estilo musical e performativo, mas diferencia-se pela sua história e identidade únicas, expressas na letra. Espelha-se concomitantemente e sem pudor um país e uma Europa unidos principalmente pela diferença, uma Europa que, tal como reflecte José Dias: “Mais do que uma entidade geográfica, [...] é – e sempre foi – uma construção complexa e uma projecção idealizada de ‘significado político e imenso peso simbólico... sem limites estabelecidos’”²¹.

No videoclip esta dualidade é exposta de uma forma ainda mais contundente. O videoclip foi filmado em locais icónicos na história e cultura portuguesas e marcas dos Descobrimentos: o Convento de Cristo, em Tomar, monumento de construção medieval, renascentista e manuelina, sede da Ordem de Cristo, pioneira nos Descobrimentos; a Torre de Belém, em Lisboa, monumento do séc. XV; o Padrão dos Descobrimentos, também em Lisboa, construído durante o Estado Novo, e símbolo da sua política de exaltação do passado; e o Navio Escola Sagres. A letra é associada a determinadas imagens, o que enfatiza a narrativa nacionalista: a Janela do Capítulo do Convento de Cristo aparece quando a letra destaca que os portugueses “levaram a luz da cultura”, salientando uma visão eurocêntrica, e a figura do Missionário Francisco Xavier no Padrão dos Descobrimentos é focada quando a letra refere que “era todo um povo guiado pelos

²⁰ *Diário de Lisboa*, 08/III/1989, p. 24.

²¹ “More than a geographical entity, [...] is – and always has been – a complex construction and an idealised projection of ‘political significance and immense symbolic weight... without agreed boundaries’”. José Dias: *Jazz Networks: Europe, Identity, and Cultural Policies*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2015 (Tese de Doutoramento).

céus”, legitimando a epopeia. Os locais históricos contrastam gritantemente com a música, com os instrumentos electrónicos e com o visual do grupo. Aparecem ainda filmagens aéreas do que parece ser a costa de Sagres, um dos pontos mais a Ocidente da Europa, onde lei Or empunha a bandeira da Ordem de Cristo. Deste modo, o videoclip estende no tempo e, através da sua componente visual, intensifica e reifica a mensagem veiculada na canção.

Apesar do sucesso nacional, esta experiência dos Da Vinci foi alvo de duras críticas, nomeadamente por Rui Eduardo Paes que, na crítica publicada no dia da actuação no FEC, arrasa com esta tentativa de concatenar numa mesma canção noções de portugalidade e europeidade: “os portugueses que vão na cantiga [...] fazem tudo para se conformarem, adequarem, encaixarem, entronizarem, mesmizarem com o que se faz nos mesmos círculos dos outros sítios roubando lugar à criatividade, à identidade, à diferença. [...] Agora resolveu-se que umas pitadas de sincopação roqueira não faziam mal e até está ‘in’”²².

No entanto, o autor dirige igualmente as suas críticas ao próprio Festival Eurovisão:

Hoje à noite, via pequeno ecrã, haverá mais disto [falta de qualidade], com aparato, mau gosto, muito dinheiro a circular, estratégias de mercado e bastos propósitos de menorização das exigências culturais dos europeus, que – coitados – são obrigados a “comer” aberrações musicais como a que os portugueses Da Vinci lá levaram, nem acima nem abaixo das outras todas mas tão péssima como elas²³.

Paes considera que, todavia, os Da Vinci tiveram o “atrevimento” de apresentar uma canção com uma mensagem declarada num contexto onde as premissas são outras:

Seja como for, é a possível, somando o piosismo kitsch, o provincianismo de todas as nacionalidades intervenientes, algumas modernices equívocas, um estranho conceito de estrelato, arranjos musicais xaroposos, letras imbecis e um negócio manhoso de cifrões imediatamente multiplicáveis. Normalmente canta-se o amor [...] mensagem é que não, e aí dos que se atrevam²⁴.

²² R. Eduardo Paes, *Diário de Lisboa...*, p. 35.

²³ R. Eduardo Paes, *Diário de Lisboa...*, p. 35.

²⁴ R. Eduardo Paes, *Diário de Lisboa...*, p. 35.

Neste exemplo e deste modo, a música difundida através da televisão foi utilizada para mediar discursos identitários de um país que ainda hoje reivindica a sua posição na Europa. Sendo a televisão, e em particular a RTP, no entender de Cavaco Silva num discurso proferido²⁵, algo “que o país reconhece como uma marca forte da nossa identidade”, também a música aí presente serviria esses intuitos. Desta forma, na canção analisada estão eficazmente conjugadas duas premissas do Festival Eurovisão que Philip Bohlman e Dafni Tragaki destacam quando discutem o papel da televisão e da Eurovisão em particular enquanto veículos simbólicos de narrativas identitárias e utópicas de “europeanidade” e nacionalidade. Uma vez que, segundo Tragaki, “A política audiovisual foi uma das ferramentas fundamentais na criação da Europa enquanto narrativa popular dominante e a televisão foi capitalizada enquanto um campo poderoso para a invenção de novos símbolos”²⁶, no contexto altamente mediatizado como a Eurovisão, “Na performance musical encontramos um nível de realidade onde as subjectividades europeias estão constantemente a emergir, enquanto as cosmovisões estabelecidas são negociadas, contestadas, investidas ou reafirmadas através das canções”²⁷. Simultaneamente, e no entender de Bohlman, “Testemunhar o Festival Eurovisão é ser-se arrastado para uma das mais estáticas experiências de música e nacionalismo, rebitado por um imaginário transnacional da criação musical global”²⁸. É assim que *Conquistador* conjuga europeanidade e nacionalidade, sobrepondo símbolos e narrativas de modo a servir não só os interesses de um país que se integra numa comunidade económica e cultural como os interesses comerciais da editora discográfica. Portugal e a televisão pública são representados internacionalmente através desta canção que assenta num processo de criação de discursos utópicos que despoletam emoções e que Zaroulia²⁹

²⁵ Programa de comemoração dos 25 anos da RTP – IV Episódio. Disponível em: <http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1756&tm=31&visual=4> (Consultado a 22/03/16).

²⁶ “Audiovisual policy has been one of the key sites for creating Europe as a popular master narrative, and television has been capitalized as a powerful field for the invention of new symbols”. Dafni Tragaki: *Empire of Song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2013, p. 3.

²⁷ “As a musical performance it is a level of reality where European subjectivities are constantly emerging, while established worldviews are negotiated, contested, inverted, or reaffirmed in song”. D. Tragaki, *Empire of Song...*, p. 3.

²⁸ “To witness the Esc is to be swept into one of the most ecstatic experiences of music and nationalism, riveted by a transnational imaginary of global music-making”. Philip Bohlman: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004, p. 2.

²⁹ Marilena Zaroulia: “‘Sharing the Moment’: Europe, Affect, and Utopian Performatives in the Eurovision Song Contest”. *Performing the ‘New’ Europe. Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Karen Frickerand, Milijia Gluhovic (eds.), Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 31-52.

considera fundamental para o sucesso da Eurovisão. Assente nesta performance utópica³⁰ criam-se “comunidades imaginadas”³¹ que se revêem numa história comum que não é alheia à modernidade. Mesmo depois de quinze anos de experiência democrática, reproduzem-se noções muito próximas das veiculadas nos discursos oficiais da política colonialista do Estado Novo. Este exemplo reitera a importância do FRTPC enquanto mediador musical e veículo simbólico e discursivo com características ímpares principalmente devido à sua longevidade, à abrangência social e geográfica e à relevância que adquiriu na cena musical portuguesa ao longo de cinco décadas.

³⁰ Richard Dyer: *Only entertainment*, London and New York, Routledge, 2002; Jill Dolan: “Performance, Utopia, and the ‘Utopian Performative’”, *Theatre Journal*, 53, 3, 2001, pp. 455-479.

³¹ Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

ICONOGRAFÍA MUSICAL Y TEATRO BARROCO: INTERRELACIONES COMPARADAS EN AMÉRICA Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL BIG DATA

Pedro Luengo

(Universidad de Sevilla¹)

En las últimas décadas se han conseguido importantes avances en la vinculación entre las representaciones pictóricas y la escena teatral del barroco hispano. En el caso de la iconografía musical, se han puesto en relación las temáticas con la selección de instrumentos concretos. Esto se ha llevado a cabo para el ámbito andaluz, en el que la riqueza de referencias es similar en pintura y teatro. Para conseguir alcanzar esta comparativa es necesario procesar con herramientas de Big Data los textos digitalizados de autores como Sor Juana Inés de la Cruz en su versión de la *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), Bernardo de Valbuena o Francisco Bramón. Principal interés se pondrá en los autos sacramentales, como fórmula para acotar la producción literaria, aunque se valoran también otros géneros. Estos resultados serán comparados con la iconografía musical conocida de algunos de los autores más destacados del panorama pictórico novohispano, tales como José Juárez (1617-1670), Cristóbal de Villalpando (c. 1649-1714) o Juan Correa (1646-1716) por citar algunos. La riqueza y variedad de su iconografía musical será puesta en relación finalmente con los resultados del análisis de obras literarias. Como conclusión, esta comunicación pretende comparar los resultados obtenidos para el caso peninsular con estos del ámbito novohispano, haciendo además vínculos con otros territorios americanos y asiáticos bajo el gobierno hispano.

Palabras clave: Iconografía musical, Nueva España, tocotín, mestizaje, diálogo cultural.

1. Introducción

Los estudios sobre pintura y teatro en el barroco europeo tienen importantes antecedentes². En cambio, no son tan habituales los intentos de explicar la iconografía musical a partir de las referencias instrumentales o de danzas incluidas en las piezas dramáticas. Este trabajo pretende continuar una experiencia previa en este sentido realizada sobre la producción sevillana del siglo XVII, ampliándola al ámbito

¹ Proyecto I+D *Iconografía musical y organología. Escenas Musicales y danzarias En las artes visuales: Contexto, simbología e instrumentos*. HAR2015-67325-P.

² Emile Mâle: *L'art religieux du XII au XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1961; Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984 (primera edición en francés, 1968); J. Gállego: "Calderón de la Barca y la integración de las artes", *Goya*, 161, 1981, pp. 274-281; Francisco J. Cornejo: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "Sacra Monarquía"*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.

novohispano³. Para ello, es necesario utilizar herramientas informáticas diseñadas para analizar el texto plano de las transcripciones de los autos sacramentales seleccionados. Para esta ocasión, a los ya trabajados para el ámbito hispánico se han sumado otros de autores activos en México entre los que destacan Francisco Bramón (+1664), Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y otros anónimos. Así se incluyen algunos como *El Triunfo de la Virgen y gozo mexicano* (1620) de Francisco Bramón⁴; y otras obras que no son de carácter religioso como el *El Divino Narciso*⁵. A estos se unirán algunas descripciones de estas representaciones contenidas en obras de misioneros⁶. Un buen número de autos del siglo XVI novohispano se han perdido por completo o se conocen sólo gracias a descripciones de estos cronistas⁷. A pesar de ello algunos autores han podido recuperar algunos de ellos con interesantes referencias musicales⁸, tales como *El Juicio Final* (1531), *La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista* (1538), *La caída de nuestros primeros padres* (1539) o *La educación de los hijos* (antes de 1678). Otro auto utilizado ha sido el anónimo *Creación del Mundo y del Hombre y culpa de este*, que aunque de fecha indeterminada, puede incluirse dentro de esta tradición⁹.

Las conclusiones sobre los textos se vincularán con la producción pictórica contemporánea con autores como José Juárez (1617-1670), Cristóbal de Villalpando (c. 1649-1714) o Juan Correa (1646-1716). Una vez analizadas estas fuentes por separado, se valorará cómo explican el diálogo cultural entre la tradición local y la europea. Esta aproximación permitirá ofrecer unas conclusiones preliminares sobre el nivel de

³ Pedro Luengo. "Iconografía musical y autos sacramentales en Sevilla". *Iconografia musical: religiões do Mundo*, Lisboa, CESEM/FCSH/NOVA, 2016 (en prensa). Cf. también P. Luengo. "Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija", *Archivo Hispalense*, 97, 2014, pp. 295-314.

⁴ Amalia Iniesta Cámara: "Barroco virreinal de la Nueva España: *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano* de Francisco Bramón". *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (eds.), Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2004, v. 2, pp. 1073-1081.

⁵ Juana Inés de la Cruz: *Inundación castálida*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.

⁶ Scott Metcalfe: *Motolinía on Music: An Anthology, Translation, and Study of Writings about Music in the Works of Fray Toribio de Motolinía*, Cambridge, Harvard University, 2005.

⁷ Manuel Antonio Arango. "El teatro religioso en el barroco mexicano", *Pensamiento y Cultura*, 4, 2001, pp. 121-128. Uno de estos casos lo ofrece *Motolinía*. Jesús Lara Coronado. "La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España", *Perfiles educativos*, XXXIV, 136, 2012, pp. 79-97.

⁸ Ignacio Arellano, José A. Rodríguez Garrido: *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008.

⁹ Germán Viveros: "Anónimo [Auto de la creación del mundo y del Hombre, y culpa de este]", *Literatura mexicana*, 22, 2, 2011, pp. 205-234.

hibridación cultural novohispana. Se salvarán así interpretaciones puntuales de autores concretos con propuestas organológicas extraordinarias, para subrayar aquellos fenómenos de persistencia o diálogo cultural frecuentes en la creación novohispana.

2. Iconografía musical, teatro novohispano y nuevas tecnologías

La iconografía musical novohispana propone unas dificultades propias que han sido señaladas por estudios recientes¹⁰. Así, las fuentes pictóricas no son siempre útiles como elementos de discusión organológica, lo que ha obligado a probar otros planteamientos¹¹. Desde este estudio, se considera relevante valorar el significado de esos instrumentos en la cultura barroca americana. Esto debe hacerse, entre otras posibilidades, a partir del impacto de estas representaciones en otras manifestaciones artísticas cercanas como el teatro religioso.

Las nuevas tecnologías ofrecen unas grandes oportunidades para la investigación con textos literarios, ya que permiten una rápida localización y posterior análisis cuantitativo. Esto permite comparar cómo se comportan las alusiones musicales en el ámbito americano frente al peninsular. A partir de estos datos, es más productivo realizar otro tipo de aproximaciones de carácter cualitativo. Durante este trabajo se ha podido observar que a partir de las fuentes analizadas, las referencias musicales en literatura son mucho más habituales en el ámbito peninsular que en el novohispano para estas fechas¹². Aunque en ambas tradiciones la música solía tener un papel importante, no queda reflejado de la misma forma en los textos, lo que dificulta localizar correspondencias posteriores con la pintura¹³. En cuanto a las herramientas disponibles

¹⁰ Evguenia Roubina: “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, Daniel Puig (ed.), Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83. E. Roubina: “El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII”. *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*, Victor Rondón (ed.), Santa Cruz de la Sierra, APAC, 2005, pp. 93-103.

¹¹ Algunas excepciones en este sentido son María Elena Santos: “Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse by Cristóbal de Villalpando”, *Music in Art*, 31, 1-2, 2006, pp. 121-135.

¹² P. Luengo: “Posibilidades de una historia digital de la arquitectura barroca: algunas herramientas y casos prácticos”, *Revista de Historiografía* (en prensa).

¹³ Un ejemplo claro lo ofrece *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés, donde las referencias a partes cantadas están claras, pero no el probable acompañamiento musical.

en forma de catálogos de iconografía musical, para el ámbito novohispano cabría destacar el proyecto Iconografía Musical Novohispana¹⁴. Por desgracia esta herramienta no está disponible en internet, por lo que la localización de piezas ha debido hacerse a través de trabajo de campo personal del autor, lo que ofrece unos datos mucho más limitados¹⁵. En cambio, para el caso andaluz se cuenta con la base de datos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) que ha incorporado en los últimos años campos específicos de iconografía musical sólo disponibles para los investigadores¹⁶. Aún así, puede decirse que la iconografía musical es más habitual en Nueva España que en Andalucía en la segunda mitad del siglo XVII. Además, la iconografía musical novohispana es común no sólo en pintura, disciplina donde suele aparecer en Andalucía, sino en otras muchas. Desde la escultura decorativa en arquitectura¹⁷, hasta las yeserías o los textiles por citar algunos¹⁸. A pesar de esto, mientras que en el caso peninsular se han podido establecer algunas vinculaciones entre el tema y los instrumentos seleccionados, en México parece darse una interpretación mucho más libre. Quizás el tema de los Desposorios de la Virgen, pueda establecerse inicialmente como un tema que en México suele ofrecer iconografía musical, pero aún son pocos los casos identificados.

3. Iconografía musical novohispana: resistencia o adaptación cultural

La producción literaria novohispana incluye con cierta asiduidad alusiones a instrumentos musicales europeos. Así lo hace sor Juana Inés en referencia a las arpas y el

¹⁴ E. Roubina: “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, *Cátedra de Artes*, 13, 2013, pp. 40-69.

¹⁵ P. Luengo, Gorka Rubiales: “El Panorama Internacional”. *ImágenesMusica. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, Cristina Bordas Ibáñez (ed.), Madrid, AEDOM, 2012, pp. 67-82.

¹⁶ P. Luengo, G. Rubiales, José Ignacio Cano, Luzia Rocha, Luís Correia de Sousa: “Las propuestas hispano portuguesas: SEMA, UCM/Prado, UNL, IAPH, AEDOM”, *ImágenesMusica...*, pp. 82-108.

¹⁷ Drew Edward Davies: “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Lucero Enríquez (ed.), México, UNAM, 2009, pp. 37-64.

¹⁸ Futuros estudios deberán establecer las relaciones entre las diferentes disciplinas con respecto a la iconografía musical.

rey David¹⁹, a la cítara de Temira o Apolo²⁰, e incluso a instrumentos más populares en sus villancicos²¹. Por tanto puede entenderse como parte de la tradición identificada en la Península, aunque con puntos novedosos²². Por ejemplo, las referencias explícitas en el texto recitado son mucho menos frecuentes. Además, los instrumentos que participan se concretan en muy pocas ocasiones. También Balvuela hace constantes alusiones a la música en *El Bernardo*²³. La diferencia sustancial con la producción peninsular está en que son otro tipo de piezas literarias las que incluyen las referencias musicales. Mientras que los autos sacramentales de temática religiosa fueron el lugar habitual para incorporar alusiones instrumentales para los autores peninsulares, los novohispanos parecieron preferir otros temas como los históricos o mitológicos y otras fórmulas como villancicos, loas o poemas. Los autos sacramentales hacen referencias musicales muy poco específicas tales como “música triste” o “música alegre”, mientras

¹⁹ J. I. de la Cruz: “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz”. *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Red-Ediciones, 2016, pp. 147, 155.

²⁰ “No la cítara dulce de Temira, audaz emulación de la de Erato, más divina, más altamente suena, herida de la pluma, que del pasmo”. *Fama, y obras posthumas del fénix de México... Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, Antonio González de Reyes, 1714, p. 12. Otra referencia mitológica a la cítara aparece en “Índices de tu rara hermosura, / rústicas estas líneas son cortas:/ cítara solamente de Apolo/ méritos cante tuyos sonora”. *Obras de sor Juana Inés...*, p. 102. Incluso se hace referencia a las cítaras en “Cítara de carmín que amaneciste/ trinando endechas a tu amada esposa/ y, paciéndole el ámbar a la rosa, / el pico de oro, de coral teñiste”. *Obras de sor Juana Inés...*, p. 44.

²¹ Un caso especialmente significativo es el villancico atribuido a la poetisa “Qué bien la Iglesia Mayor” (1691) en el que aparece una interesante nómina de instrumentos como el clarín, el sacabuche, el bajón o el órgano por citar algunos. Los clarines también son habituales en algunas loas de la poetisa como en “Loa, en celebración de los años del Rey Nuestro Señor”. J. I. de la Cruz: *Poemas de la única poetisa americana...*, Madrid, Imprenta Real, 1714, p. 87.

²² Miriam Peña Pimentel: “Los autos sacramentales novohispanos: ¿literaturas en contacto o imitatio?”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2010, v. 2.

²³ Las referencias a clarines son habituales en *El Bernardo* como por ejemplo “Cuando el tiple marcial que el clarín vierte,/ y el ronco son de trompas y atambores, / con que el mundo camina hacia la muerte,/ su plática deshizo entre las flores”. O bien “Que de la fama en el clarín sonoro / triunfos pondrá de mil moriscas lides, / y nombre y sangre real en Benavides”. *Poemas épicos: Colección dispuesta y revisada con notas biográficas*, Madrid, Rivadeneyra, 1866, pp. 160, 343. Para el caso de las cítaras cita expresamente “A sus pies nueve musas, y el sonoro / plectro de Apolo y cítara dorada” o bien “Con nuevas alas sobre el frío polo/ subió a buscar la cítara Apolo”. *Poemas épicos...*, pp. 206, 317. Un pasaje de especial interés es “Dos carrozas salieron, ambas llenas / de bellísimas moras, que en trabado / coro sonaban varios instrumentos/ de suave son y consonos acentos. / Arpas, vihuelas, órganos, rieles, / clarines, chirimías y trompetas, / flautas, dulzainas, cítaras, rabeles, / sonajas, cornamusas y cornetas, / y otras varias pandorgas y tropeles / de consonancias y armonías perfectas, / que en música suave y acordada / todo una gloria parecía trabada”. *Poemas épicos...*, p. 206.

que el texto recitado no suele indicar instrumentos concretos²⁴. Apenas las citas de “sonarán las flautas” de *La Educación de los hijos*, y de *El Mercader*²⁵ aluden a la práctica musical pero permiten mucha libertad de ejecución, quizás debido a que la vinculación de una iconografía musical concreta no era tan fija como en la Península. Además, al no existir una tradición pictórica que abordara de forma habitual este tipo de temas, resulta difícil establecer la transferencia entre ambas disciplinas de la misma forma que se hizo en el ámbito peninsular. A pesar de todo esto, existen casos interesantes que hasta el momento resultan excepcionales, quizás por la escasez de muestras analizadas en una y otra disciplina. Algunos ejemplos plantean una adaptación libre de las prácticas iconográficas europeas, ya alejadas de la tradición literaria. Otros parecen intentar unir la cultura prehispánica incluida en la literatura novohispana también en pintura.

a. Los ecos de Europa

Los casos analizados ofrecen una aproximación a los instrumentos musicales donde la tradición occidental cuenta con gran protagonismo tanto en pintura como en literatura. Los temas mitológicos y épicos fomentaban este tipo de referencias en el último caso. Además, los instrumentos occidentales no eran extraños en la práctica musical novohispana, por lo que fueron incluidos de forma habitual a la producción pictórica. Dos pintores muestran claramente este desarrollo: Cristóbal de Villalpando en sus cuadros de la catedral mexicana²⁶, y Juan Correa con algunas pinturas conservados en diferentes instituciones²⁷. El primero desarrolló entre el coro y la sacristía catedralicia una importante serie de representaciones musicales con profundos detalles

²⁴ G. Viveros, *Anónimo*.... En otros casos se puede analizar la puesta en escena gracias a descripciones de misioneros, donde se muestra que los pasajes del coro debían ser habituales, pero no tanto los instrumentales. Fernando Horcasitas: *Teatro náhuatl: Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 207.

²⁵ María Sten, G. Viveros (eds.): *Teatro náhuatl: Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

²⁶ Francisco de la Maza: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

²⁷ Elisa Vargas-Lugo, José Guadalupe Victoria: *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 380.

organológicos²⁸. Este detallismo ha generado una interesante discusión sobre las relaciones entre la música del villancico *Qué bien la iglesia mayor*, cuya parte musical fuera realizada por Antonio de Salazar y estas pinturas con respecto a la introducción de los violines²⁹. Si se da por buena la propuesta de Marín por la que los violines fueron incluidos en la catedral a partir de 1710, habría que admitir que Villalpando estaba introduciendo en sus pinturas instrumentos que, aunque ya conocidos, no formaban parte de la capilla catedralicia. Quizás esta innovación sirva para explicar ciertos elementos extraños en la representación pictórica del violón de cinco cuerdas, con un clavijero inclinado hacia atrás (Fig. 1). Lo mismo que ocurre con el caso del violín se puede decir con otros de la misma familia tales como la viola, el violón o incluso el tololoche. Parece probable que la selección de instrumentos y su ubicación en el cuadro deben explicarse más como un recuerdo de las fórmulas habituales en España en décadas anteriores por pintores como Alonso Vázquez (1564-1608) o incluso Juan de Roelas (1570-1625), más que como un diálogo interdisciplinar con la literatura o la práctica musical. Probablemente serían dibujos los que inspirarían estas composiciones, que en poco tiempo tomarían opciones más claramente americanas.

El siglo XVIII continuaría con las referencias musicales en pintura, aunque las fuentes literarias cambiaron. La “música galante novohispana” pasó a representarse en cuadros de castas y biombos³⁰. Desde la representación del *Sarao* hasta las diferentes series de cuadros de casta pueden encontrarse desde violines hasta guitarras, pasando incluso por arpas o flautas. Así, según Enríquez, los instrumentos estaban asociados a razas y nivel socioeconómico, por lo que podría valorarse en el futuro cómo afectaría esto a la representación iconográfica en otras temáticas pictóricas como era la religiosa. Como conclusión puede decirse que en un primer momento la iconografía musical

²⁸ Los cuadros han recibido gran atención de diferentes musicólogos tales como Robert Stevenson: “La música en la América colonial española”. *Historia de la América Latina*, Leslie Bethell (ed.), Barcelona, Crítica, 1990, v. IV, pp. 319-320. Cf. también María Elena Santos, *Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse...*

²⁹ Javier Marín López: “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi...*, pp. 37-64.

³⁰ L. Enríquez: “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi...*, p. 37-64.

novohispana bebe de la hispana, al igual que la literatura. En cambio, la relación entre ambas disciplinas, localizada en Andalucía parecía aquí mucho más disuelta.



Fig. 1 - Cristóbal de Villalpando: *Inmaculada*, detalle. Catedral de México, Sacristía.

b. El sentir americano

El teatro novohispano incorporó instrumentos y danzas locales, cuando no fueron comunes en la producción hispánica. En 1620 ya había referencias al tocotín en el poema bucólico de Francisco Bramón *Sirgueros de la Virgen*. De hecho, se cita exactamente un *netotiltle*, mitote o tocotín, “que es danza que para relación o escrita no tiene gracia y donaire, que le comunican sus agradables vueltas, reverencias, entradas, cruzados y paseos”³¹. El instrumento utilizado fue un *teponaztli*, un tipo de tambor realizado con un tronco de madera ahuecado, del que no se han encontrado representaciones pictóricas hasta el momento en pintura novohispana. Más tarde, Matías de Bocanegra en *Comida de San Francisco de Borja* (1640) incluyó la danza del tocotín con instrumentos locales como los *ayacaxtli* (sonaja) citando expresamente: “salid mexicanos, bailá el tocotín, que al sol de Villena tenéis en zenit”. La descripción de los instrumentos seguía así:

³¹ Mayela Villarreal: “Transculturización musical en la Nueva España”, *Famus*, 1/3, 2012, pp. 40-43.

a lo sonoro de los ayacatztlles dorados, que son unas curiosas calabacillas llenas de guijillas, que hacen un agradable sonido y al son de los instrumentos músicos, tocaba un niño cantor, acompañado de otros en el mismo traje, en un ángulo del tablado, un teponaztle, instrumento de los indios para sus danzas, cantando él solo los compases del tocotín en aquestas coplas, repitiendo cada una la capilla, que en un retiro de celosías estaba oculta³².

En el caso de estas sonajas tampoco se han localizado representaciones pictóricas novohispanas, aunque los niños podrían considerarse referencias cercanas a los ángeles de las pinturas.

Esta escenografía creada por la producción literaria parece no haber tenido una traslación clara a iconografía musical. Hasta el momento, debe decirse que la incorporación de teponaztli, ayacaxtli, u otros instrumentos locales en las artes visuales debió ser muy excepcional ya que no se ha localizado ningún caso. Algo similar puede decirse de las danzas en general, y en concreto del mitote. Aunque es difícil reconocer este tipo de danzas cuando no se conoce detalladamente su desarrollo, las representaciones religiosas no parecen incluir representaciones que apunten hacia escenas coreográficas.

³² Serge Gruzinski: “Un tocotín mestizo de español y mexicano”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 5, 2005, pp. 1-17.



Fig. 2 - José Rodríguez Carnero: *Inmaculada*. Puebla, Iglesia de Santo Domingo, Capilla del Rosario.

Una posible excepción, difícil de confirmar, lo ofrece el lienzo de la *Inmaculada* conservado en el lado del Evangelio de la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla (México). El cuadro forma parte de la serie de nueve lienzos que pintara José Rodríguez Carnero en 1690 para esta capilla³³. En la parte alta de la representación se incluye un numerosísimo coro de ángeles que hacen sonar desde un arpa o un órgano hasta trompetas naturales, violones, violas o laudes (Fig. 2). Aunque resulta evidente que intenta mostrar que están interpretando música, resulta complicado considerar que se trata de una agrupación verosímil. Sobre este coro angelical, ya de por sí excepcional en su disposición dentro de la pintura novohispana, se ofrece un segundo círculo formado por ángeles danzantes alrededor de la paloma del Espíritu Santo. En otras tradiciones pictóricas podría explicarse como un recurso del pintor para completar el espacio entre el coro de ángeles y la paloma³⁴. En el caso

³³ Rogelio Ruiz Gomar: “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIX, 1997, p. 69.

³⁴ Francisco Pacheco apunta algunas líneas sobre la posición de los ángeles alrededor del Espíritu Santo, pero no indica que se haga en forma circular, y tampoco la pintura sevillana lo interpretó así de forma habitual. “En lo alto se suele pintar una gloria con el Padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el

mexicano, en el que las referencias a la danza del tocotín son habituales en literatura es necesario tener en cuenta esta posibilidad. Así se ha encontrado una representación cercana cronológicamente en la que se muestra cómo se bailaba el “mitote, o baile de los indios cumanches y apaches” (Fig. 3)³⁵. Es cierto que resulta aventurado realizar una vinculación clara entre las dos representaciones, pero igualmente es cierto que este tipo de recursos compositivos no fueron habituales entre los pintores barrocos por lo que puede considerarse un intento del pintor de incluir esta tradición coreográfica de forma excepcional.



Fig. 3 - Vicente de Santa María: *Relación Histórica de la Colonia del Nuevo Santander y Costa del Seno Mexicano*. México?, 1789?

Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos”. Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, p. 498.

³⁵ Vicente de Santa María: *Relación Histórica de la Colonia del Nuevo Santander y Costa del Seno Mexicano*. México?, 1789? Cf. Ernesto de la Torre Villar: “La relación histórica de la colonia del Nuevo Santander en un manuscrito original”, *Estudios de Historia Novohispana*, 2, 1968, pp. 203-212.

4. Conclusiones

De los puntos tratados anteriormente se pueden sacar algunas conclusiones. Con referencia a la iconografía musical y su relación con la literatura puede decirse que el ámbito novohispano ofrece algunas similitudes con el ámbito peninsular español, pero igualmente numerosas divergencias. Aunque la música debía estar igualmente presente en las representaciones teatrales de ambos territorios, su plasmación en los textos fue diferente, y su posterior paso a pintura se comportó de una forma más libre en América. A pesar de esto, continuar con la localización de piezas literarias y pictóricas con alusiones musicales permitirá reconsiderar el funcionamiento de estas relaciones. Puede alcanzarse una segunda conclusión sobre el papel de los instrumentos populares. Mientras en Andalucía no son absolutamente extraños en la pintura de temas como la *Adoración de los pastores*, en América no se han encontrado casos de instrumentos prehispánicos. Sólo el posible caso de la representación de un tocotín en el lienzo poblano ofrecería una excepción. Con todo esto parece claro que la realidad americana, aunque ligada a la peninsular ofrece procesos de adaptación y resistencia cultural, generando un contexto propio de desarrollo de la iconografía musical.

O ENSINO MUSICAL NAS FILARMÓNICAS E BANDAS CIVIS DE PORTUGAL NOS DERRADEIROS ANOS DO ESTADO NOVO

Bruno Madureira

(Universidade de Coimbra / Universidade NOVA de Lisboa)

Face à reduzida oferta de escolas de música oficiais, sobretudo até à década de 1970, as filarmónicas desempenharam um papel decisivo no âmbito do ensino de instrumentos de sopro e percussão. Com este estudo ambiciono contribuir para um maior conhecimento e compreensão da função das suas escolas, bem como do modelo e qualidade da formação musical ministrada aos aprendizes, nos derradeiros anos do Estado Novo. Paralelamente à inclusão de um Estudo de Caso, este trabalho foi apoiado na metodologia da história oral e na pesquisa de fontes primárias. Além das lacunas musicais e pedagógicas dos habituais formadores, constatei a pouca adequabilidade dos métodos de ensino utilizados, devido, sobretudo, à desconexão entre teoria e prática e ao hábito de os aprendizes não entoarem ao longo da formação. Igualmente, confirmei que a pouca motivação dos aprendizes e a carência de instrumentos musicais originou desistências e dificultou o recrutamento para as filarmónicas.

Palavras-chave: filarmónicas, bandas civis, ensino musical, Estado Novo.

Introdução

As filarmónicas ou bandas civis, estão disseminadas pelo território nacional desde meados do século XIX e, desde então, a sua actividade tem sido uma das principais práticas musicais em Portugal. Face à escassa oferta de escolas de música oficiais, sobretudo até à década de 1970, o ensino musical lá praticado teve um papel decisivo no âmbito da aprendizagem de instrumentos de sopro e de percussão.

Com esta investigação, realizada no âmbito do meu doutoramento em curso, ambiciono contribuir para um melhor conhecimento e compreensão acerca do fenómeno “banda” e em particular do modelo e qualidade do ensino musical ministrado aos aprendizes, nos derradeiros anos do Estado Novo. Para isso, foi incluído um estudo de caso colectivo com as filarmónicas dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras. Pretendo igualmente colaborar para a credibilização das manifestações de música popular, particularmente as bandas filarmónicas, no âmbito das investigações académicas.

Este estudo foi apoiado particularmente na metodologia da História Oral, designadamente, por via da efectuação de entrevistas a instrumentistas integrantes de bandas civis nos derradeiros anos do Estado Novo. A pesquisa de fontes primárias foi essencial, até para fazer o indispensável cruzamento de dados com os dados obtidos nas entrevistas. Neste âmbito, teve especial destaque a documentação depositada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) relacionada com um inquérito às bandas civis nacionais levado a cabo pela Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT) no ano de 1971. Os dados obtidos foram analisados, interpretados e expostos num relatório elaborado por Margarida Ribeiro, funcionária do referido organismo, o qual foi igualmente de grande utilidade¹. Estruturalmente, antes do estudo relativo às escolas de música das filarmónicas, este texto fornece-nos uma breve contextualização histórica das bandas civis nos derradeiros anos do regime estado-novista.

Contextualização das bandas nos derradeiros anos do Estado Novo

O terceiro quartel do século XX foi um período estagnante ou, até mesmo, decadente para as bandas civis, particularmente, as sediadas nos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras. Diversos fenómenos influenciaram o seu funcionamento e contribuíram para essa situação especialmente delicada. Numa mesa-redonda organizada no ano de 1973, acerca da temática das filarmónicas, foram discutidos alguns dos seus problemas, designadamente:

- O corte de bandas militares de 32 para apenas 8, em 1937, o que fez diminuir drasticamente o quadro de regentes que cobria quase todo o país;
- A falta de eficiência artística da maioria dos regentes;
- As dificuldades económicas das sociedades, que dificultavam a reparação dos instrumentos e até a contratação de um bom regente;
- O reportório pobre e antiquado;

¹ A maioria dos inquéritos respondidos encontra-se extraviada, apesar da intensa procura no ANTT por parte de diversos investigadores, e até do contacto a funcionários superiores. Apenas respostas das bandas sediadas em concelhos iniciados pelas letras A, B, F e G foram possíveis de encontrar e estão acessíveis.

- A falta de elementos causada pela emigração, falta de cultura básica e ainda as outras solicitações à juventude (TV, rádio, desportos, etc.)².

Os graves problemas das filarmónicas, incluindo de ordem financeira, foram evidenciados no já referido inquérito efectuado pela SEIT. Entre as 420 bandas que responderam, 359 assumiram graves problemas financeiros, sendo que somente 58 tinham uma situação razoável e 3 viviam desafogadamente. Evidentemente, as debilidades financeiras dessas filarmónicas implicaram a existência, entre outros problemas, de uma carência de instrumentos musicais, além da deficitária qualidade dos existentes. Em 1971 somente 10 bandas declararam possuir um bom instrumental, enquanto 212 consideraram razoável o seu instrumental e 185 mau. Paralelamente, 268 bandas consideraram os respectivos instrumentos insuficientes para as necessidades, em oposição a outras 67³.

Além da escassez e da qualidade deficitária dos instrumentos musicais, o modelo organológico das filarmónicas era timbricamente pouco diversificado, embora fosse relativamente uniforme na generalidade das bandas. Quase nenhuma possuiu flauta, oboé, fagote, clarinete baixo ou tuba. A família completa dos saxofones e a maioria dos instrumentos que compunham o naipe da percussão estava, igualmente, ausente. A utilização de trombones de pistões, e não de varas, também era comum, tal como a utilização de clavicornes ou de sax-trompas, em vez de trompa.

Quanto à disponibilidade de recursos humanos, somente 34 bandas afirmaram estar completas, enquanto 386 assumiram uma escassez de elementos. Na óptica dos responsáveis de 232 bandas, uma das causas da carência de músicos foi a emigração⁴. Todavia, mais grave que o afastamento de instrumentistas, foram as dificuldades de recrutamento de aprendizes devido a diversos fenómenos, designadamente, o aparecimento de novas formas de passatempo para a juventude e a questão dos novos gostos e preferências musicais por diferentes géneros musicais, nomeadamente o *rock*, o *jazz*, etc e, sobretudo, a disseminação por todo o país de grupos e conjuntos musicais alternativos às bandas.

² Lisboa, Arquivo da Banda Sinfónica da GNR (ABSGNR), Espólio Silva Dionísio, Envelope BF2, *Relatório da mesa-redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*.

³ Margarida Ribeiro, “Relatório da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas”. I *Colóquio de Bandas de Bandas Cívicas e Filarmónicas*, Santarém, 1971 (trabalho não publicado), p. 19. 85 bandas não responderam a esta questão.

⁴ M. Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia...*, p. 4.

Pessoalmente, penso que o maior problema das filarmónicas no período em consideração foi a dificuldade de adaptação a uma sociedade em grande mutação a partir de meados do século XX. Pese embora as mais variadas dificuldades, as bandas civis permaneceram estáticas e não acompanharam o ritmo acelerado de transformação social, económica, cultural e demográfica do país. A seguinte afirmação de Silva Dionísio, proferida na década de 1980, diz muito sobre isso: “De há 40 anos para cá começou o declínio da música amadora, parente pobre da cultura, que era desejável para o povo dentro de uma sociedade em transição e em que a mocidade começava a ser solicitada por consecutivos elementos de modernidade, tais como, cinema, rádio futebol, TV, hóquei, etc.”⁵.

O modelo de escola de música

Parece não haver dúvidas acerca da relevância das escolas de música das filarmónicas, durante o período em consideração. No âmbito do ensino musical português, António Vasconcelos não ignora o papel das escolas de música das bandas, ou associações recreativas: “em paralelo com a formação existente nas escolas do sistema de ensino (...) a aprendizagem musical tem sido realizada noutros contextos formais e informais: do ensino doméstico ao ensino ministrado nos seminários, nas associações recreativas e noutras instituições públicas ou privadas”⁶. Igualmente, João de Freitas Branco realça o papel das bandas na instrução musical do povo: “também estas [as bandas de música] exerceram acção positiva na instrução musical do povo, durante a segunda metade do século passado e no actual, até que um decreto de 1937 reduziu o seu número a oito”⁷.

A existência de uma escola de música no seio das filarmónicas, minimamente organizada e proporcionadora de uma formação musical adequada aos aprendizes, contribuiu para o término, estagnação ou evolução de cada um daqueles agrupamentos musicais. No aludido inquérito da SEIT, efectuado no ano de 1971, 306 bandas

⁵ Lisboa, ABSGNR, Espólio Silva Dionísio, Envelope BF1, *Breve história das bandas em Portugal: sua importância na cultura popular*, f. 1.

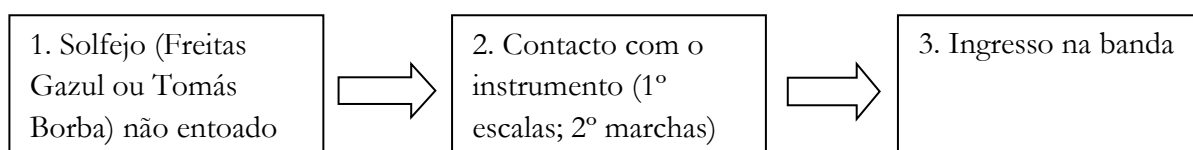
⁶ António Vasconcelos, Maria José Artiaga: “Ensino da Música”. *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, v. 2, (C-L), p. 410.

⁷ João de Freitas Branco: *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa - América, 1995, pp. 289-290.

afirmaram possuir escola de aprendizes, enquanto 87 negaram. Uma banda referiu que, apesar de ter escola, não era frequentada, e outra revelou que possuiu, mas somente no passado. Face à predominância de elementos do sexo masculino nas filarmónicas, não deixa de ser curioso a existência de uma escola de aprendizes destinada a elementos do sexo feminino⁸. Todavia, a generalidade dessas alegadas escolas de música não consistiam num espaço físico devidamente apetrechado onde os formadores facultavam um ensino formal e estruturado, mas somente espaços variáveis e improvisados onde os aprendizes absorviam, informalmente, os ensinamentos musicais elementares e cujo único material disponível era, geralmente, uma folha pautada.

A esmagadora maioria dos nossos 34 entrevistados considera, inclusivamente, que as respectivas filarmónicas não possuíam qualquer escola de música, no terceiro quartel do século XX. Desta forma, os aprendizes obtinham uma formação musical de carácter informal, gratuita, facultada por um ou mais elementos da banda, geralmente em casa destes, sendo que em algumas bandas o regente colaborou no ensinamento dos aprendizes⁹. Segundo o inquérito da SEIT, em 269 bandas o formador era o regente, e em 115 era outra pessoa, nomeadamente, o contramestre (em 41 casos) ou o director da banda (em 13 casos)¹⁰.

FASES DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL



Todos os entrevistados referem que era este, precisamente, o processo de ensino / aprendizagem praticado nas respectivas filarmónicas¹¹. Além do período da componente teórica não coincidir temporalmente com a da parte prática - um erro

⁸ M. Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia...*, pp. 21 e 3.

⁹ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Monteiro, Mendes, Vieira, Moreira, Cardoso, Alberto, Caldeira, Rosa, Lemos, Moreto, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Silva, Neves, Pepino, Ana, Cafede, Gomes, Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Trindade, Sousa, Almeida, Gaspar e Palminha.

¹⁰ M. Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia...*, p. 22.

¹¹ L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Monteiro, Mendes, Vieira, Moreira, Cardoso, Alberto, Caldeira, Rosa, Lemos, Moreto, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Silva, Neves, Pepino, Ana, Cafede, Gomes, Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Trindade, Sousa, Almeida, Gaspar e Palminha.

crasso - os aprendizes não entoavam ao longo da formação, ou seja, o solfejo era treinado somente de forma rezada. Desta forma, o modelo de ensino era vocacionado apenas para a leitura musical, não entoada, e dividia-se em duas fases: na primeira, o aluno aprendia a solfejar, na maioria das vezes, apoiado no manual de solfejo de Freitas Gazul ou, embora menos comum, no de Artur Fão. Quando a leitura musical estivesse convenientemente assimilada (geralmente na lição nº 100, no caso do livro de Freitas Gazul) era cedido um instrumento musical ao aprendiz e iniciada a sua prática. A partir do momento em que estivesse apto a executar as escalas diatónicas do modo maior e, nalguns casos, as do modo menor, bem como algumas marchas de rua, era integrado na filarmónica, participando nos ensaios *tutti*, antes de efectuar a sua estreia oficial como músico da banda.

Este processo de ensinamento era desajustado porque os aprendizes antes de obterem o instrumento musical - o seu principal objectivo - praticavam exclusiva e intensivamente o solfejo não entoado, um exercício entediante e pouco estimulador, sobretudo para uma criança. É fundamental compreender que uma inadequada formação musical ministrada pelos formadores foi uma das causas do elevado número de desistências ao longo da aprendizagem, embora não só. Nessa linha, a maioria dos entrevistados confirma a desistência de muitos aprendizes antes do ingresso na banda, ao mesmo tempo que admite que todos os anos havia bastantes miúdos a iniciar a aprendizagem musical. Alguns deles (Augusto Moreira, Mendes) admitem explicitamente que o elevado número de desistências era uma causa da desmotivação perante o processo de ensinamento. Vejamos o que menciona Sousa: “No meu ano... em quinze aprendizes, éramos capazes de entrar quatro ou cinco”; E Almeida: “Não. Nem todos os anos [entravam músicos na banda]. Mas normalmente... um ou outro... mas eram poucos... até porque a maior parte deles acabava por desistir”. Segundo Almeida, não era difícil o recrutamento de aprendizes para a escola de música, sendo que o problema era a sua permanência lá: “Eles até apareciam. Depois provavelmente na escola não os sabiam motivar por ter pouco aproveitamento”. Este ex-instrumentista considera a formação inadequada, como a principal causa para a desistência de muitos aprendizes: “Era um bocado maçuda. Além disso, pegavam no instrumento e tinham que andar a estudar até entrar na banda (...) e nem toda a gente tinha paciência para aquilo... [...] Não os sabiam motivar”. A escassez de instrumentos musicais também

estimulou desistências, segundo L. Fonseca e Palminha ¹². Embora em algumas filarmónicas, particularmente nas mais deficitárias ao nível de instrumentistas, o processo de aprendizagem fosse intensificado devido à necessidade de incorporar músicos na banda, noutras, a maioria, esse período prolongava-se durante um, dois ou três anos, o que também contribuiu para desistências.

A qualidade da formação musical ministrada pelos formadores é quase unânime entre os entrevistados, sendo que a maioria menciona que eles não tinham competências pedagógicas nem conhecimentos musicais suficientes para desempenhar tais funções ¹³. Concretamente Augusto Moreira, Almeida e Barbosa contestam a utilização de métodos rudimentares, enquanto António Moreira e Adail Rosa destacam a impossibilidade de um só professor ensinar todos os instrumentos musicais de forma correcta. Na óptica de Barbosa e Neto, o processo incorrecto de formação originou a desistência de aprendizes. Com alguma complacência, Augusto Moreira afirma que o regente da respectiva banda apenas “ensinava o que sabia”. Almeida, uma voz discordante face aos métodos de ensino praticados, justifica a sua opinião da seguinte forma:

Para lhe ser franco... devo-lhe dizer... olhando pelo menos pelo meu passado que nem sempre... vamos lá ver... o solfejo... eu solfejei sem entoar o solfejo, o que eu acho que é uma asneira... uma pessoa muitas vezes sabe ler música, mas não é capar de a entoar. Eu olho para uma coisa e não sou capar de a entoar! (...) Acho que essa foi a grande asneira ¹⁴.

Todavia, alguns têm uma opinião contrária argumentado, por exemplo, que “para ensinar as primeiras notas não era necessário muitos conhecimentos”, ou que “o nível musical do formador era suficiente para a banda de então, que era fraca” ¹⁵. Deniz Ramos fornece-nos um retrato interessante da aprendizagem musical obtida pelos aprendizes das bandas aguedenses:

¹² L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, Cardoso, Moreto, Ferreira, Jesus, Lopes, Ana, Neves, Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Trindade, Sousa, Almeida, Palminha e Gaspar.

¹³ L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Adail Rosa, Ferreira, Jesus, João da Ana, Silva, Neves, Neto, Henriques e Sousa.

¹⁴ Augusto Moreira, Almeida, Barbosa, António Moreira, Adail Rosa, Barbosa, Neto e Almeida.

¹⁵ Fernandes, Pepino, Melo, Santos, Alentejano, Cafede, Gomes, Trindade e Almeida.

Os aprendizes vinham das fábricas e dos campos (...), e era nas poucas horas de lazer, ou antes, após as labutas diárias, que à luz do candeeiro de petróleo aprendiam a soletrar o solfejo e a dedilhar instrumentos. No passado e de um modo geral, os executantes não possuíam outra preparação musical além da que recebiam dos mestres no período de aprendizagem¹⁶.

Quanto à escolha do instrumento musical era da responsabilidade do formador, embora por vezes, o aprendiz manifestasse a sua preferência. Porém, face ao usual défice e má qualidade dos instrumentos, ao formando restava a opção de aprender um que estivesse disponível. Esse instrumento era propriedade da banda e era cedido gratuitamente ao aprendiz.

A existência de uma ligação familiar entre executantes e potenciais aprendizes foi decisiva ou, pelo menos, influenciou o desejo de crianças e jovens em aprender música nas bandas civis. São inúmeros os exemplos onde diversos elementos da mesma família integravam a filarmónica. Essas relações familiares foram especialmente importantes para o fenómeno da participação de mulheres nas bandas, as quais eram habitualmente familiares, sobretudo filhas, de músicos. Todavia, por motivos variados, o recrutamento de aprendizes nem sempre foi fácil. Segundo o já mencionado inquérito da SEIT, foi difícil em 284 bandas, fácil em 67 e razoável apenas em 12 bandas¹⁷. Esta questão é especialmente divergente entre os entrevistados. Era considerado difícil no ponto de vista de dezanove deles¹⁸. Discordantemente, outros treze não consideraram difícil o recrutamento para a aprendizagem musical, tendo em conta o elevado interesse das crianças e jovens¹⁹.

Considerações finais

Com base neste estudo posso concluir que, nos derradeiros anos do Estado Novo, a formação musical concedida aos elementos das bandas civis em consideração era insuficiente e desajustada, um efeito da inexistência física de escola de música. No

¹⁶ Deniz Ramos: *Da fundação das filarmónicas em Águeda*, Águeda, C. M. de Águeda, 2013, p. 218.

¹⁷ M. Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia...*, p. 21.

¹⁸ R. Fonseca, Augusto Moreira, António Moreira, Cardoso, L. Fonseca, Silveira, Vieira, Alberto, Caldeira, Ferreira, Fernandes, Pepino, Silva, Neves, Melo, Santos, Neto, Henriques e Cafede.

¹⁹ L. Fonseca, Silveira, Vieira, Alberto, Caldeira, Adail Rosa, Lemos, Jesus, Lopes, Ana, Alentejano, Gaspar e Palminha.

entanto, face ao défice de estabelecimentos oficiais de ensino musical é justo realçar a relevância do papel das filarmónicas no âmbito do ensinamento dos instrumentos de sopro e de percussão.

Opostamente a outras questões, o fenómeno da formação musical dos músicos integrantes das filarmónicas estudadas foi bastante homogéneo, não se registando alterações significativas entre elas. Além das lacunas musicais e pedagógicas dos habituais formadores, nesta pesquisa constatei que o método de ensino praticado não era apropriado devido, sobretudo, à desconexão entre a teoria e a prática, bem como ao hábito de os aprendizes não entoarem ao longo da formação. Ou seja, o modelo de ensino era vocacionado basicamente para a leitura musical. Esse método era transversal a todas as bandas civis: início com o treino do solfejo (não entoado), seguido do treino no instrumento. A falta de motivação dos aprendizes, o défice de instrumentos musicais e de espaços físicos para a aprendizagem originou desistências e dificultou o recrutamento para as filarmónicas. Basicamente, aos aprendizes era proporcionado um ensino informal e ausente de metodologia, facultado por um membro da banda, geralmente o regente, o qual era responsável pelo ensinamento de todos os instrumentos musicais.

Não obstante o número elevado de crianças que manifestavam interesse em aprender música, na maioria das bandas consideradas o ingresso de aprendizes era escasso, uma consequência da desistência de parte significativa deles, face ao ensinamento pouco atractivo e desmotivante facultado pelos formadores, além de o período de aprendizagem ser demasiado longo. Isto leva-nos a crer que, um dos principais causadores da escassez de instrumentistas em algumas filarmónicas, no terceiro quartel do século XX, foi a inadequada e insuficiente formação musical facultada aos jovens, pouco estimulante e originadora de desistências.

ENSEÑANZA MUSICAL EN EDUCACIÓN PRIMARIA MEDIANTE SITUACIONES DE APRENDIZAJE

Cristina Martín Sanz

(Consejería de Educación del Gobierno de Canarias)

La enseñanza musical está inmersa dentro de una renovación pedagógica general que pretende asumir los retos del siglo XXI. Para ello surgen diferentes propuestas educativas que caminan en paralelo con las realizadas desde el campo de la pedagogía general. Este trabajo pone énfasis en una mirada competencial de la enseñanza musical en la etapa de Educación Primaria. Esta perspectiva se concreta por parte del Gobierno de Canarias en el planteamiento de Situaciones de Aprendizaje como marco de diseño, desarrollo y evaluación de la enseñanza. Para conocer el fundamento competencial de las Situaciones de Aprendizaje vamos a trazar un breve recorrido de los puntos más importantes de este enfoque. A continuación, para entrar en materia, expondremos los resultados del estudio sobre su impacto actual y por último realizaremos una delimitación conceptual acompañada de ejemplos concretos para su puesta en práctica.

Palabras clave: situaciones de aprendizaje, educación musical, educación primaria, diseño competencial.

1. Punto de partida

Para conocer el origen de la mirada competencial y la renovación pedagógica del siglo XXI hemos partido de las necesidades que señala el Informe Delors¹ y el Proyecto DeSeCo².

El Informe Delors y el proyecto DeSeCo inspiran la actual perspectiva competencial y un cambio en la visión educativa que tiene importantes implicaciones en la pedagogía general y en la pedagogía musical.

El Informe Delors es el resultado del trabajo de una comisión internacional en el que se diagnostican tensiones del mundo actual y principios educativos que pueden guiar el desarrollo humano. Además, subraya la individualidad en un mundo cada vez más

¹ Jacques Delors et al.: *La educación encierra un tesoro, Informe a la UNESCO de la Comisión internacional sobre la educación para el siglo XXI*, Madrid, Santillana/UNESCO, 1996.

² DeSeCo (Definición y Selección de Competencias): *Fundamentos teóricos y conceptuales de competencias*, París, OCDE-Rychen et Hersh, 2002.

globalizado y la necesidad de enfocarnos en nuestro contexto y personalizar la educación.

Se hace hincapié en el aprendizaje transversal sin límites temporales ni espaciales, y también en los principios basados en aprender a conocer, a hacer, a convivir y a ser.

DeSeCo es un proyecto de la OCDE en cual se identifican las competencias clave de la educación.

A partir de estos documentos han nacido distintas políticas educativas en las cuales se pone en relieve el aprendizaje competencial. De hecho, en España se ha ido introduciendo en el lenguaje pedagógico de forma que actualmente en el sistema educativo forman parte del currículo. Así, el currículo de Educación Primaria indica que “el currículo estará integrado por [...] las competencias, o capacidades para activar y aplicar de forma integrada los contenidos propios de cada enseñanza y etapa educativa, para lograr la realización adecuada de actividades y la resolución eficaz de problemas complejos”³.

En esta línea, la Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad del Gobierno de Canarias en el año 2013 comenzó a hacer operativo un modelo competencial de programación, diseño y evaluación de la enseñanza: las situaciones de aprendizaje. Además de introducirse el concepto de situaciones de aprendizaje de forma generalizada, se sistematizan en cinco tipologías:

- Tarea
- Resolución de problemas
- Caza del tesoro
- Simulación
- Desarrollo de investigación

2. Impacto de las situaciones de aprendizaje

Para acercarnos al impacto actual y grado de implantación de las situaciones de aprendizaje en la enseñanza musical hemos tomado dos vías para recabar información:

- Datos recogidos de un cuestionario a docentes vinculados con la Educación

³ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: “Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria”, *Boletín Oficial del Estado*, 52, 2014, pp. 19349-19420.

Musical y la Educación Primaria

- Estudio del catálogo de situaciones de aprendizaje de la Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias, presente en la revista Sitúate.

Gracias a esta información podemos acercarnos a conocer el impacto que tienen las situaciones de aprendizaje en la práctica docente.

2.1. Estudio sobre el cuestionario “situaciones de aprendizaje y enseñanza musical”

Para conocer el estado de la cuestión acerca de la implementación de las situaciones de aprendizaje, se ha partido de un sencillo cuestionario anónimo dirigido a los profesionales vinculados a la Educación Musical y la Educación Primaria.

En él, se ha solicitado a los profesionales, que asocien el enunciado y descriptor facilitado por la propia Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias⁴ a los distintos aprendizajes propios de los tres bloques de contenidos curriculares de la educación musical en la Educación Primaria. Además, se solicita que se señale su utilización y la motivación tanto si se contesta afirmativo como negativo. Este cuestionario ha sido contestado por una veintena de participantes, que permite hacernos una idea de las opiniones de los profesionales de la educación musical.

A raíz de los resultados obtenidos, percibimos que hay un importante desconocimiento y escaso uso de las situaciones de aprendizaje por parte de los profesionales de educación musical. Observamos una disonancia entre las situaciones de aprendizaje tal y como han sido planteadas por la administración educativa y la práctica docente.

Y aunque según el descriptor de cada situación de aprendizaje los docentes afirman emplearlas en un elevado porcentaje, cuando analizamos la motivación de su uso descubrimos que se refieren a la implementación de algunas prácticas y estrategias concretas contenidas en la descripción de las situaciones de aprendizaje.

- Tareas: 85%

⁴ Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad (Gobierno de Canarias): *Orientaciones para la valoración del diseño de una situación de aprendizaje (SA)*, s.f. Disponible en <http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/5/WebDGOIE/WebCEP/docsUp/35702341/Documentos/ORIENTACIONE%20PARA%20LAS%20SA.pdf> (Consultado el 24/03/16).

- Desarrollo de investigación: 65%
- Resolución de problemas: 75%
- Simulación: 70%
- Caza del tesoro: 45%

De hecho, en los comentarios sobre su implementación, observamos que en la mayoría de los casos, afirman su uso realizando una interpretación propia del contenido del descriptor, pero en raros casos se refieren a la utilización de las situaciones de aprendizaje bajo el marco de lenguaje pedagógico común pretendido por la administración educativa.

Así encontramos entre las motivaciones facilitadas por los docentes hacia el empleo de las tareas algunas que son más bien sinónimas al empleo de actividades de ampliación y refuerzo o trabajo personal por parte del alumno. Por ello, interpretaciones contrarias al lenguaje competencial pretendido por la administración educativa.

Del mismo modo ocurre con la tipología de resolución de problemas que en algunos casos es entendida como resolución de conflictos y en otros como sinónima de constructivismo.

En referencia a la simulación encontramos que algunos encuestados advierten cierta vaguedad en el descriptor de la situación de aprendizaje, afirmando el uso de actividades similares a algunas cuestiones que describen la situación de aprendizaje. Los profesionales también hacen una interpretación propia del término simulación y en este caso la sustituyen por actividad creativa con consignas dadas, lo cual es interesante pero se aleja de la idea original expuesta de unificación del lenguaje pedagógico.

Respecto a la caza del tesoro es donde encontramos mayor desconcierto hacia su uso y donde los docentes afirman que aunque parece ser útil para adquirir contenidos de tipo teórico se centran en otras técnicas para desarrollar su práctica docente.

En relación con la tipología de desarrollo de investigación nos encontramos con comentarios que nos advierten de la dificultad de aplicar la investigación en los aprendizajes musicales y que se centran más bien en el planteamiento de una serie de actividades para conseguir los objetivos propuestos. Además, los profesionales subrayan que por medio de las investigaciones buscan el aprendizaje autónomo de los alumnos y que trabajen ciñéndose a unas normas predeterminadas en base a un objetivo prefijado

por el docente. Con lo cual, vemos que comparten una parte de la definición aportada por la administración educativa pero no la visión de situación de aprendizaje competencial que se quiere inferir.

Por otro lado, debemos destacar que percibimos algunas motivaciones aisladas respecto a su uso que se posicionan, sin lugar a duda, con el planteamiento de la Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias. En estos casos encontramos referencias a la adquisición de competencias o a la creación de escenarios que acerquen los aprendizajes a la vida real.

Sin embargo, debemos señalar que aunque estas aportaciones sí están alineadas con las pretensiones de la administración, también nos sirven para detectar que no están generalizadas. Por lo tanto, no se cumple la pretensión de establecer un lenguaje común entre los docentes y profesionales de la educación.

2.2. Estudio del contenido de *Sitúate: Revista Digital de Situaciones de aprendizaje*

Esta revista está impulsada por La Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias y según su propio descriptor, tiene como objetivo “ofrecer modelos que reflejen el diseño competencial de la enseñanza y el aprendizaje, incluyendo en ellos la atención inclusiva de la diversidad y las metodologías innovadoras del s.XXI [...] como continuación del Catálogo Público de Situaciones de aprendizaje”⁵.

Cabe destacar, que esta revista se nutre de situaciones de aprendizaje facilitadas por los profesionales de la educación y publicadas en la mayor parte de los casos por los propios docentes que las aplican.

Analizando el número de situaciones de aprendizaje destinadas a la etapa de Educación Primaria y que incorporen contenidos de música en su diseño, llama la atención en primer lugar, el escaso número de situaciones de aprendizaje existentes para esta etapa educativa y en segundo lugar la nula presencia de la mayoría de las tipologías que han sido propuestas por la propia administración.

- Tareas: 9
- Desarrollo de Investigación: 0

⁵ Consejería de Educación y Universidades (Gobierno de Canarias). “Qué es Sitúate”. *Situaciones de aprendizaje*, s.f. Disponible en <http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/sa/que-es-situate/> (Consultado el 24/03/16).

- Resolución de Problemas: 0
- Simulación: 0
- Caza del Tesoro: 0

3. Aportaciones para la puesta en práctica de la enseñanza musical basada en situaciones de aprendizaje

Fruto de esta aproximación a las situaciones de aprendizaje, desde la doble vertiente en la que hemos estudiado su presencia, (los ejemplos disponibles y la opinión de los docentes) observamos que es necesario abordar dos ámbitos para que las situaciones de aprendizaje puedan llevarse a cabo mediante la educación musical:

- Delimitación conceptual genérica de las Situaciones de Aprendizaje
- Delimitación conceptual específica de cada tipología, propuestas y ejemplos para abordar cada situación de aprendizaje desde la enseñanza musical.

3.1. Definición de las situaciones de aprendizaje

El diccionario de la Real Academia Española define en una de sus acepciones situación como "conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un determinado momento"⁶ y aprendizaje como "acción y efecto de aprender [...] tiempo que en ello se emplea y adquisición por la práctica de una conducta duradera"⁷.

Consideramos pues que una situación de aprendizaje es el conjunto de factores, características y condiciones que van a favorecer o posibilitar que el alumno aprenda y desarrolle todas sus potencialidades.

Además, la Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias se fija como objetivo que mediante las situaciones de aprendizaje se diseñen experiencias de aprendizaje con un enfoque competencial. Para ello, facilita una plantilla y varias orientaciones genéricas.

De entre los requisitos que deben incorporar las situaciones de aprendizaje en

⁶ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 2001 (23.ª ed.), s.v. "Situación". Disponible en <http://dle.rae.es/?id=Y2tFDC0> (Consultado el 24/03/16).

⁷ RAE: *Diccionario de la lengua española*, 2001 (23.ª ed.), s.v. "Aprendizaje". Disponible en <http://dle.rae.es/?id=3lacRHm> (Consultado el 24/03/16).

términos generales podemos destacar la secuencia de actividades. Pues una de las apuestas es la guía en el diseño según los principios instruccionales de M. David Merrill⁸:

- Centralidad: según el cual se promueve que las actividades sean conducentes a un fin conocido por el alumnado, a un producto de aprendizaje concreto. De esta forma la situación de aprendizaje se diseña como un trayecto de aprendizaje que se va a presentar de antemano al alumnado.
- Activación: deben incluirse preparase los aprendizajes que se van a desarrollar mediante la propuesta de actividades en las que se conecte con los saberes y experiencias propias o adquieran una base que permita la organización de los conocimientos nuevos
- Demostración: se incorporan orientaciones que permitan a partir de modelos de acción particulares demostrar el contenido que va a aprenderse en la situación de aprendizaje de forma general.
- Aplicación: actividades prácticas y retos que se plantean en primer lugar como entrenamiento de lo aprendido pero que deben ser conducente a que el alumnado aplique los conocimientos adquiridos en el transcurso de la secuencia de actividades.
- Integración: actividades que deben fomentar los procesos metacognitivos, en los cuales el alumnado reflexione sobre el propio aprendizaje llevado a cabo.

3.2. Delimitación conceptual de las situaciones de aprendizaje y propuestas para abordar cada situación de aprendizaje desde la enseñanza musical

Una vez que conocemos los requisitos generales que se deben incluir en todos los tipos de situaciones de aprendizaje, debemos especificar en qué consiste cada tipología concreta.

Además, tomaremos en consideración para nuestras propuestas los bloques de contenidos de música además de un cuarto bloque común al área de educación artística relativo al patrimonio cultural.

- La escucha y la indagación en las posibilidades del sonido

⁸ David Merrill: "First principles of instruction", *Educational Technology Research and Development*, 50, 3, 2002, pp. 43-59. Disponible en <http://mdavidmerrill.com/Papers/firstprinciplesbymerrill.pdf> (Consultado el 24/03/16).

- El desarrollo de habilidades para la interpretación musical
- El desarrollo de capacidades expresivas y creativas desde el conocimiento y práctica de la danza (este bloque lo dividimos en creación y danza para diferenciar más claramente las propuestas)
- Conocimiento del patrimonio artístico y cultural

3.2.1. Tareas

Las tareas se conciben como secuencia didáctica compuesta de actividades o subtareas que tienen como objetivo un producto de aprendizaje final. Este producto final, debe ser resultado de los aprendizajes realizados durante su desarrollo. Deben tener por tanto un eje común inspirado en los intereses y la autenticidad, es decir, que esté vinculada a experiencias vitales, esto implica que se van a poner en funcionamiento de forma conjunta habilidades, estrategias y conocimientos muy variados para lograr el producto final.

Las tareas pueden ser simples o complejas, siendo mucho más valiosas las de carácter complejo.

Las tareas simples son aquellas que incorporan actividades bastante acotadas y que para la consecución del producto final no es necesario movilizar una gran cantidad de habilidades, mediante una sencilla secuencia de actividades se logra alcanzar el producto final

Las tareas complejas implican un diseño de mayor envergadura, ya que requieren de la consecución de subproductos (con la consiguiente secuencia de actividades asociada a cada uno) para alcanzar el producto final

Por otro lado, cabe destacar que contamos con otras dos categorías para las tareas: las tareas integradas o no integradas. En este caso se refiere a si en su diseño movilizan varias áreas o materias o por el contrario se centran de forma específica en una especialidad.

3.2.1.1. Propuesta: *Preparo un musical*

Mediante esta tarea el alumnado se encargará de realizar un musical, tanto el diseño del mismo como la interpretación final. Desde un principio se acotará con el

alumnado hasta dónde quieren llegar con el producto de aprendizaje final (si el diseño y una exposición en clase o si quieren realizar una actuación para toda la comunidad educativa o en el exterior). Es importante que desde el principio se especifique el producto de aprendizaje para que se conozca la ruta de aprendizaje con actividades y subproductos a realizar. Del mismo modo se concretarán actividades siguiendo el modelo de Merrill. El principio de centralidad se atendería gracias a la perspectiva del musical, las actividades de activación visualizando musicales y tomando contacto con su estructura y característica, las actividades de demostración vinculadas a copiar modelos como por ejemplo interpretando algunos arreglos o fragmentos de musicales, las actividades de aplicación incluirían las elaboraciones propias y finalmente las de integración incorporarían una reflexión final sobre los aprendizajes realizados (una charla, un diario, una asamblea donde hablar de los pasos que seguimos, lo que hemos aprendido y cómo lo hemos hecho...)

Producto de aprendizaje final: Representación del musical.

Subproductos: Cartel publicitario, Partituras, Coreografías, Arreglos vocales.

Tabla 1. Bloques de contenidos que se trabajan

ESCUCHA	INTERPRETACIÓN	CREACIÓN	DANZA	PATRIMONIO Y CULTURA
Características de los musicales	Fragmentos de musicales dados Creaciones propias	Elaboración de piezas propias para el musical	Interpretación de coreografías dadas Creación e interpretación de coreografías propias	Contacto con el mundo de los musicales

Esta tarea puede ser simple o compleja dependiendo de qué herramientas ofrezcamos al alumnado y de las pautas con las que acotemos el transcurso de la misma. Dependiendo de ello, también el producto de aprendizaje final tenderá a ser más abierto y flexible o más cerrado y previsible. A su vez, entendemos en principio esta tarea como integrada con el área de educación artística, aunque cabe la posibilidad de considerar varias áreas.

3.2.2. Resolución de problemas

Es una situación de aprendizaje inspirada en el aprendizaje basado en problemas. Se emplea como eje central del escenario de aprendizaje los problemas. Gracias a los problemas podemos asumir retos, descubrir nuevos conocimientos e incorporar los e integrar los que ya tenemos. En este caso, el producto de aprendizaje final estaría ligado al problema que pretendemos resolver que se plantea como una pregunta generadora de la situación.

Esta situación de aprendizaje parte de un problema final que se debe delimitar y definir y a su vez los problemas que van a marcar la ruta de aprendizaje y la secuencia de actividades a plantear.

A continuación se identifica aquello que se conoce , aquello que no se conoce, lo que se necesita hacer para resolver el problema para guiar las actividades. En la resolución de problemas un subproducto necesario y que puede corresponderse con el producto final es la documentación de los descubrimientos que se van realizando ya que es necesario una vez resuelto el problema que origina la situación, la exposición y discusión de resultados.

3.2.1.1. Propuesta: *Nuestra canción*

Con esta situación de aprendizaje el alumnado se encargará de elaborar una canción de propia autoría, podrá ser una versión de una canción ya existente o una creación completamente inédita. Se acordará con el alumnado el producto de aprendizaje final, para lo cual haremos de forma conjunta previamente una ronda de preguntas-problemas que marcarán nuestra ruta de aprendizaje. Es importante que se anote previamente qué problema queremos resolver, por ejemplo si la canción tiene que tener un estilo concreto que nos gusta o tiene que parecerse a una que tomamos como modelo. Igualmente importante en la resolución de problemas es anotar aquellas cosas que sabemos hacer y aquellas que necesitamos aprender para llevar a cabo la canción. Además, deberemos seguir los principios de Merrill. El principio de centralidad estaría enfocado en la canción, las actividades de activación en este caso se llevarían a cabo mediante la lluvia de ideas que delimitaría la canción que queremos hacer ligada a sus

gustos e intereses, las actividades de demostración vinculadas a copiar modelos dados o la canción en la que se quieren inspirar, las actividades de aplicación incluirían las elaboraciones propias y finalmente las de integración incorporarían compartir las canciones que se han elaborado y la reflexión final sobre los aprendizajes realizados.

Pregunta generadora de la situación de aprendizaje: ¿Qué necesito para hacerla? o ¿Cómo hacer mi canción preferida?

Producto de aprendizaje final: Exposición de la canción

Subproductos: Videoclip, partituras, Coreografía, Interpretación

Tabla 2. Bloques de contenidos que se trabajan

ESCUCHA	INTERPRETACIÓN	CREACIÓN	DANZA	PATRIMONIO Y CULTURA
Características de las canciones que queremos versionar	Canción o fragmentos de canciones Creaciones propias	Elaboración de canciones propias	Creación e interpretación de coreografías para nuestra canción	Adoptamos los roles de público e intérpretes Contacto con un repertorio de canciones

3.2.3. Simulaciones

Se da un escenario preparado que simule un contexto real donde el alumno tiene que intervenir. Se puede incluir un rol-playing. Esta situación es especialmente útil cuando queremos acercar al alumnado a un contexto que no es posible trasladar al aula, o que debido a su complejidad no es seguro hacerlo. A su vez, se puede trabajar la simulación para preparar una situación de aprendizaje que tenga como producto final un escenario real.

3.2.3.1. Propuesta: *Los opuestos musicales* (cualidades del sonido, géneros o estilos, según el nivel educativo)

A través de esta propuesta el alumnado se encargará de versionar fragmentos o canciones atendiendo a consignas enfrentadas (cualidades del sonido o estilos dados, dependiendo de la edad o competencia curricular del alumnado). Se acordará con el alumnado el producto de aprendizaje final que puede ser una interpretación musical con dramatización donde además se defienda verbalmente cada rol interpretativo (por

ejemplo: yo canto o toco un vals porque...). Podemos acotar con los alumnos previamente los roles que vamos a defender, así como elegir una canción o pieza instrumental que va a servir de base a las versiones del juego de rol-playing. De nuevo, siguiendo los principios de Merrill la centralidad estaría enfocado en el rol que versionar, las actividades de activación en este caso se llevarían a cabo mediante el contacto con los roles delimitados, las actividades de demostración estarían ligadas a la imitación, copia y entrenamiento con los distintos roles musicales, las actividades de aplicación implicarían la representación de rol-playing que previamente hubiésemos acotado y finalmente las de integración donde se ponga en marcha la discusión entre todos acerca de los pasos que se han seguido para llevar a cabo la simulación y defensa de posiciones musicales enfrentadas, los resultados y los aprendizajes realizados.

Producto de aprendizaje final: Interpretación haciendo uso de rol-playing

Subproductos: La creación de versiones y presentación en algún soporte

Tabla 3. Bloques de contenidos que se trabajan

ESCUCHA	INTERPRETACIÓN	CREACIÓN	DANZA	PATRIMONIO Y CULTURA
Características de la canción o pieza instrumental base. Cualidades del sonido o características propias del rol asignado	Canción o pieza base Creaciones propias	Elaboración de versiones de la canción o pieza base	En este caso no se contempla aunque se puede incorporar como complemento del rol-playing	Adopción de roles (público-intérprete) Contacto con una pieza significativa Contacto con varios géneros, estilos

3.2.4. Caza del tesoro

Se trata de una versión simplificada de web quest, es decir, una pequeña investigación guiada. Se plantean interrogantes y se facilitan fuentes donde encontrar la información. Finalmente se realiza una pregunta final o gran pregunta que no se responde a partir de fuentes concretas, donde el alumnado reflexiona sobre la investigación realizada. La respuesta a esta gran pregunta se correspondería al producto de aprendizaje final.

3.2.4.1. Propuesta: *Detectives del tesoro musical*

Con esta situación de aprendizaje podemos realizar un juego de pistas con el cual conocer de forma integral una obra instrumental concreta o profundizar en algún tipo de música que nos resulte de especial interés (podemos usar como fuente de motivación extra una representación que esté programada a continuación de la situación o una pieza de un concierto didáctico a la que acudan con posterioridad). Se trata de ir ofreciendo pistas de distintos tipos (escritas, auditivas, visuales...) y que al reunir todas consigamos encontrar una obra musical concreta y en el camino conocerla globalmente en su contexto. El principio de centralidad de en este caso estaría configurado por la propia obra que estamos buscando. Las actividades de activación, demostración y aplicación irían secuenciadas en este orden de presentación, coincidiendo con la progresión de la búsqueda, donde se iría también delimitando la complejidad y concreción. Por último, en las actividades de integración realizaríamos una exposición del producto final donde se comparten los resultados del proceso de aprendizaje.

Producto de aprendizaje final: Exposición libre sobre la obra encontrada

Subproductos: Ficha técnica sobre la obra encontrada

Tabla 4. Bloques de contenidos que se trabajan

ESCUCHA	INTERPRETACIÓN	CREACIÓN	DANZA	PATRIMONIO Y CULTURA
Pistas de discriminación auditiva	Fragmentos de la obra que vamos a descubrir	Elaboración de una ficha técnica libre para la exposición de la obra.	En este caso no se contempla, aunque se puede incluir como parte de la exposición (sobre todo si es una pieza de un ballet o programática)	Contacto con una pieza significativa

3.2.5. Desarrollo de investigación

Se parte de un interrogante que los alumnos desconocen. Siguiendo un planteamiento de investigación (más o menos elaborado, según la edad y competencia curricular del alumnado) los alumnos llevan a cabo distintos pasos de búsqueda, registro y exposición.

3.2.5.1. Propuesta: La música en el mundo

Mediante esta propuesta se pretende que el alumnado se familiarice con la música tradicional en distintas partes del mundo. Esta situación de aprendizaje tiene múltiples variantes y posibilidades, ya que se puede acotar el contenido a trabajar a partir de distintos intereses y niveles educativos. Además, puede integrarse como parte de un proyecto de mayor calado. Como las anteriores situaciones partiríamos de los principios de Merrill. La centralidad vendría reflejada en el propio tema de la investigación, las actividades de activación se reflejarían en una toma de contacto y acotación de la investigación, las actividades de demostración serían aquellas en las que se sintetizan datos y se interpretan obras dadas y las de aplicación se corresponderían con las elaboraciones propias para la exposición. Por último, en las actividades de integración realizaríamos una exposición del producto final y una puesta en común sobre la investigación llevada a cabo.

Producto de aprendizaje final: Exposición de los resultados de la investigación

Subproductos: Lapbook, “diario de viaje”, recopilación de partituras y musicogramas

Tabla 5. Bloques de contenidos que se trabajan

ESCUCHA	INTERPRETACIÓN	CREACIÓN	DANZA	PATRIMONIO Y CULTURA
Audiciones de piezas conectadas con nuestra investigación	Canciones y piezas conectadas con nuestra investigación Instrumentos de música del mundo	Elaboración de material para nuestra exposición.	Alguna danza vinculada a nuestra investigación	Contacto con el patrimonio musical

4. Conclusiones

Investigar la implantación de las situaciones de aprendizaje en la enseñanza musical y la elaboración de una propuesta nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

- Actualmente, las situaciones de aprendizaje no tienen suficiente impacto entre la comunidad educativa vinculada con la educación musical.
- Asistimos a la pretensión fallida de establecer un lenguaje pedagógico común por parte de la administración educativa.
- Existe una escasez de ejemplos disponibles de situaciones de aprendizaje que

aborden la música en la etapa de Educación Primaria.

- Los docentes incorporan varias líneas de actuación relacionadas con los descriptores de las distintas tipologías de situaciones de aprendizaje.
- Es necesaria la delimitación conceptual para que estas líneas de actuación se concreten en la implementación de las distintas situaciones de aprendizaje.
- Como consecuencia de estos factores hemos elaborado una concreción en la definición de las distintas situaciones de aprendizaje y hemos elaborado una propuesta y sugerencias para facilitar su utilización.

LA MÚSICA CATÓLICA ESPAÑOLA ACTUAL. UN CASO DE ESTUDIO: LA HERMANA GLENDA

Enrique Mejías Rivero

(Universidad Complutense de Madrid)

El Concilio Vaticano II y, en concreto, su Constitución Sacrosanctum Concilium, supuso un antes y un después para la música católica, en general, y para la española, en particular. Un cambio para la música litúrgica del que surgiría, de manera paralela, una nueva vía de expresión para la música popular en España. Es entonces cuando comienzan a emerger un número considerable de grupos y cantautores quienes acercan el mensaje del Evangelio desde una concepción popular de la música. Un caso de estudio es el de la Hermana Glenda, virgen consagrada, teóloga, psicóloga y cantautora católica chilena, quien —a través de sus composiciones— aúna teoría musical, psicológica y teológica en el anuncio del Evangelio. El propósito de este artículo es arrojar luz a su repertorio a través de ejemplos particulares y significativos.

Palabras clave: Hermana Glenda, cantautor, Concilio Vaticano II, música católica, oración.

Introducción

Este artículo se centra en la canción de autor postconciliar, concretamente en el estudio de caso de la cantautora católica chilena —afincada en España— de gran reconocimiento internacional: Glenda Valesca Hernández Aguayo, conocida popularmente como la Hermana Glenda.

En base a este estudio —basado, en su mayor parte, en una investigación de campo de muchos años— este trabajo pretende arrojar luz a un fenómeno prácticamente desconocido en nuestra musicología española actual, donde los estudios realizados hasta la fecha carecen de un análisis en profundidad, necesario para un mejor entendimiento y comprensión de una realidad presente e ineludible en la música católica española.

El Concilio Vaticano II abrió las puertas a una nueva concepción de la liturgia, como se verá más adelante, posibilitando la aparición de autores y grupos católicos que comienzan desde entonces —y hasta nuestros días— a acercar el mensaje del Evangelio desde una concepción popular de la música.

Resulta necesario aclarar ciertas premisas conceptuales, en concreto la referente a “música católica”. En general, este concepto tiende a asociarse con música meramente litúrgica, lo que supone ya un error de partida. En este sentido conviene delimitar – evitando siempre el encasillamiento– los distintos tipos de música en relación al fenómeno religioso:

Música litúrgica: es la música creada para la liturgia de la Iglesia: los sacramentos y la Liturgia de las Horas... ... Música cristiana: es la música compuesta por artistas cristianos, así como la música que aborda positiva y explícitamente argumentos cristianos..... Música de valores: es música que comunica un sentido positivo de la vida, que transmite valores humanos, que incentiva los deseos de vivir, de darse a los demás, que aumentan la ilusión o la esperanza cuando se escuchan..... Música espiritual: música inspirada en todo o en parte en distintas religiones y espiritualidades..... Música con temática religiosa: [...] el tema religioso abordado desde el mundo de la música contemporánea (pop, rock, hip – hop)¹.

¿Categorías delimitadas?

Si bien se han establecido con anterioridad una serie de categorías musicales asociadas al hecho religioso, es conveniente aclarar que éstas no son cerradas y estáticas, existiendo –en muchas ocasiones– el trasvase de autores de una a otra. Es el caso de nuestra cantautora.

La música de la Hermana Glenda se insertaría, por tanto, en la categoría de música cristiana con la matización de católica. Éste último apelativo es fundamental para la comprensión de esta música que nada tiene que ver con la música cristiana no católica (entiéndase en este sentido la música de iglesias protestantes) por cuanto supone de aceptación del magisterio y dogma propios de la Iglesia católica.

Se trata, pues, de una música inspirada en textos bíblicos, la Liturgia de las Horas y Doctores de la Iglesia (San Juan de la Cruz), como se explicará más adelante. No obstante, se observa cómo sus composiciones llegan a formar parte de la liturgia, e incluso alguna de las mismas llegando a ser incluida en la categoría de música de valores. Los límites, por tanto, no siempre son absolutos ni aconsejables.

¹ Maite López Martínez: “La música cristiana en la pastoral. Reflexiones y recursos”, *Imágenes de la fe*, 436, 2009, pp. 13-14.

¿Música desconocida?

El fenómeno de la música católica española apenas trascendía las fronteras de los espacios eclesiales y el perfil de público católico. Sin embargo, el avance tecnológico (plataformas digitales como *Spotify* e *iTunes* son un buen botón de muestra) y de los medios de comunicación (páginas web, blogs y redes sociales como *Facebook* y *Twitter*) han posibilitado acercar este tipo de música a un público más amplio y, no necesariamente, creyente. También librerías religiosas –con *San Pablo* a la cabeza–, productoras y distribuidoras católicas españolas –*San Pablo Multimedia*, *Trovador* y *Assisi Producciones*–; *Apromur*, como Asociación para la Promoción de la Música Religiosa, portales de música cristiana, como el *PMC (Portal de Música Cristiana)* y *Trovador*, y encuentros de música cristiana como el *EAC (Encuentro de Artistas Cristianos)* han dado un considerable empuje a esta música. A pesar de todo ello, sigue siendo la gran desconocida en el ámbito académico-científico español.

Recientemente, la música católica española está teniendo cabida en grandes superficies comerciales aunque se trata, por el momento, de un tímido avance teñido de claras connotaciones comerciales –valga la redundancia–, un carro al que no todos los autores y grupos católicos españoles están dispuestos a subirse, en renuncia a una fama que no es compatible con sus convicciones religiosas.

Glenda Valesca Hernández Aguayo: La Hermana Glenda

La biografía de nuestra cantautora está sembrada de un camino lleno de preguntas, dudas y respuestas alcanzadas.

Glenda Valesca Hernández Aguayo nace en Parral (Chile) el 5 de enero de 1971. Un país que, por aquel entonces, vivía la Dictadura de Augusto Pinochet. Este contexto histórico marcaría, sin duda alguna, su itinerario biográfico. Aquellos años convulsos hicieron mella en la joven, quien –tras obtener una Biblia como premio en un festival musical diocesano de protesta contra la dictadura– por curiosidad, por un deseo de encontrar la verdad: “nace en mí una curiosidad, una pregunta: ¿Dios existe?, ¿cuál es la religión verdadera?, y comienzo a leer la Biblia por curiosidad, por un deseo... ..desde el

Génesis hasta el Apocalipsis tardé un año en leerla. Me iba sola... ..hacía mis preguntas, subrayaba, ponía signos de interrogación”².

Durante aquella etapa, Glenda compone canciones de temática no religiosa. El punto de inflexión llega cuando, en ese recorrido bíblico, se encuentra con un pasaje que marcaría un antes y un después en su vida:

llega un momento en que, leyendo la Escritura, en el evangelio de San Juan: ‘Tanto amó Dios al mundo que entregó a su único Hijo para que todo aquel que crea en Él tenga vida eterna’. Yo, cuando estoy leyendo eso, tengo mi primera experiencia mística o religiosa... ..entiendo lo que estoy leyendo, no sólo lo entiendo hablando como los griegos, de conocer, sino también entender en el sentido bíblico, de experimentar. Me quedo quieta, siento una invasión de una presencia amorosa. Fue un encuentro. Esta persona existe, está viva y ama. Fue un encuentro para mí fulminante. Aunque hubiera venido el Papa o alguna persona de autoridad y me hubiera dicho ‘Dios no existe’, no le creo porque yo le experimenté³.

A partir de ése momento es cuando tiene lugar un cambio en el género musical de Glenda⁴:

comienza a cambiar el género. Comienzan a ser canciones de esta relación con la Divinidad, con Jesús. Comienzan todas unas canciones bíblicas que están en el disco ‘A solas con Dios’. Ahí comienza realmente el cambio en mi género musical... ..ya no he vuelto a componer algo social. Siempre si toco algo social es desde la Escritura, es desde la Palabra... [...], desde la experiencia religiosa⁵.

A la edad de diecisiete años, la joven chilena decide dar un paso importante en su vida: entrar en la congregación de las Hermanas de la Consolación, cuyo carisma –la consolación– es “lo que siempre he hecho en mi vida –dice Glenda– consolar, y eso es lo que quiero seguir haciendo”⁶.

Fueron aquéllos, años de formación e intensa actividad misionera en Latinoamérica, donde la Hermana Glenda comienza a dedicarse a compartir entre los jóvenes el anuncio del Evangelio. Al tiempo, la trasladan a Roma donde estudia teología en la Pontificia Universidad Gregoriana,

² Entrevista a la Hermana Glenda (06/XII/15).

³ Entrevista...

⁴ Entrevista...

⁵ Entrevista...

⁶ Cf. www.hnaglenda.org/es/biografia, web oficial de la Hermana Glenda –sección biográfica. (Consultado el 30/03/15).

realizando también un servicio en la secretaría de Estado del Vaticano, como secretaria del Óbolo de San Pedro. Experiencia ésta que también marcaría su itinerario creyente. Ver rezar al, por el entonces, Papa Juan Pablo II, quedaría fijado a fuego de por vida.

En el año 1998 graba su primer trabajo musical: “A solas con Dios”, 19 canciones centradas en la Palabra de Dios y su experiencia de fe. No imaginaba entonces que sus canciones –nacidas en la oración acompañada de su guitarra– comenzarían a ser de gran ayuda para muchos.

En el 2000 es enviada a España donde comienza sus estudios de psicología en la Universidad Pontificia de Salamanca. Sus dos pasiones –Dios y el ser humano– serán, a partir de entonces, una constante presente en su obra musical: “en las canciones, tú encontrarás esta búsqueda de mis preguntas por el comportamiento humano, por el misterio de la conducta humana... ...está también en mis canciones esta búsqueda de la pregunta por Dios o, por ejemplo, por la existencia humana. Toda una vertiente filosófica que también está en la Escritura”⁷.

Un año decisivo, que supone el punto de inicio del apostolado por el mundo de la Hermana Glenda, llega en el 2002. Es entonces cuando participa en la XVII Jornada Mundial de la Juventud en Toronto (Canadá) cantando “Nada es imposible para Ti” –una de las canciones que, bien puede decirse, se ha convertido en un himno de la cantautora católica–, mientras el Papa Juan Pablo II repartía la comunión entre los fieles allí congregados. Aquella experiencia y la contemplación del ardor misionero del Papa, a pesar de su enfermedad, la mueven a comenzar entonces grandes y pequeños conciertos por toda España, Italia, Alemania, Estados Unidos, Panamá, Costa Rica, Cuba, Argentina, Chile, Ecuador, Perú, Venezuela y Canadá.

En abril de 2006 ofrece un concierto – oración, así suele denominarse a estos encuentros de música y oración, en el estadio de Santo Domingo (República Dominicana), por invitación del cardenal de esta ciudad, para más de 25.000 personas⁸.

En 2008 la Hermana funda *Consuelen a mi pueblo* en Estados Unidos, una organización no lucrativa cuyo objetivo es emprender numerosos proyectos de consolación en el mundo. En la actualidad se encuentra también en México, España, Chile y Estados Unidos⁹.

⁷ Entrevista...

⁸ Cf. www.hnaglenda.org/es/biografia, web oficial de la Hermana Glenda –sección biográfica. (Consultado el 31/03/15).

⁹ Cf. www.consuelen.com, web informativa sobre la Fundación *Consuelen a Mi pueblo*. (Consultado el 30/03/15).

Hace apenas unos años, Glenda entra en el *ordo virginum*, la forma de consagración más primitiva de la Iglesia. Un marco canónico más amplio que le permite poder seguir llevando el mensaje del Evangelio a través de la música.

Su extensa discografía cuenta con los siguientes títulos: *A solas con Dios* (1998), *Instrumental A solas con Dios* (1998), *Tengo sed de Ti* (2000), *Con nostalgia de Ti – Acústico* (2000), *Consolad a Mi pueblo – Volumen 1* (2003), *Consolad a Mi pueblo – Volumen 2* (2003), *A solas con María* (2004), *Orar con el corazón* (2009), *Hermana Glenda – Live* (2009), *Nuevamente A solas con Dios* (2010), *Instrumental A solas con Dios* (2010), *Me amó y se entregó* (2010), *Orar con María* (2010), *¿Quién podrá sanarme?* (2010), *El Señor es mi Pastor* (2011), *Alguien está orando por mi* (2013)¹⁰.



Fig. 1 – Hermana Glenda en Roma. Fuente: Fundación Consuelen a Mi Pueblo.

Sacro Sanctum Concilium: un antes y un después en la música católica

El Concilio Vaticano II¹¹ y, en concreto, su Constitución *Sacro Sanctum Concilium* (4-XII-1963) sobre la sagrada liturgia supuso un soplo de aire fresco para la vida de la Iglesia y, en concreto, y lo que aquí nos ocupa, para la música católica –en general– y la española, más en particular.

Músicas como la de la Hermana Glenda, y otros tantos autores y grupos católicos que nacen al calor de este cambio, tienen cabida gracias a esta significativa asamblea

¹⁰ Cf. <https://itunes.apple.com/es/artist/hermana-glenda>, discografía de la Hermana Glenda en la plataforma digital iTunes. No está toda completa debido a que, algunos de sus discos están todavía reeditándose. Es el caso de *Nuevamente A solas con Dios* que presenta temas de su primer *A solas con Dios* (1998) pero con nuevos arreglos musicales. (Consultado el 30/03/15).

¹¹ Concilio ecuménico de la Iglesia católica, celebrado entre 1963 y 1965.

eclesial católica. Ello es debido a las transformaciones que tuvieron lugar entonces: participación activa del pueblo en el canto; introducción de la lengua vernácula al culto oficial y ampliación del marco organológico (limitado durante siglos al tradicional órgano de tubos), *grosso modo*¹².

El canto gregoriano, aunque considerado el canto oficial –todavía hoy– de la Iglesia católica no tuvo buena acogida en la España postconciliar, donde la música popular fue el cauce de expresión predilecto de aquella nueva generación que quiso cantar su fe desde músicas cercanas al pueblo, donde el cordófono de seis cuerdas –nuestra guitarra española– comenzó a adquirir un especial protagonismo, hasta nuestros días. Pero no todo fueron aciertos. Si bien los nuevos cambios aportaban una nueva dimensión tímbrica a la música católica y la deseada participación del pueblo, por otro comenzaron a introducirse en el templo músicas que distaban mucho de ser “dignas” litúrgicamente.

Nada es imposible para Ti: una canción emblemática

Si hay una canción de la Hermana Glenda que ha traspasado fronteras, ésta es –sin duda– “Nada es imposible para Ti”, inspirada en el pasaje bíblico de Lc 1, 37, incluida en su primer disco *A solas con Dios* (1998) y reeditada con nuevos arreglos en el disco *Orar con el corazón* (2009). Una canción que, basada en la Palabra de Dios, habla también de las emociones humanas: el miedo, la tristeza, el amor¹³... En ella se encuentra una perfecta síntesis entre teología, psicología y teoría musical como se verá en adelante.

A continuación se presenta su letra¹⁴:

Por qué tengo miedo, si nada es imposible para Ti? (x4)
 ¿Por qué tengo tristeza, si nada es imposible para Ti? (x4)
 Nada es imposible para Ti,
 Nada es imposible para Ti.
 ¿Por qué tengo dudas, si nada es imposible para Ti? (x4)

¹² Olga Cecilia Bustamante Arismendi.: “La música católica desde el Concilio Vaticano II”. *Portal de Música Cristiana (PMC)*. Cf. http://www.musica.sanpablo.es/01_articulos_detalle.php?id_articulo=22 (Consultado el 31/03/16).

¹³ Cf. <https://youtu.be/MRaxpAggpOM>, vídeo donde, entre otras muchas cuestiones, la Hermana Glenda comenta sobre su canción “Nada es imposible para Ti”. (Consultado el 30/03/15).

¹⁴ Cf. www.hnaglenda.org/es/musica, desde aquí puede accederse a la letra de esta canción, incluida en el disco “Orar con el corazón”. (Consultado el 30/03/15).

Enséñame a amar porque nada es imposible para Ti.
Enséñame a amar porque nada es imposible para Ti.
Enséñame a perdonar porque nada es imposible para Ti.
Enséñame a perdonar porque nada es imposible para Ti.

Nada es imposible para Ti.
Nada es imposible para Ti.
Tú te hiciste hombre porque nada es imposible para Ti (x4).

Tú venciste a la muerte porque nada es imposible para Ti.
Tú venciste a la muerte porque nada es imposible para Ti.
Tú estás entre nosotros porque nada es imposible para Ti.
Tú estás entre nosotros porque nada es imposible para Ti

Nada es imposible para Ti,
Nada es imposible para Ti.
¿Por qué tengo miedo si nada es imposible para Ti?
¿Por qué tengo miedo, si nada es imposible para Ti?
Nada es imposible para Ti,
Nada es imposible para Ti.

Se trata, pues, de una letra que si bien hace referencia a las palabras del texto bíblico, concretamente a las que recibe la virgen María por boca del ángel Gabriel: “... porque ninguna cosa es imposible para Dios¹⁵”, el texto continúa exponiendo una serie de letanías que la autora fue escribiendo cuando rezaba con ese pasaje bíblico, donde siempre se repite esa misma frase que da título a la canción: nada es imposible para Ti.

En lo que respecta al análisis musical, como puede observarse en su partitura, hay un parámetro que define su estilo: su ritmo sincopado –en un compás simple cuaternario– es un sello de identidad de la Hermana Glenda (nótese en su primer compás la ligadura de unión entre la segunda corchea del tercer tiempo y la primera de su cuarto tiempo, a modo de ejemplo).

Los contratiempos forman parte también de su estética musical, presentes –en este caso– desde el inicio mismo del primer compás.

¹⁵ Cf. <http://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/lucas/>, La Biblia de Jerusalén – Biblia Católica Online. (Consultado el 30/03/15).

Su estructura sigue el esquema de la canción popular: estrofas – estribillo. Un estilo sencillo que propicia el fácil aprendizaje. Así, las estrofas se van alternando con un sencillo estribillo con la frase “Nada es imposible para Ti”. Se trata, como quedó señalado más arriba, de un estribillo a modo de letanía con la intencionalidad de que sea rápidamente asimilado por el oyente, por el público que interpreta o participa cantando sus canciones en los, ya señalados más arriba, conciertos – oración.

El ámbito melódico de la composición es reducido, abarcando de un si#4 a un la#4, una tesitura idónea para una voz de contralto, aunque conviene precisar que en sus conciertos la interpreta un semitono por debajo, quedando –especialmente para las mujeres– cómoda de tesitura, cuyos estribillos suelen corearse con bastante facilidad.

La melodía se mueve, fundamentalmente, por grados conjuntos, como puede observarse –a modo de ejemplo– desde el segundo compás, cuyos saltos interválicos no sobrepasan el de quinta justa (compas 7).

La progresión armónica, a pesar de la compleja tonalidad de Do#M, empleada es sencilla. Utiliza, fundamentalmente, los grados tonales (I, IV y V) y el VI grado. Conviene precisar que esta armonía es usada por la Hermana Glenda en sus conciertos – oración, pero su arreglista utiliza en el disco una armonía mucho más rica haciendo uso de acordes invertidos y con tensiones, aportado a la composición un interesante color armónico, muy apropiado en su estética musical.

Nada es imposible para ti

Letra: Adaptación Glenda Hernandez Aguayo de Lc 1, 3
Música: Glenda Hernández Aguayo

Do# Fa# Sol#

Por qué ten- go mie- do si na- daes im- po- si- ble pa- ra

Do# Sol#/Si# La#m Fa# Sol#

ti, por qué ten- go mie- do si na- daes im- po- si- ble pa- ra

Do# Fa# Sol#

ti, por que ten- go mie- do si na- daes im- po- si- ble pa- ra

Do# Sol#/Si# La#m Fa# Sol#

ti, por qué ten- go mie- do si na- daes im- po- si- ble pa- ra

Do# Fa# Do#

ti. Na- daes im- po- si- ble pa- ra ti,

Fa# Sol# Do#

na- daes im- po- si- ble pa- ra ti-

Fig. 2 – Partitura Nada es imposible para Ti. Fuente: Glenda Hernández Aguayo.

Si conocieras el don de Dios: una canción de anuncio

Esta canción pertenece también al que fue también su primer disco, mencionado más arriba, en un estilo –característico en toda su producción– encuadrado en la balada/pop melódico.

Se trata de una canción cuya letra¹⁶ está inspirada en el pasaje bíblico de Jn 4, 10. En ella se explicita el anuncio del amor de Dios y, para ello, se sirve de los adecuados parámetros musicales.

Nuevamente, volvemos a encontrar las mismas características ya analizadas en la anterior composición (compás cuaternario, ritmo sincopado...) aunque con algunas

¹⁶ Cf. www.hnaglenda.org/es/musica, desde aquí puede accederse a las letra de esta canción, incluida en el disco “Nuevamente a solas con Dios”. (Consultado el 30/03/15).

matizaciones: la melodía¹⁷ –plana– que puede escucharse en los primeros compases, resalta esa estrecha relación, nada extraña, con el canto primitivo salmódico. Su armonía, tonal, hace uso de los mismos grados tonales, con la incorporación –en este caso– del III grado aportando pequeños pero ricos pasajes en modo menor para caer, finalmente, en la tónica de la tonalidad de Do mayor. Acordes que se ven enriquecidos, una vez más, con los arreglos del disco, e incluso con los de la propia Hermana Glenda quien suele realizar algunas inversiones y acordes con tensión (las novenas son muy del gusto de la cantautora).

Presente y futuro de la música católica en España

Hay que romper una lanza a favor del gran avance alcanzado en la música católica española a raíz del Concilio Vaticano II hasta la actualidad. Desde entonces hasta hoy han sido innumerables los autores, grupos, productores y gente de buena voluntad, quienes han ido forjando la realidad de un rico corpus musical católico que ha posibilitado la apertura a una nueva dimensión de acercamiento a la oración. Música que conlleva, además, un importante valor añadido: aporte de significado a la vida. Música que aún le queda un importante camino por recorrer para volver a ocupar su puesto en una sociedad que, de una u otra forma, la demanda. Sin duda, un gigante todavía desconocido para muchos, un tesoro por descubrir.

¹⁷ Cf. <https://youtu.be/MRaxpAggpOM>, enlace de youtube donde puede escucharse una hora de la música de la Hermana Glenda. La primera composición que se escucha es, precisamente, “Si conocieras el don de Dios”. (Consultado el 30/03/15).

VILLANCICOS DE OPOSICIÓN: UN EJEMPLO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO (1774)

Carla Miranda Rodríguez
(Universidad de Oviedo)

Debido a la influencia de los músicos italianos en la Capilla Real, nace, en el siglo XVIII, la cantata o villancico-cantata, diferenciándose en varios aspectos del hasta entonces llamado “villancico”. La composición de esta nueva forma es incluida como prueba en las oposiciones a maestro de capilla, junto a la creación de himnos o la improvisación al órgano. En este artículo se propone un acercamiento práctico al proceso de selección del maestro de capilla en las catedrales españolas. Tomando como referencia la oposición de 1774 de la Catedral de Oviedo, se han estudiado los villancicos-cantata presentados por los cinco opositores (Juan García Carrasquedo, Antonio Ferreira, Pedro Furió, Francisco Náger y Juan Domingo Vidal). A través de los análisis literario, retórico y motivico, se han extraído aquellos ejercicios y puntos clave a la hora de la composición y evaluación de las obras. Este artículo pretende acercarse al proceso de selección de maestro de capilla durante el siglo XVIII, a través del género más cultivado en la península.

Palabras clave: villancico, catedral, oposición, maestro de capilla, análisis.

Historia del villancico: del nacimiento a la crisis

A partir del siglo XV, el término “villancico” hace referencia a un tipo de estrofa de una canción secular en lengua vernácula¹; más tarde, designaría la composición dividida en cabeza y pies, caracterizada por la asimetría de su música, dividida en dos secciones.

Dependiendo del espacio, función y temática, José Subirá, en “El villancico literario-musical. Bosquejo histórico”, distingue cuatro tipos de villancicos²: profano o cortesano, religioso, teatral o escénico, y popular.

Las primeras representaciones de villancicos en los templos religiosos pueden fecharse a finales del siglo XV. Se tiene noticia de unas canciones en lengua vulgar, interpretadas para los maitines de Navidad de 1492 en Granada, como iniciativa del

¹ Tess Knighton, Álvaro Torrente: *Devotional music in the iberian world, 1450-1800*, Hampshire, Ashgate, 2007, p. 1.

² T. Knighton, A. Torrente, *Devotional music*, p. 2.

arzobispo Hernando de Talavera³. Con el tiempo, los villancicos pasarían a ser entonados, además, en otras celebraciones, como el Corpus o las festividades locales.

La forma villancico consta de un estribillo y varias coplas, cuyo último verso, denominado “de vuelta”, coincide en rima con el estribillo, favoreciendo la repetición de este. Su interpretación se realizaba mediante un cuarteto vocal acompañado de bajo continuo. Ya en el siglo XVIII, aparece un nuevo tipo de villancico en la Capilla Real, con claras influencias del estilo italiano y que recibe el nombre de “cantada”. Es este el caso de los villancicos compuestos para la oposición estudiada; el cuerpo de la composición estaba formado por recitativos y arias, a los que se les añadía dúos, minués etc.

Las capillas catedralicias comenzaron a demandar músicos especializados en la composición de cada tipo de villancico. La aparición del villancico-cantata significó la realización de cambios en la estructuración de la capilla; esto, junto al virtuosismo exigido por la nueva música italiana, fueron dos problemas que algunas capillas no supieron o pudieron afrontar.

El villancico-cantata ha sido visto desde dos perspectivas opuestas. Algunos teóricos, como Isabel Pope, opinan que este género se vio desvirtuado a partir de esos cambios sufridos en el siglo XVIII:

A principios del siglo XVIII, la influencia del estilo de la cantata italiana influyó en la forma y carácter del villancico. Los recitativos y arias fueron sustituidos por coplas y las secciones instrumentales ganaron importancia. Los efectos dramáticos, característicos del Barroco, se volvieron más teatrales, reflejando un declive en el gusto⁴.

Por su parte, Subirá dice lo siguiente: “En el siglo XVIII adquiere su mayor esplendor lo que podríamos denominar ‘cantata española’ y que desde antes recibió en nuestro país el nombre de villancico”⁵.

³ Carlos Villanueva: “Villancico”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, ICCMU, 1999, pp. 920-925.

⁴ In the early 18th century the influence of the Italian cantata style fundamentally affected the villancico’s form and character. Recitatives and arias replaced the coplas, and instrumental sections became important. Reflecting a general declining taste, the dramatic effects, characteristic of the Baroque villancico, became increasingly theatrical. Isabel Pope: “Villancico”. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 767-770.

⁵ José Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, 1953, p. 561.

La decaída y posterior desaparición del villancico vino de la mano de autores como el Padre Feijoo, quien aportó argumentos en contra de la interpretación de este género. El villancico fue duramente criticado por su duración (llegando a exceder los veinte minutos), el uso desmedido de los violines y la temática de algunos de sus textos⁶.

La oposición a maestro de capilla de 1774 en la Catedral de Oviedo

La oposición estudiada es convocada tras el fallecimiento del maestro de capilla Enrique Villaverde, el cuatro de mayo de 1774. El día trece de ese mismo mes, se nombra sustituto a Bentura Suárez⁷. Los participantes fueron cinco, aunque también enviaron peticiones y partituras otros músicos como Pedro Aranaz, maestro de capilla en la Catedral de Cuenca; Joseph Gargallo, músico de Zaragoza; y Francisco Courxell [Corselli o Courcelle].

A continuación se ofrecen unas breves biografías de los opositores:

Juan Antonio García Carrasquedo nació en Zaragoza en febrero de 1734 y guarda parentesco con el músico de corte Francisco Javier García Fajer, “El Españolito”. Carrasquedo llegó con 22 años a Santander, donde opusó a maestro de capilla y permanecería hasta su muerte, en 1812. Durante su estancia en Cantabria, decidió opusar en dos ocasiones a la Catedral de Oviedo (1774 y 1780)⁸.

Antonio Ferreira, organista de la Catedral de Oviedo, había ostentado el puesto homónimo en la Colegiata del Salvador de Sevilla. En las actas capitulares de la Colegiata, consta que Ferreira viajó a Oviedo el veinticinco de enero de 1759, para realizar la oposición a organista; el 19 de noviembre volvería a Asturias a ocupar su plaza ⁹.

Según Ruiz de Lihory, el ganador de la oposición, Pedro Furió, pudo haber nacido en Alicante, donde se formaría en la colegiata de San Nicolás de Bari. Tras su paso por varias capillas como la de Antequera, Guadix y Santiago de Compostela, es nombrado

⁶ Cristóbal L. García Gallardo: “Villancicos del siglo XVIII en España”, *Música y educación*, 80, 2009, p. 40.

⁷ Raúl Arias del Valle: *La orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990, p. 183.

⁸ Julio Arce: *La música en Cantabria*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994, pp. 30-32.

⁹ María Rosario Gutiérrez: *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2008, p. 437.

maestro de capilla en León en 1770, donde pide permiso, cuatro años más tarde, para presentarse a la oposición de la catedral ovetense¹⁰.

De Francisco Náger solo se ha podido averiguar que estuvo trabajando en la Catedral de Orense, lugar desde el que opusó a Oviedo. Permaneció en ese templo desde 1768 hasta 1779, año en el que pasó a componer para la Catedral de Lugo, en cuyo archivo se conserva una producción suya abundante. Se suelen encontrar referencias a este maestro como “Francisco Nágera”¹¹.

Finalmente, otro de los opositores fue Juan Domingo Vidal, proveniente de la Colegiata del Salvador de Sevilla. El dieciséis de septiembre de 1774, Vidal pidió licencia al cabildo para opusar a la Catedral de Oviedo, para lo que se le concedieron dos meses. También solicitó, el 4 de noviembre, un informe sobre su trabajo como maestro en la colegiata y como prueba de su buen comportamiento dentro de la misma¹².

Las obras exigidas en la prueba fueron el villancico *¡Qué suspiros!, ¡qué ayes!* y el himno *Regali solio*, clasificado como “himno a San Hermenegildo”. Para su composición, se estableció un tiempo de cuarenta horas para el villancico, y treinta para el himno¹³.

El villancico que aquí se trata, responde al modelo villancico-cantata explicado anteriormente; en este caso, la composición debía estar formada por cuatro movimientos. Cada uno de ellos debía responder a una instrumentación determinada, así como llevar una letra proporcionada por el cabildo. Era común que el texto favoreciese el empleo de recursos retóricos; en otros casos, como en el estribillo estudiado, el texto proporcionaba verdaderas instrucciones al compositor.

La estructura e instrumentación de los cinco villancicos es la siguiente: introducción con dos flautas, dos trompas, dos violines, acompañamiento y coro a cuatro; estribillo con dos oboes, dos trompas, dos violines, acompañamiento y dos coros a cuatro; recitado con un solista, dos violines, dos trompas, dos oboes y acompañamiento; y aria con solista, dos oboes, dos trompas, dos violines, acompañamiento y coro a cuatro.

¹⁰ Natalia Ruisánchez: “Furió, Pedro”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, ICCMU, 1999, pp. 290-291.

¹¹ Francisco Javier Garbayo: “Inventarios de obras e instrumentos musicales en el archivo capitular de la Catedral de Orense. Siglos XVIII-XIX”, *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 2008, p. 254.

¹² M. R. Gutiérrez, *La música en la Colegiata...*, pp. 190-194.

¹³ Esta información ha sido extraída de los manuscritos de la oposición. En el folio 24 rº de Náger se especifica el número de horas del villancico. En la portada de la copia del himno de Carrasquedo, se recoge lo siguiente: “Tema del Higno que se dio, con término de 30 horas”.

La estructura interna de los movimientos es libre, aunque sí se observa una tendencia a que el aria se cante primero a solo y luego con el coro, pudiendo ser esto un requisito del tribunal. La mayoría de los movimientos se encuentran en la tonalidad de Re Mayor, debido, quizás, a un arcaísmo que remite al sistema de conjuntas. También puede deberse al hecho de que el acompañamiento estaba pensado para ser realizado por el órgano, cuyos sistemas mesotónicos de afinación predominantes eran Re y Fa.

Análisis retórico de los villancicos

Como se ha dicho anteriormente, el texto proporcionaba instrucciones que los opositores debían seguir para la composición del villancico. A continuación, se ofrece parte de las letras y la solución que hallaron los músicos, recurriendo a la retórica barroca.

1. Introducción

El siguiente texto favorece la introducción de figuras retóricas como la *suspiratio*, justamente sobre la palabra “suspiros”. De la misma forma, “llore”, “derrame” y “lágrimas”, serían susceptibles de ser acompañadas por una catábasis en la melodía.

¡Qué suspiros, qué ayes! ¡Qué fúnebres lamentos! / la original culpa /
depositó en su seno. / Pues llore, pues derrame / lágrimas sin consuelo.



Fig. 1 – Carrasquedo. Tiple c. 5.



Fig. 2 – Furió. Tiple cc. 26-27.

2. Estribillo

Se trata del movimiento más extenso y más rico en retórica musical. Además de la composición de una fuga (concebida, aún, como una *caça*) o el empleo del contrapunto, los músicos se encontraron con los siguientes versos, cuya resolución más lógica sería la

adjudicación de la nota correspondiente a sílaba inicial de cada hemistiquio. Como puede verse, estas corresponden al hexacordo Ut-La:

Utilidad sublime, respire placentero./
Mitigando pesares, favores desprendiendo./
Solamente obsequioso,/ la tierra ennobleciendo.

El ejemplo más completo y original resultó ser el de Carrasquedo, situado en el coro 2 (TiATB), en los compases 33-39:

Fig. 3 – Carrasquedo. cc. 33-36.

3. Recitado

Encontramos, de nuevo, expresiones que favorecen el empleo de catábasis (“lágrimas, sollozos y lamentos”) y la composición en diferentes alturas, ilustrando musicalmente lo que el texto sugiere (“agudos sentimientos” y “graves dolencias”).

Fig. 4 – Ferreira. Tiple cc. 11-12.

Fig. 5 – Ferreira. Tiple cc. 21-22.

Fig. 6 – Ferreira. Tiple cc. 23-24.

4. Aria

El aria finaliza con los versos “Pues que Dios amoroso/a curar su dolencia/ ya del celeste globo/ desciende de carrera”, derivando en el empleo, por parte de todos los

opositores, de figuras pequeñas sobre una línea melódica descendente. Cabe destacar la composición de Náger, quien repite, hasta en tres ocasiones, la catábasis, siendo la siguiente la más ágil:



Fig. 7 – Náger. Tiple cc.159-161.

Como indica Arias del Valle¹⁴, la votación de esta oposición fue muy reñida, siendo necesaria dos votaciones más para determinar quién resultaba ganador. En las actas capitulares del veinte de marzo de 1775, se recogen los resultados. En la primera votación, el cabildo dio quince votos a Furió, siete a Carrasquedo, siete a Náger y uno a Vidal; todo ello da un total de treinta votos. Al no conseguir ningún opositor la mayoría absoluta, se realizó una segunda votación, para la que encargaron una copia de las obras de Náger y Carrasquedo, conservadas también en la catedral. El resultado fue de doce votos para Carrasquedo y dieciocho para Náger. Finalmente, resultó electo Furió con un total de dieciocho votos, frente a los doce de Náger.

Conclusiones

Tras la realización de este trabajo, cabe mencionar la importancia de la Catedral de Oviedo dentro del circuito de capillas musicales españolas, ya que músicos con plazas fijas en templos relevantes (Santander, Orense, León o Sevilla) opositan a la catedral ovetense. Es sabido que, en este templo, el salario era superior al de otras capillas españolas; además, no era necesario estar ordenado sacerdote para ocupar el magisterio.

En lo que a la música se refiere, se ha visto cómo, a través de anacronismos como la teoría de conjuntas, el empleo del hexacordo o la denominación de Do como “Ut”, la música en los templos fue desarrollándose a un ritmo menor que la música profana.

En cuanto a los opositores, todos cumplieron los requisitos exigidos a través del texto, y destacaron por un estilo único.

¹⁴ R. Arias del Valle, *La orquesta de...*, p. 184.

Carrasquedo presenta un villancico de sonoridad renovada con respecto a los de sus compañeros. El uso de las figuras retóricas, de carácter barroco, se conjugan con el estilo clásico. Cabe destacar en su obra, la disminución del ritmo armónico, de un compás de duración aproximadamente, llegando a extenderse en el estribillo.

Antonio Ferreira compone unos temas instrumentales muy melódicos y pegadizos que, sin duda, serían del agrado del público. El hecho de que no recibiese ningún voto pudo deberse a que se trataba de un buen organista y, por ello, el cabildo no quería que abandonase su puesto.

Pedro Furió demuestra capacidad de decisión y autonomía, optando por el uso de una tonalidad menor en la introducción, así como la elección de un acompañamiento de cuerda en el recitado. Destacan en su villancico, la correcta disposición del texto y el empleo de ritmos variados, abundando las síncopas. Otro aspecto a mencionar es la limpieza de la partitura, en la que las escasas correcciones se recogen de manera que no dan lugar a confusión.

Náger presenta un villancico muy extenso en comparación al resto. La ausencia de alteraciones accidentales en algunas voces dificulta la comprensión total de las intenciones del compositor.

El villancico de Juan Domingo Vidal constituye la mayor incógnita de este trabajo, ya que la letra entregada por el cabildo no es la misma que la de sus compañeros. Esta, además, no facilita el empleo de figuras retóricas.

El análisis realizado en este trabajo pone de relieve la calidad de las obras conservadas en la catedral ovetense. Su estudio y conservación se han venido desarrollando de la mano de Emilio Casares (*La música en la Catedral de Oviedo*, 1980); Inmaculada Quintanal (*La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, 1983); o María Sanhuesa, quien cuenta con numerosos escritos sobre la música de este templo y ha realizado un nuevo catálogo de sus fondos. También cabe destacar la labor de investigación y publicación de Ángel Medina, así como las tesis dirigidas por él sobre los maestros Lázaro (Guillermo González Saro, 1996) y Furió (Natalia Ruisánchez).

LA MÚSICA IMPRESA COMO FÓRMULA DE MARKETING COMERCIAL EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX

Sara Navarro Lalanda

(Università degli Studi Guglielmo Marconi)

La música impresa fue un producto de propaganda utilizado como sistema publicitario para incrementar el consumo de productos cotidianos durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX. A través del presente estudio se pretende realizar un primer análisis de los compositores, editores, géneros musicales y portadas de estas partituras en relación con los productos a los que se intentaba publicitar. Se estudiará, a su vez, la funcionalidad de estas piezas, que no sólo sirvieron de apoyo y reclamo audiovisual para la comercialización de productos específicos, constituyendo una de las primeras fórmulas de promoción y marketing del mercado, sino, asimismo, formaron parte del repertorio, que melómanos y diletantes interpretarían en reuniones recreativas y pedagógicas.

Palabras clave: música impresa, publicidad, siglos XIX- XX, marketing musical.

Tipología de artículos publicitados

En las principales ciudades europeas se publicarían obras musicales, fundamentalmente para piano, destinadas a promocionar diversos artículos tanto musicales como productos que no tenían relación con el ámbito musical, entre los que encontramos diversos tipos de bebidas alcohólicas y no alcohólicas, así como artículos de belleza y utensilios varios de costura y planchado.

Productos musicales

Ya desde principios del siglo XIX era habitual encontrar publicaciones periódicas musicales en España, como ha sido referido por Jacinto Torres¹ y Francisco J. Giménez Rodríguez², aunque con el tiempo también se daría el caso contrario, es decir, partituras

¹ Jacinto Torres: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico, repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

² Francisco J. Giménez Rodríguez: "Partituras musicales en publicaciones periódicas españolas en el cambio de siglo XIX al XX". *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo Herranz, Carlos

que publicitarían revistas como ocurriría con la editorial parisina de Louis Gregh (Imp. Berttauts et Cie.) que publicaría el Magasin de Nouvel Opéra, propiedad de la editorial³.

La edición musical comenzaba a ser un bienpreciado para las clases burguesas, que llevarían a hacer prosperar los comercios de música, publicitando sus servicios no solo en la prensa⁴ sino igualmente regalando partituras a clientes asiduos, sirviéndose de las portadas y contraportadas para indicar los productos que podían ser vendidos o alquilados en sus almacenes. Un ejemplo claro es el comercio de música Antich y Tena, sucesores de S. Prosper, localizado en la calle San Vicente 99 de Valencia, que publicaría tanto instrumentos musicales y partituras como todo tipo de accesorios de ámbito musical (papel pautado, cuerdas, cañas, etc.). Serían diversas las obras utilizadas para promocionar el establecimiento, generalmente danzas de diversos compositores españoles y extranjeros como el *Minueto* de José Fayos⁵; *El Tentador*, un vals de Juan Cortés⁶; *Luisita*, polka de R. Chapí⁷ o *La Piña*, polka de Mariano Ceballos⁸. Con el pasar de los años, la forma de publicitar se modificaría observándose progresivamente una mayor atención a la promoción de algunos de sus productos. Este proceder se observa, por ejemplo, en la partitura del pasodoble titulado *Marina* de Steffens⁹, que se sirve de la portada para indicar a modo genérico los posibles productos en venta, mientras que en la contraportada describe las novedades musicales del establecimiento.

Gosálvez Lara (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012 (colección de estudios n.º 145), pp. 527-550.

³ Nótese por ejemplo: Alfred Lefébure- Wély: *Scherzo: extrait de la 1re. Symphonie*, Paris, Louis Gregh, [ca. 1874].

⁴ Obsérvese la prensa periódica del siglo XIX e incluso con posterioridad, en el siglo XX, ejemplo son los años sesenta como se puede observar en el texto de José Antonio Cantón García: “Prensa y música: divulgación y crítica”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 23, 2004 (Ejemplar dedicado a: Comunicación, música y tecnologías), pp. 43-47.

⁵ José Fayós: *Minueto*, Valencia (Sn. Vicente, 99) Antich y Tena, sucesores de S. Prósper Valencia (Derechos 53) Lit. P. Roca, [ca.1900].

⁶ Juan Cortés: *El tentador: vals*, Valencia (Sn. Vicente, 99) Antich y Tena, sucesores de S. Prósper Valencia (Derechos 53) Lit. P. Roca, [ca.1900].

⁷ Ruperto Chapí: *Luisita*, Valencia (Sn. Vicente, 99) Antich y Tena, sucesores de S. Prósper Valencia (Derechos 53) Lit. P. Roca, [ca.1900].

⁸ Mariano Ceballos: *Milagro*, [Valencia?, s.n.], 1890. Obra dedicada a los socios del Orfeón El Micalet.

⁹ Steffens: *Marina*, Valencia (Ce. Sn. Vicente, 99) Salvador Prósper, [ca. 1880].

Bebidas alcohólicas

Las bebidas alcohólicas serían uno de los productos que, en cuantía más numerosa, utilizarían el obsequio de una partitura como estrategia de marketing. Entre las espumantes nacionales encontramos la famosa marca de El Gaitero. El regalo de la casa Valle Ballina y Fernández S.A. consiste en una partitura que en la portada publicita el carácter regional del origen del producto con la frase: “El Gaitero”: Aires Asturianos”. La litografía del Río Lúcar, que acompaña el escrito anterior y que podemos observar en la imagen, nos ofrece una visión de los trajes típicos de la región así como del músico que con su gaita da nombre a la sidra.



Fig. 1 - Portada M. Alberdi: *Ecos de Asturias: tonadas del gaitero*, Villaviciosa (Asturias), Valle Ballina y Fernández.

El imaginario musical que ofrece esta fábrica a sus clientes va en línea con el producto ofertado, ya que encontramos unas tonadas del gaitero escritas por M. Alberdi, obra vocal con acompañamiento para piano editada en Villaviciosa (Asturias) por Valle Ballina y Fernández que nos muestra el amor por la tierra de procedencia del producto, litografiada nuevamente en la contraportada con la imagen de la fábrica¹⁰.

Como segundo producto nacional, encontramos el champagne Codorniu que se promociona a través de unos couplets con letra de Rodríguez Arias y música de Manuel Quisilant. El texto del couplet hace alusión a historias, de las cuales mostramos un ejemplo, que tratan del consumo de dicho producto:

Causa Luis a sus amigos una grande admiración
Y en el Circulo y reuniones su prestigio es mayor

¹⁰ M. Alberdi: *Ecos de Asturias: tonadas del gaitero*, Villaviciosa (Asturias), Valle Ballina y Fernández.

Pero a parte de su porte, elegancia y distinción,
Lo que más fama le ha dado es la gracia y buen humor.
Siempre reir, siempre cantar y decir chistes a granel;
La vida así sabe pasar no son las penas para él.
¿Y cual será la causa de ese humor?
Pues claro está el sin rival licor
Champagne, champagne delicioso Codorniu
Bebida sin rival
No hay en el mundo cosa igual.

Un caso particular dentro del mercado nacional lo encontramos con el ponche llamado ¡Pum!. Este producto nos ofrece una partitura que tiene como intención realzar las características de esta bebida, premiada con medalla de oro en la exposición universal de Barcelona, exponiendo sus cualidades: “regenera, fortalece el organismo, recrea el paladar y despeja la inteligencia”¹¹. A través de la etiqueta del envase y de la información de la contraportada de la partitura, se reclama la relación del producto con el espíritu de los defensores de la Independencia Española y, en particular, con el acto heroico de la inmortal Agustina de Aragón. En este sentido, trata de hacer rechazar a los clientes productos similares a través de las dos etiquetas de papel blanco y sin barnizar que se encuentran en la botella, hecho que nos permiten observar una de las primeras reivindicaciones de la denominación de origen del producto.



Fig. 2 - Contraportada Ricardo Benavent: *¡Pum!*: gran galop descriptiva para piano, orquesta o banda, Bergamo [s.n. Hermanos Cattaneo].

¹¹ Ricardo Benavent: *¡Pum!*: gran galop descriptiva para piano, orquesta o banda, Bergamo [s.n. Hermanos Cattaneo].

La promoción del producto se refuerza, asimismo, con la presentación de la obra musical del compositor R. Benavent, que, como dice tanto en la portada como en la parte superior de la partitura, es un “tributo al inventor de tan excelente y delicioso ponche, D. Enrique Lamolla de Lerida”. En este caso se trata de un Gran galop, una obra descriptiva para piano, orquesta o banda, que nos muestra a través de la música cómo acontece la guerra a través del disparo de los cañones y la celebración final a tiempo de jota. La edición de esta obra es italiana, siendo su lugar de publicación la ciudad de Bérgamo, a través de los hermanos Cattaneo. El hecho de ser una edición extranjera no parece tener una finalidad de apertura al mercado internacional ya que toda la explicación del producto se realiza en español.

Por el contrario, el siguiente producto español, Anís Celeste¹², cuya partitura era un obsequio de la casa Aparici y Sanz, gran destilería que tenía su fábrica en Játiva (Valencia), trataría de exportar su producción a Italia gracias a una gavota para piano del autor italiano Attilio Bruschetti, que se editaría a través de una colaboración italo-española de dos establecimientos Aparici y Sanz (Valencia) junto a P. Mariani (Milano).



Fig. 3 - Portada Attilio Bruschetti: *Anís Celeste: gavota para piano*, Játiva (Valencia) Aparici y Sanz Milano P. Mariani.

En este caso es posible indicar la intención de apertura del producto al mercado italiano ya que, por una parte, en la portada encontramos la dedicatoria “A mis queridos amigos los Sres. Aparici y Sanz”, lo que supone que la partitura no la editarían los

¹² Attilio Bruschetti: *Anís Celeste: gavota para piano*, Játiva (Valencia), Aparici y Sanz Milano P. Mariani.

productores de la bebida, y, en segundo lugar, en la última página encontramos la promoción en italiano de diez extractos musicales transcritos por G. Martucci.

El mercado internacional trataría asimismo de hacer valer sus productos en España a través de la promoción musical. Un ejemplo, lo encontramos con la Cerveza Bass (Bass Brewery), fundada en 1777 por William Bass en Burton on Trent (Inglaterra). Para publicitar este producto sería utilizada una suite de vals para piano cuya estructura está formada por una introducción, cuatro vals y una coda. Esta obra de autoría francesa, cuyo autor es Joseph Xifré, sería editada en Madrid por Paul Martín¹³.

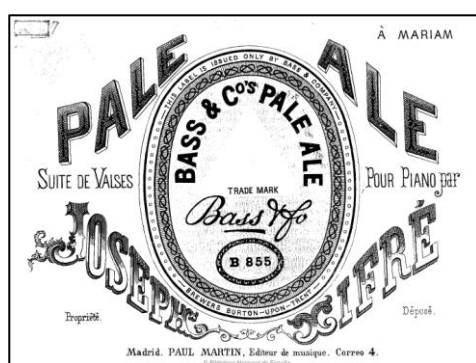


Fig. 4. - Portada Joseph Xifré: *Pale ale: suite de valse*, Madrid, Paul Martín, 1877.

Un caso diverso, ya que nos movemos exclusivamente en ámbito internacional, es la publicidad realizada al Cristal- Champagne, marca de un conocido espumoso fabricado por Louis Roederer. Cristal, fácilmente reconocido por su fondo plano claro, su botella de "cristal", su envoltorio de celofán anti UV y la etiqueta de oro, fue creado en 1876 para Alejandro II de Rusia. Como la situación política en Rusia en aquel momento era inestable, el zar, temiendo su asesinato, ordenó que las botellas que contenían la bebida fuesen transparentes para evitar que tuviesen una bomba oculta en el típico color verde botella. Louis Roederer, un vidriero flamenco, fue el encargado de crear la botella de champagne, quien la fabricó con un fondo plano utilizando como material un cristal claro. Dicho champán, desde entonces, es conocido como "Cristal". Por muchos es conocido como el primer cava de lujo. Cristal no estuvo disponible al público sino hasta 1945.

¹³ Joseph Xifré: *Pale ale: suite de valse*, Madrid, Paul Martín, 1877.

En este caso, se trata de una publicidad realizada seguramente como fórmula de marketing de este producto de lujo, y a modo genérico de la marca. La música elegida para la publicidad sería una obra para piano, una *Quadrille brillant*, que consta de los siguientes movimientos: pantalon, été, poule, pastourelle y finale galop. Esta partitura editada en 1776, fue puesta a la venta tanto para piano (precio 1r) como para orquesta (2r). Se editaría en París por Gustave Bley en la Imp. Michelet, pudiéndose comprar en la calle Rue Lafayette 44 y en los almacenes de todos los editores de música¹⁴.

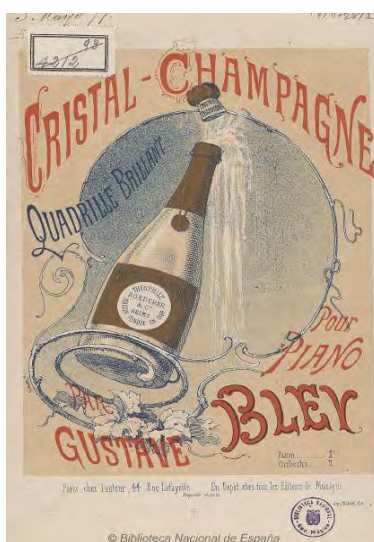


Fig. 5 - Portada Gustave Bley: *Cristal Champagne: quadrille brillant pour piano*, Paris, Gustave Bley Paris Imp. Michelet, 1877.

Bebidas minero-medicinales

Continuando con las bebidas, pero en este caso no alcohólicas, encontramos las propiedades curativas de las aguas minero-medicinales de Verín manantial de Cabreiroá. Este producto nacional (de procedencia gallega) sería publicitado a través de un vals Boston, constituido de tres secciones introducción, vals y coda. Esta obra, escrita por Ignacio Agustín, titulada con el nombre de la ciudad (Cabreiroá), sería dedicada, como

¹⁴ Gustave Bley: *Cristal Champagne: quadrille brillant pour piano*, Paris, Gustave Bley Paris Imp. Michelet, 1877.

expone la partitura, “a mi amigo F. Salgueiro G^a. Barbón”, editándose en la calle Arenal 20 de Madrid por Fuentes y Asenjo en 1908¹⁵.



Fig. 6 - Contraportada Buenaventura Bayona: *Gardenia: americana de las Fuentes Saint Louis*, [Barcelona? s.n. Barcelona Imp. Luis Tasso, [ca. 1900?].

Asimismo encontramos las aguas de las fuentes de Saint Louis del Valle de Vichy (Francia). En este caso, las propiedades de las fuentes francesas son publicitadas en España haciendo alusión a las propiedades curativas para combatir enfermedades del hígado, estómago, intestino, riñones, vejiga, arenillas, reumatismo gotoso, diabetes entre otras. En este sentido, se hace alusión a especialistas como el Dr. Prunelle, Gaudin, Audhoui, Durand Fardel o el Dr. Bouquet, de quien se publica incluso una tabla con el nivel de ácido carbónico del agua y su pérdida con el transporte, ya que se alude a la importancia del envase para la conservación de sus propiedades.

La elección de la obra pianística, titulada *Gardenia*, no parece tener relación con el producto, ya que se trata de una americana escrita por el compositor Buenaventura Bayona. Podemos decir que se trata de un formato ecléctico ya que se trata de un producto francés con sede en Boulevard des Italiens 27, París, publicitado con una pieza a la americana en España, ya que fue editado en Barcelona por la Imp. Luis Tasso¹⁶. Antes de cerrar el apartado de productos medicinales y energéticos, quisiera mencionar dos bebidas nacionales, una publicitada como refrescante y saludable, que responde al nombre de Ozodono, que utiliza una polka pasa calle de Pedro Ferrer editada en

¹⁵ Ignacio Agustín Campo: *Cabreiroá: vals Boston*, Madrid (Arenal, 20) Fuentes y Asenjo, 1908.

¹⁶ Buenaventura Bayona: *Gardenia: americana de las Fuentes Saint Louis*, [Barcelona? s.n.] Barcelona Imp. Luis Tasso, ca. 1900?].

Barcelona¹⁷. En segundo lugar, encontramos Fluxol, un producto preparado en polvo, purgante suave, laxante que presta diversos servicios a enfermedades varias, como se describe en la contraportada. Este producto que parece usarse en España, norte de África, posesiones del Golfo de Guinea, Repúblicas Central y Sudamericana y antiguas colonias españolas utiliza para su promoción un schottisch para piano, escrito por Gonçal Formiguera e impreso por A. Boileau y Bernasconi en Barcelona¹⁸.

Productos de ámbito doméstico

Otra tipología de productos publicitados con la edición de obras impresas musicales es la compuesta de artículos de ámbito doméstico. Un ejemplo de ello es el almidón brillante marca El león, que regalaría a sus clientes himnos nacionales como La Marsellesa o el Himno Nacional inglés de los autores Claude- Joseph Rouget de Lisle y de Friederic George Handel respectivamente. Estas obras editadas en Madrid por la Casa Dotesio nos muestran un producto español publicitado por himnos internacionales¹⁹.

Un segundo tipo de producto doméstico, aunque en este caso de invención internacional es la máquina Singer, creada por la compañía fabril de Nueva York y Londres. En la contraportada de la partitura podemos observar su estrategia de marketing con frases como “La máquina Singer no tiene rival bajo ningún concepto, atestiguan la verdad de estas palabras más de dos millones de máquinas salidas de sus fábricas y el sin número de premios obtenidos en las principales exposiciones verificadas en Europa y América”. Se afirma que está al alcance de todas las fortunas, vendiéndose a plazos desde 10 reales semanales, al contado diez por ciento de rebaja y teniendo una garantía de 20 años. Asimismo se indica los almacenes en que se vende en España y Portugal.

¹⁷ Pedro Ferrer: *Ozodono: polka pasa calle*, Barcelona Lit. Plaza del Rey, 6, 1889.

¹⁸ Gonçal Formiguera: *Frusol: schottisch para piano*, [Barcelona? s.n.] Barcelona A. Boileau y Bernasconi, 1918.

¹⁹ George Frideric Handel: *Canto nacional inglés: n.º 10*, Madrid, Casa Dotesio, [ca. 1910]; Claude- Joseph Rouget de Lisle: *La Marsellesa: canto nacional francés: n.º 6*, Madrid, Casa Dotesio, [ca. 1910].



Fig. 7 - Portada José Gotós: *La máquina Singer: americana*, [S.l., s.n.].

Este producto sería publicitado en España con una obra para voz y piano titulada *Americana*, que sería dedicada a Doña Cecilia Villamil de Adcock, ilustrando la portada J. Simon. El texto de la canción hace referencia a las propias máquinas textiles, siendo, por tanto, una obra *ad hoc*, que nos acerca al producto con un canto de amor²⁰.

Productos de higiene y belleza

En último lugar, presentamos los productos de higiene y belleza presentes en la publicidad de finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Puede mencionarse el *Depilatoire Royal*, producto francés creado por el alquimista Mr. Alfred Gozalbez que obra sobre las paredes del vello causando lentamente la anemia de la raíz hasta conseguir su desaparición. En esta publicidad nos encontramos tanto el costo del producto como los puntos de venta en España. Se trata de un producto francés obsequio de la Casa Gozalbez, que edita esta obra ilustrada por F. Gaspar utilizando un Vals Boston de Delfin Mateu²¹.

²⁰ José Gotós: *La máquina Singer: americana*, [S.l., s.n.].

²¹ Delfin Mateu: *Royal: vals Boston para piano*, [S.l.], Casa Gozalbez, [ca. 1915].



Fig. 8 - Delfín Mateu: *Royal: vals Boston*, [S.l.], Casa Gozalbez, [ca. 1915].

De igual modo, nos encontramos con otro artículo de belleza, *Heno de Pravia*, se trata de un producto originario de la comunidad asturiana. En este caso no se valoriza la región de procedencia como sucedía con la sidra El Gaitero, ya que se promociona con un fado escrito por José del Castillo, obra dedicada al director de la perfumería Gal²².

Análisis sintético

A modo de síntesis, en lo que se refiere a la tipología de productos, hemos podido observar un gran mercado de bebidas alcohólicas y minero- medicinales y en menor proporción productos domésticos y de belleza destinados al ámbito femenino. La relación de los productos con el autor de la obra musical y el lugar de edición nos ha permitido encontrar desde productos que se mueven en ámbito regional o nacional a publicitaciones de productos nacionales a ámbitos internacionales y viceversa²³.

En general, el repertorio recoge una gran variedad de tipologías de danzas (cuadrillas, valeses, gavotas, pasodobles, minuetos, galops...) y en menor medida música tradicional popular, como la tonada del gaitero, e himnos nacionales e internacionales:

TIPOLOGIA REPERTORIO				
PRODUCTO		DANZA	HIMNO	POPULAR
BEBIDAS ALCOHÓLICAS	Sidra asturiana			X (Tonada)
	Ponche Pum	X (Galop)		

²² José del Castillo: *Heno de Pravia: fado*, [S.l., s.n., ca. 1905].

²³ Cf. apéndice de comercialización y difusión de los productos estudiados.

		Anís Celeste	X (Gavota)		
		William Bass	X (Valses)		
		Champagne Cristal	X (Quadrille brillant)		
		Codorniu			X (Cuplé)
BEBIDAS MEDICINALES SALUDABLES	Y	Ozodono	X (Polka Pasa calle)		
		Frusol	X (Chotis)		
		Agua Cabreiroá	X (Vals Boston)		
		Agua Vichy	X (Americana?)		
PRODUCTOS DOMÉSTICOS		Almidón		X	
		Singer	X (Americana)		
PRODUCTOS MUSICALES		Instrumentos, partituras musicales	X (minueto, vals, polka, paso-doble)		
PRODUCTOS BELLEZA	DE	Depilatoire Royal	X (vals Boston)		
		Heno de Pravia			X (Fado)

La mayoría de esta tipología de obras es repertorio para piano, aunque encontramos, igualmente, obras para voz y piano y, en alguna ocasión particular, obras para piano reducciones de piezas para orquesta o banda:

INSTRUMENTACION				
PRODUCTO	PIANO	VOZ Y PIANO	ORQUESTA	BANDA
Sidra asturiana		X		
Ponche Pum	X		X	X
Anís Celeste	X			
William Bass	X			
Champagne Cristal	X		X	
Agua Cabreiroá	X			
Agua Vichy	X			
Almidón	X			
Singer		X		
Almacenes musicales	X			
Depilatoire Royal	X			
Heno de Pravia	X			
Ozodono	X			
Codorniu		X		
Frusol	X			

Algunas de estas piezas, como ya hemos observado, tendrían una dedicatoria explícita, tanto a amigos²⁴, señoras de la burguesía²⁵, personas relacionadas con los productos (fundamentalmente sus inventores)²⁶, músicos²⁷ e incluso a asociaciones²⁸.

²⁴ Anís celeste (Sres. Aparici y Sanz), aguas Cabreiroá (F. Salgueiro G^a. Bar(bón), almacenes musicales (Pepe García), Heno de Pravia (Director de la Perfumería Gal), Ozodono (Pablo Despax).

²⁵ Cerveza William Bass (Mariam), Singer (Cecilia Villamil de Adcock), almacenes musicales (María y Carmen Romani"; A la Sta. M. B.).

²⁶ Ponche Pum (Enrique Lamolla de Lerda), Depilatoire Royal (MR. Alfred Gozalbez).

²⁷ Almacenes de Música (J. Goula).

²⁸ Almacén de música (socios del Orfeón).

A modo de conclusão

La música impresa fue un producto de propaganda utilizado como forma de marketing para incrementar las ventas de productos de muy variados sectores en el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. La fórmula de promoción utilizada que comporta el regalo de una partitura está dirigida a un comprador de un cierto poder adquisitivo, que suele ser intérprete en salones burgueses de piezas para piano de dificultad baja o media. La danza, será el repertorio elegido mayoritariamente por su simplicidad sirviendo de reclamo a nivel nacional o internacional y proporcionando un reflejo sonoro que, directa o indirectamente, se funde con el recuerdo del producto.

	PRODUCTO	AUTOR OBRA MUSICAL	OBRA MUSICAL	EDICIÓN
REGIONAL	Sidra El Gaitero (Asturias)	Alberdi	Tonada gaitero	Villaviciosa, Asturias
	Instrumentos, partituras musicales (Valencia)	VV.AA.	Vals; Minueto; Polka; Pasodoble	San Vicente, Valencia
NACIONAL	Agua Cabreiroá (Verín, Galicia)	Ignacio Agustin Campo	Vals Boston	Calle Arenal por Fuentes y Asenjo - Madrid
	Ozodono (España?)	Pedro Ferrer	Polka Pasa calle	Lit. Plaza del Rey 6 - Barcelona
	Champagne Codorniu (Barcelona)	Manuel Quisiant (Valencia); Rodriguez Arias	Couplets	S.l.
	Frusol (España?)	Gonçal Formiguera	Schotisch	A. Boileau y Bernasconi, Barcelona
NACIONAL=> INTERNACIONAL	Ponche Pum (Lérida)	R. Benavent	Galop	Bergamo
	Anís Celeste (Valencia)	Attilio Bruschetti	Gavota	Aparici y Sanz, Valencia; Mariani, Milán
	Almidón (León)	Handel y Rouget de Lisle	Himno nacional de Inglaterra; Marsellesa	Casa Dotesio, Madrid
	Heno de Pravia (Asturias)	José del Castillo	Fado	S.l.
INTERNACIONAL=> NACIONAL	Cerveza William Bass (Inglaterra)	Joseph Xifré	Suite de valsés	Paul Martin, Madrid
	Agua Vichy (Francia)	Buenaventura Bayona	Americana	Imp. Luis Tasso, Barcelona
	Singer (EEUU – Londres)	José Gotós	Americana	S. l.
INTERNACIONAL=> INTERNACIONAL	Royal Depilatoire (Francia)	Delfin Mateu	Vals Boston	Casa Gozalbez, Francia
	Champagne Cristal (Flamenco)	Gustave Bley	Cuadrillas	Imp. Michelet – 44 Rue Lafayette, París

O DEVIR SCHUMANN – DELEUZE

Ana Isabel Nistal Freijo
(Universidade de Coimbra)

No presente artigo estabelece-se uma relação entre o plano conceitual de Deleuze e a obra músico-literária de Schumann. O nosso ponto de partida será a crítica à subjectividade presente nas suas obras, identificando em ambos uma superação do sujeito centrado como único foco de criação. Na sequência deste assunto, apresentaremos duas maneiras de compreensão da obra que terão como consequência uma redefinição do sujeito criador: (1) a obra colectiva e (2) a obra caleidoscópica. Num último momento iremos também abordar a ideia de variação no romantismo, e mais concretamente na obra de Schumann, tendo como estudo de caso o *Carnaval* op. 9, para piano. Estes dois momentos estarão vinculados ao conceito de devir, o qual se apresenta como o marco relacional que atravessa toda a nossa investigação.

Palavras-chave: Schumann, Deleuze, Devir, Variação, Carnaval op. 9

O que significa devir? Em *Dialogues* (1977), uma obra de Gilles Deleuze escrita em co-autoria com Claire Parnet, encontramos a seguinte definição deste conceito: “Os devires não são fenómenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos. [...] Uma conversa poderia ser isso. Simplesmente o traçado de um devir”^{1 2}. Um devir pode ser entendido como um bloco constituído pela relação dos diferentes elementos que o constituem. Esta relação estriba no fenómeno de “dupla captura”, aquele procedimento através do qual “‘aquilo que’ devém não muda menos do que ‘aquele que’ devém”^{3 4}. É neste contexto que o devir pode ser interpretado como uma “conversa”, onde os elementos são afectados pelo novo marco relacional que se estabelece. O objectivo deste artigo será o de traçar este tipo de “conversa” entre a obra músico-literária de Robert Schumann (principalmente aquela

¹ Gilles Deleuze, Claire Parnet: *Diálogos*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2004 (tradução de José Gabriel Cunha), p. 12.

² “Les devenirs ne sont pas des phénomènes d’imitation, ni d’assimilation, mais de double capture, d’évolution non parallèle, de nocces entre deux régnes. [...] Ce pourrait être ça, un entretien, simplement le tracé d’un devenir”. G. Deleuze, C. Parnet: *Dialogues*, Champs-Flammarion, 1996, p. 8.

³ G. Deleuze, C. Parnet, *Diálogos...*, p. 12.

⁴ “Une double capture puisque ‘ce que’ chacun devient ne change pas moins que ‘celui qui’ devient”. G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues...*, pp. 8-9.

circunscrita à década de 1830, a sua etapa de escrita para piano, tendo como estudo de caso o *Carnaval* op. 9) e o plano conceitual de Gilles Deleuze.

Tanto em Schumann como em Deleuze encontramos um procedimento metodológico paralelo, o qual podemos designar como um “sistema multilinear”⁵ caracterizado pela proliferação de encontros com outros autores e outras obras. Este aspecto consubstancial a ambos leva-nos a identificar uma problemática comum subjacente: o papel do sujeito de enunciação na génese da obra. Para identificar de que forma aparece esta problemática e como é elaborada nas suas respectivas obras, partiremos da diferenciação que Deleuze faz entre a “função-autor” e as “funções criativas”:

O problema consiste em reinventar não apenas para a escrita, mas também para o cinema, a rádio, a televisão, e mesmo para o jornalismo, as funções criativas ou produtoras libertas desta função-autor sempre renascente. Pois os inconvenientes do Autor são o de constituir um ponto de partida ou de origem, o de formar um sujeito de enunciação do qual dependem todos os enunciados produzidos, o de fazer-se reconhecer e identificar numa ordem de significações dominantes ou de poderes estabelecidos: ‘Eu enquanto...’ Muito diferentes são as funções criativas, usos não conformes do tipo rizoma e já não árvore, que procedem por intersecções, cruzamentos de linhas, pontos de encontro no meio: não há um sujeito, mas agenciamentos colectivos de enunciação; não há especificidades, mas populações, música-escrita-ciências-audiovisual, com as suas permutas, os seus ecos, as suas interferências de trabalho. [...] Não são encontros entre domínios, porque cada domínio é já feito em si próprio por esses encontros. Há apenas intermezzos, intermezzi, como focos de criação”^{6,7}.

⁵ G. Deleuze, Félix Guattari: *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 362.

⁶ G. Deleuze, C. Parnet, *Diálogos...*, pp. 39-40.

⁷ “Le problème consiste à réinventer non seulement pour l’écriture, mais aussi pour le cinéma, la radio, la télé, et même pour le journalisme, les fonctions créatrices ou productrices libérées de cette fonction-auteur toujours renaissante. Car les inconvénients de l’Auteur, c’est de constituer un point de départ ou d’origine, de former un sujet d’énonciation dont dépendent tous les énoncés produits, de se faire reconnaître et identifier dans un ordre de significations dominantes ou de pouvoirs établis: ‘Moi en tant que...’ Tout autres sont les fonctions créatrices, usages non conformes du type rhizome et non plus arbre, qui procèdent par intersections, croisements de lignes, points de rencontre au milieu: il n’y a pas de sujet, mais des agencements collectifs d’énonciation; il n’y a pas de spécificités, mais des populations, musique-écriture-sciences-audiovisuel, avec leurs relais, leurs échos, leurs interférences de travail. [...] Ce ne sont pas des rencontres entre domaines, car chaque domaine est déjà fait de telles rencontres en lui-même. Il n’y a que des intermezzo, des intermezzi comme foyers de création”. G. Deleuze, C. Parnet: *Dialogues...*, pp. 35-36.

Neste texto encontra-se uma clara crítica à subjectividade, onde se pretende demonstrar a insuficiência de um sujeito centrado como meio de compreensão de uma obra. Isto transforma o movimento constitutivo dos enunciados produzidos, pois se a “função-autor” produz um movimento centrípeto (auto-referencial), as “funções criativas” invertem este movimento e o transformam num movimento centrífugo (intra-referencial). Ao “sujeito de enunciação” unívoco contrapõem-se assim os “agenciamentos colectivos de enunciação”, colocando a génese da obra no meio: entre indivíduos, entre domínios – ela é *intermezzo*. Esta ideia atravessa o pensamento do século XX, sendo uma referência sobre esta temática o texto *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) de Michel Foucault. Aqui contrapõem-se dois tipos de sujeitos: o “sujeito individual”, o qual corresponderia com a “função-autor”; e o “sujeito colectivo ou trans-individual”, que corresponderia com os “agenciamentos colectivos de enunciação:

‘Quem fala?’ À luz das ciências humanas contemporâneas, a ideia de indivíduo como autor último de um texto, e nomeadamente de um texto importante e significativo, torna-se cada vez menos sustentável. Desde há alguns anos, toda uma série de análises concretas mostraram, com efeito, que, sem negar nem o sujeito nem o homem, somos obrigados a substituir o sujeito individual por um sujeito colectivo ou trans-individual^{8,9}.

Foucault identifica esta problemática do sujeito como própria do pensamento moderno, no entanto encontramos o seu antecedente nos escritos dos primeiros românticos (o Círculo de Jena) no final do século XVIII¹⁰, e mais concretamente nos

⁸ Michel Foucault: *O que é um autor?*, Lisboa, ed. Nova Veja – Passagens, 2012 (prefácio de José A. Bragança e tradução de António F. Cascais), pp. 73-74.

⁹ “ ‘Qui parle?’ À la lumière des sciences humaines contemporaines, l’idée de l’individu en tant qu’auteur dernier d’un texte important et significatif, apparaît de moins en moins soutenable. Depuis un certain nombre d’années, toute une série d’analyses concrètes ont en effet montré que, sans nier ni le sujet ni l’homme, on est obligué de remplacer le sujet individuel par un sujet collectif ou transindividuel”. M. Foucault: *Dits et écrits; 1954-1988*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 813.

¹⁰ “O conceito do ‘moderno’ nasce já com a primeira geração romântica alemã, ainda antes da viragem para o século XIX. E é aí, nesse momento charneira da modernidade, que, após séculos de pensamento e de práticas artísticas ‘clássicas’, centrados na simetria, no equilíbrio e na representação ex-tensiva e sintagmática, se dá a mudança para os paradigmas do que é ainda a nossa contemporaneidade estética, em que o ponto de vista in-tensivo, a reorientação da superfície para a profundidade (até à psicanálise e à física moderna) e as formas de expressão paradigmáticas se afirmam”. João Barrento: *O género intranquilo – Anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, ed. Assírio & Alvim, 2010, p. 62. Pode-se dizer que é com o primeiro romantismo alemão que se dá o ponto de viragem para a modernidade. No entanto, Barrento alude aqui à escrita fragmentária como rasgo moderno, não abordando as questões de autoria, aspecto que como já vimos anteriormente em Foucault, deve ser entendido como outro dos rasgos característicos da modernidade.

conceitos de “sinfilosofia” e “simpoesia” que eles desenvolvem: “Uma época inteiramente nova das ciências e das artes começaria talvez quando sinfilosofia e simpoesia se tivessem tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto”¹¹.

Os processos de “sinfilosofia” e “simpoesia” implicam o máximo grau de comunicação e interpenetração dos enunciados dos sujeitos. Através deles os diferentes enunciados cristalizam-se num desdobramento reflexivo contínuo, propiciando a formação da obra eterna em devir. É este enquadramento, esta “nova época das ciências e das artes” que auguram os primeiros românticos alemães, a que propicia a aparição do “sujeito colectivo” (Foucault) ou dos “agenciamentos colectivos de enunciação” (Deleuze). Passemos agora a especificar de que forma se manifestam na obra de Schumann e na de Deleuze:

1. A obra colectiva: na produção filosófica de Deleuze destacam-se um grande número de obras que foram escritas sob o regime de co-autoria¹². Na obra de Schumann esta epígrafe aparece de forma mais complexa, pelo que discerniremos três aspectos:

a) A obra colectiva como resultado de um sujeito descentrado: o uso da pseudonímia, o qual encontramos na sua obra musical e literária, manifesta um descentramento do sujeito que nos remete para a possibilidade de um sujeito plural, afirmando que a colectividade pode partir do interior. A primeira aparição dos seus alter egos encontra-se na resenha “Um Opus 2”, publicada

¹¹ “Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltnes mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten”. Friedrich Schlegel, *Athenäum* 125. Cf.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente> (Consultado em 27/03/16).

¹² As obras publicadas em regime de co-autoria são as seguintes: com F. Guattari publica *L'Anti-OEdipe – Capitalisme et schizophrénie* (1972), *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), *Rhizome* (1976), *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2* (1980) e *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991); com C. Parnet *Dialogues* (1977); e com Carmelo Bene *Superpositions* (1979). Atendendo à datação das obras, vemos que a publicação partilhada é preponderante na década de 1970.

no *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1831¹³. Ai aparecem os seus principais pseudónimos: Florestan (como representação da sua personalidade selvagem e impetuosa), Eusebius (a encarnação do seu lado contemplativo e sonhador) e o Mestre Raro (o mediador que sintetiza os nomes de Clara Wieck e Robert Schumann: CLARAROBERT). A aparição dos seus alter egos também estará fortemente ligada à criação da *Davidsbund* ou “Liga de David”, confraria de artistas encabeçados por Schumann que tem por objectivo a renovação e a defesa da arte. Este grupo terá como meio interventivo o jornal *Neue Zeitschrift für Musik*, fundado por Schumann em 1834 e dirigido por ele até 1844. Neste marco cronológico encontramos duas composições musicais onde os seus pseudónimos aparecem de forma explícita: o *Carnaval* op. 9 (1834-1835), o qual contém dois retratos dos seus pseudónimos (Florestan e Eusebius) e cuja última peça encarna o ideário da *Davidsbund* (a “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”¹⁴); e as *Davidsbündlertänze* op. 6, em cuja primeira edição de 1837 aparecem identificadas cada uma das danças com as iniciais de Florestan e Eusebius. Na segunda edição desta obra (1850-1851), Schumann altera o nome da peça, passando a intitular-se *Davidsbündler*¹⁵, e a atribuição pseudonímica, aparecendo só a inicial de Florestan na terceira peça. Isto leva-nos a considerar que a aparição explícita dos seus pseudónimos na sua obra musical denota uma tendência progressiva à ocultação.

b) A obra colectiva como variação: A apropriação de temas de outros compositores para compor variações é uma prática constante na criação musical schumanniana. Entre os compositores que varia se encontram: Schubert, Clara Wieck, Chopin, Weber, Paganini e Beethoven.

¹³ Cf. Robert Schumann: *Schumann on Music: A Selection from the Writings*, New York, Dover Publications, 1988 (translated and edited by Henry Pleasants), pp. 15-18.

¹⁴ O nome *Davidsbund* foi escolhido pelo próprio Schumann. Este faz referência à figura bíblica de David, o rei poeta, músico e guerreiro que derrotou os filisteus. Neste último número do *Carnaval* faz-se uma referência expressa ao principal objectivo da *Davidsbund*: a batalha pela defesa e renovação da arte. Para mais informação sobre os objectivos da *Davidsbund*, veja-se a resenha “New Year’s Editorial” (1835) in: R. Schumann, *Schumann on Music...*, pp. 28-30.

¹⁵ Charles Rosen aponta como causa da alteração do título o crescente conservadorismo que irá experimentar o compositor. Cf. Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 227.

c) A obra colectiva como co-autoria: Schumann compôs duas obras sob a forma de co-autoria: o *Liebesfrühling* op. 37 (onde os *lieder* 2, 4 e 11 foram compostos por Clara Wieck) e a Sonata FAE woo 22 (sendo o primeiro andamento da autoria de A. H. Dietrich, o segundo e o quarto de Schumann e o terceiro de J. Brahms).

2. A obra caleidoscópica: este apartado faz referência à obra como resultado da pluralidade de temáticas que a atravessam e a reconfiguram. No caso de Deleuze, são de especial importância os encontros que opera entre diferentes áreas, tais como a ciência, a arte e a filosofia (se bem que, como já vimos, todo domínio seja feito em si próprio de encontros), destacando-se a sua articulação no livro *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), obra de co-autoria com F. Guattari. Em Schumann esta cristalização de diferentes domínios terá como principais focos a música e a literatura.

A paixão de Schumann pelo mundo literário manifesta-se desde cedo. Com apenas treze anos de idade já colaborava assiduamente na editora do seu pai, Friedrich August Gottlob Schumann, recenseando obras, revendo traduções e redigindo verbetes sobre poetas e personalidades ilustres. Na sua juventude realiza também traduções, escreve poemas e chega a esboçar várias peças de teatro e um romance. Mais tarde, e já até o final da sua vida, divide a sua prática literária na escrita diarística (quatro volumes até à sua morte), a crítica jornalística, a escrita epistolar e três colectâneas poético-musicais: *Dichtergarten* (Jardim dos poetas), *Lektürebüchlein* (Livrinho de Leituras) e *Mottosammlung* (Colectânea de temas)¹⁶. Esta paixão pela literatura aparecerá sempre vinculada à sua outra paixão, a música, podendo-se identificar na sua obra musical quatro formas de vinculação:

- a) A inclusão de *mottos* poéticos: vejamos como exemplos a *Phantasie* op. 17, a qual contém uma estrofe de F. Schlegel, ou as *Davidsbündlertänze* op. 6¹⁷.
- b) A escolha de textos como referência poética sobre a que ressoa a obra musical: aqui deve esclarecer-se que é uma forma de música programática

¹⁶ Para mais informação, Cf. João Azenha Junior: “Robert Schumann (1810-1856): A música como tradução da literatura”, *Itinerarios*, 23, 2005, pp. 206-207.

¹⁷ Schumann apaga o *motto* poético na segunda edição desta obra (1850-1851).

singular aquela que defende Schumann, pois o texto poético nunca é explícito. Na sua resenha sobre “A Sinfonia fantástica de Berlioz” (1835) esclarece este ponto: “Quando o olho é dirigido para um objecto determinado, o ouvido deixa de ser um juiz independente”¹⁸. Com esta sentença o compositor não nega o uso de um programa, mas aponta as consequências de ele ser público: o ouvinte perde a sua liberdade ao ser condicionado pela fonte literária. Como exemplos de composições schumanianas cuja fonte literária não é explícita destacam-se: o *Papillons* op. 2 (1829-1831), o qual é baseado no romance *Flegeljahre* de Jean Paul; e a *Kreisleriana* op. 16 (1838), cujo nome faz referência à figura do *Kapellmeister* Johannes Kreisler, personagem principal de três romances de E.T.A. Hoffmann (escritos entre 1813 e 1822).

c) A codificação musical: este procedimento composicional aparece logo no seu op. 1, as *Variações Abegg* (1830), onde a cada nota do tema corresponde uma letra¹⁹. Aqui a codificação é explícita, pois a tradução do tema é o título da obra. No entanto, este procedimento será paulatinamente transformado, denotando uma tendência à complexificação e à ocultação da codificação²⁰. Veja-se como exemplo o *Carnaval* op. 9 (1834-1835), cujo subtítulo é “Scènes mignonnes sur quatre notes”. Este subtítulo faz alusão às três “Sphinxes”, os temas codificados que servem de base para as variações. Estes temas têm a particularidade de que podem ser vistos, mas não devem ser tocados, aparecendo entre as peças “Replique” e “Papillons” como uma inscrição velada que obtém a sua confirmação numa das peças subsequentes, “A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres Dansantes)”.

d) A escrita *liederística*²¹: este género poético-musical é central na obra de Schumann, podendo-se identificar três fases de composição: uma primeira

¹⁸ “Once the eye has been directed to a certain object, the ear is no longer an independent judge”. R. Schumann, *Schumann on music...*, p. 85.

¹⁹ Codificação musical do tema das *Variações Abegg*: lá = A, si = B, mi = E, sol = G, sol = G.

²⁰ Para obter mais informação sobre este tema, recomenda-se a leitura do artigo: Eric Sams: “The Schumann Ciphers”, *The Musical Times*, 1966, pp. 392-399. Disponível em: <http://www.ericams.org> (Consultado em 27/03/16).

²¹ É importante referir que Schumann também desenvolve outros géneros vocais, principalmente na década de 1840, onde se destacam quatro obras dramáticas: *Das Paradies und die Peri* op. 50 (1843, texto de T. Moore), *Szenen aus Goethes Faust* (1844-1853, texto de Goethe), *Genoveva* op. 81 (1847-1849, texto de F.

circa 1828; uma segunda circunscrita ao ano de 1840, conhecida como o *Liederjahr* (o ano do *lied*)²², onde compõe nada menos do que 138 *lieder*; e uma última fase entre os anos 1849 e 1852²³. Este género surge como o ápice da mente músico-literária do compositor.

Após termos enunciado de que forma se manifesta o “sujeito colectivo” em Deleuze e em Schumann, iremos agora desenvolver um aspecto crucial que já foi referido: o uso da variação na obra de Schumann. Para isto devemos perceber primeiro qual é a importância da variação no romantismo, o que Deleuze identifica como um dos rasgos inovadores desta época, para num último momento analisar um estudo de caso particular: o *Carnaval* op. 9. Passemos a abordar o primeiro aspecto:

Pode-se dizer que as inovações fundamentais do romantismo consistiram no seguinte: já não havia partes substanciais correspondendo a formas, meios correspondendo a códigos, uma matéria em caos que se encontrava ordenada nas formas e pelos códigos. As partes eram de preferência como agenciamentos que se faziam e se destruíam à superfície. A própria forma tornava-se *uma grande forma em desenvolvimento contínuo* [...]. A própria matéria já não era um caos a submeter e organizar, mas a *matéria em movimento de uma variação contínua*. O universal tornou-se relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma^{24, 25}

Esta ideia de “variação contínua” da que fala Deleuze é aquela que encontramos no pensamento morfológico de Goethe, o qual teve uma grande repercussão não só em Schumann, como em toda a geração romântica. No seu livro *A metamorfose das plantas*

Hebbel) e *Manfred* op. 115 (1848-1849, texto de Byron). Mais informação em: Brigitte François-Sappey: *Schumann e Mendelssohn*, Lisboa, Público/Centro Cultural de Belém, 2004 (tradução de Helena Faria e José Lima), pp. 50-52.

²² Este é o ano do seu casamento com Clara Wieck.

²³ Cf. B. François-Sappey, *Schumann e Mendelssohn...*, p. 35.

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, ed. Assírio Alvim, 2004 (tradução e prefácio de Rafael Godinho), p. 431.

²⁵ “On peut dire que les innovations fondamentales du romantisme ont consisté en ceci: il n'y avait plus des parties substantielles correspondant á des formes, des milieux correspondant á des codes, une matière en chaos qui se trouverait ordonnée dans les formes et par les codes. Les parties étaient plutôt comme des agencements qui se faisaient et se défaisaient á la surface. La forme elle-même devenait *une grande forme en développement continu* [...]. La matière elle-même n'était plus un chaos á soumettre et organiser, mais la *matière en mouvement d'une variation continue*. L'universel était devenu rapport, variation. Variation continue de la matière et développement continu de la forme”. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux...*, p. 419.

(1790) contrapõe dois conceitos que manifestam esta nova relação do artista com a forma e a matéria: a *Gestalt* (forma) e a *Bildung* (formação):

O Alemão tem para o conjunto da existência de um ser real a palavra ‘forma’ [*Gestalt*]. Com este termo ele abstrai do que está em movimento, admite que uma coisa consistente nos seus elementos seja identificada, fechada e fixada no seu carácter.

Mas se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante. A nossa língua costuma servir-se, e com razão, da palavra ‘formação’ [*Bildung*] para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser.

[...] O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar à intuição viva da Natureza, de nos mantermos tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe²⁶.

A diferenciação entre a *Gestalt* e a *Bildung* constitui uma mudança de paradigma. A forma deixa de ser pensada como algo estático e fechado ao abrir-se ao movimento e ser atravessada por ele. Isto altera a compreensão que se tem sobre o mundo e o homem, identificando a observação da Natureza como o caminho para esta transformação. Sermos “tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe”, eis o conselho que nos dá Goethe. Agora bem, se o homem é um ser plástico, ele deverá criar obras que constatem este movimento que está presente nele. Schumann encontrará esta plasticidade na sua obra através do procedimento da variação.

Em Schumann a variação aparece como o alfa e o ómega da sua obra. Veja-se que o seu op. 1 são as *Variações Abegg* (1830) e a última obra que ele compôs são as *Variações sobre um tema original* wo 24 (1854). Para além disto, é um processo composicional que aparece ligado com um outro conceito schumaniano de grande importância: o “papillon”. Este conceito representa a metáfora da *Bildung* goethiana, ou servindo-nos ainda da citação anteriormente referida de Deleuze, poderia ser entendido como a incarnação da “variação contínua da matéria e o desenvolvimento contínuo da forma”. O “papillon” erige-se assim como um elemento central na sua obra, dando o nome do seu op. 2,

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *A metamorfose das plantas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993 (tradução, introdução, notas e apêndices de M. F. Molder), pp. 68-69.

Papillons (1831), e reaparecendo de duas formas diferentes no *Carnaval* op. 9: a primeira vez como citação no retracto de “Florestan” e na “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, e a segunda vez como título da peça que se encontra imediatamente a seguir ao aparecimento das “Sphinxes”, que como vimos são os temas de variação do *Carnaval*. Isto leva-nos a considerar que a imagem da metamorfose que incarna o “papillon” está intimamente ligada com a sua concepção da variação. Vejamos agora qual é o significado oculto nas “Sphinxes” e de que forma ele se liga ao conceito de “papillon”:

“Sphinx” 1: $mi^b = S$ (es), $dó = C$, $si = H$, $lá = A$

“Sphinx” 2: $lá^b = AS$, $dó = C$, $si = H$

“Sphinx” 3: $lá = A$, $mib = S$ (es), $dó = C$, $si = H$

Se juntarmos as letras destes três motivos obtemos **SCHA** para o primeiro, o qual nunca aparece como tema de variação em nenhuma das peças do *Carnaval*, e **ASCH** para os restantes, sendo o terceiro motivo preponderante na primeira parte, e o segundo o que encontremos na segunda parte²⁷:

Tabela 1 – O *Carnaval* op. 6

Peça	“Sphinx”	Tonalidade
1. Préambule	2	$Lá^b$ Maior
2. Pierrot	3	Mi^b Maior
3. Arlequin	3	Si^b Maior
4. Valse noble	3	Si^b Maior
5. Eusebius	3	Mi^b Maior
6. Florestan	3	Sol menor
7. Coquette	3	Si^b Maior
8. Réplique	---	Sol menor
9. Papillons	3	Si^b Maior

²⁷ Estas siglas fazem referência à cidade natal (Asch) da sua noiva da altura, Ernestine von Fricken. No entanto podemos encontrar outros significados, como o nome do compositor (**SCH**umAnn – SCHA; Robert Alexander **SCH**umann – ASCH) ou ainda uma alusão à palavra alemã para carnaval (**fASCH**ing – ASCH). Esta tradução conceitual é confirmada, como já vimos, na peça número 10, cujo título é “A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres Dansantes)”.

10. Lettres Dansantes	2	Mi ^b Maior
11. Chiarina	2	Dó menor
12. Chopin	---	Lá ^b Maior
13. Estrella	2	Fá menor
14. Reconnaissance	2	Lá ^b Maior
15. Pantalon et Colombine	2	Fá menor
16. Valse allemande	2	Lá ^b Maior
17. Paganini	2	Fá menor
18. Aveu	2	Lá ^b Maior
19. Promenade	2	Ré ^b Maior
20. Pause	2	Lá ^b Maior
21. Marche	2	Lá ^b Maior

Como vemos nesta tabela, a divisão das partes do ciclo está intimamente ligada com o uso das “Sphinxes”. Só a primeira peça, “Préambule”, contraria esta atribuição esfíngica, mas isto deve-se a que entre os cc. 89-115 encontramos o mesmo material temático que na peça 20, “Pause”²⁸, confirmando a existência de uma coerência formal atendendo ao início e ao fim do ciclo. Por outro lado, evidencia-se que há duas peças que não contêm estes temas: “Réplique”, a qual antecede o aparecimento das três “Sphinxes” e tem como função, como bem indica o seu nome, replicar a peça anterior (“Coquette”); e “Chopin”²⁹. Ainda olhando para a tabela anterior, podemos observar que existe uma coerência formal atendendo ao uso das tonalidades, pois aparecem concatenadas através de intervalos de 3^a ou de 5^a, criando pares de tonalidades segundo os seus relativos: Si^b Maior/Sol menor; Mi^b Maior/Dó menor e Lá^b Maior/Fá menor. Só o Ré^b Maior não irá acompanhado do seu relativo menor.

Atendendo a estes dois aspectos agora abordados – a atribuição das “Sphinxes” e a escolha das tonalidades –, podemos afirmar que os temas de variação não têm uma finalidade exclusivamente logocêntrica, pois respondem também a uma finalidade musical. Estes motivos incarnam o conceito de transformação, de “papillon”, erigindo-se

²⁸ Este material temático também aparece reelaborado nos dois “vivos” da “Marche”.

²⁹ P. Kaminsky sugere como explicação para esta falta de atribuição da “Sphinx” 2, a possibilidade de que Schumann quisesse atrasar a chegada melódica ao lá^b. Cf.: Peter Kaminsky: “Principles of Formal Structure in Schumann’s Early Piano Cycles”, *Music Theory Spectrum*, 11, 2, 1989, p. 211.

como a cristalização da palavra e da música. Eles propiciam as ressonâncias do mundo extra-musical, mas também nos aportam a coerência formal, tonal e motívica do ciclo. Recordemos agora a primeira citação de Deleuze com a que abrimos este artigo: “Os devires não são fenómenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos”³⁰. Seguindo as palavras de Deleuze, agora sob a forma de um eco, podemos afirmar que em Schumann a música e a palavra encontram-se em estado de devir, pois elas não sofrem um processo de assimilação ou de imitação, mas de “dupla captura”, de “núpcias entre dois reinos”. O devir confirma-se assim como um princípio constitutivo da sua criação artística, sendo o “papillon” a imagem desse devir.

³⁰ G. Deleuze, C. Parnet, *Diálogos...*, p. 12.

A CRIAÇÃO DA FIGURA DO DIABO NA ÓPERA ROMÂNTICA: A CONSTRUÇÃO DE IAGO EM GIUSEPPE VERDI, UM PROCESSO DE DEMONOLOGIA!

Pedro Miguel Oliveira Nunes
(Universidade de Évora)

Se *Otello* de Verdi é conhecido hoje como uma das suas melhores óperas, muito se deve à dramatização e construção demonológica da figura de Iago, um dos papéis mais difíceis de interpretar, dada a sua monstruosidade. A força muscular de Otello é derrotada pela inteligência maquiavélica de Iago que atinge o seu ponto culminante no *Credo*, uma eloquência satânica como numa se tinha visto antes na ópera romântica. A sua alma é completamente negra, desprovida de escrúpulos, criação genial de Boito e que encantava especialmente Verdi “indiferente a tudo, destruidor, dizendo o bem e o mal quase com ligeireza”. Este artigo procura, então, explicar de que forma Boito e Verdi construíram uma autêntica demonologia em Iago.

Palavras-chave: Iago, Verdi, Diabo, Mal, Ópera

No final do século XIX, existiu uma forte tendência para a criação de personagens malévolas, tanto em Verdi como em Puccini. O próprio Romantismo havia recuperado a ideia dos monstros medievais, da bruxaria e das artes do demónio. Assim, encontramos bastantes semelhanças entre Iago – a maldade que se finge leal – e Scarpia – a maldade que se disfarça numa máscara religiosa. Na realidade, era uma força intencional que procurava tornar os pólos antagónicos na ópera cada vez mais extremados, e, com isso, arrancar reacções mais violentas por parte do público. Não admira que, desde cedo, Boito reconhecesse em Iago o verdadeiro autor do drama a ponto de lhe querer atribuir o nome da ópera¹, a única personagem a utilizar, de forma recorrente, o “parlante” e a ficar cenicamente mais próxima do público, fazendo-o cúmplice e confessor dos seus diálogos extra-cena². A personagem de Iago vai totalmente ao encontro da dramaticidade do demónio: uma construção vocal totalmente exacerbada, com recorrência aos diálogos falados, timbricamente teatral e acompanhada de uma dramaticidade sinfónica em que a orquestra joga com o próprio colorido vocal. É, talvez, um dos papéis masculinos mais difíceis de interpretar, bastante exigente para a voz, na

¹ Julian Budden: *The Operas of Verdi: from Don Carlos to Falstaff*, London, Cassell, 1973, v. 3, p. 183.

² Giulio Ricordi: *Disposizione Scenica per l'Opera Otello*, Milano, Ricordi, 1887, p. 5.

capacidade de representação em cena, olhares, movimentos, tudo condiz no sentido de uma caracterização monstruosa de alguém que vive dominado pelo ódio, pelo desejo de vingança e não olha a meios para atingir fins.

É tão importante esta personagem maléfica na ópera que, mesmo antes de ser conhecida por *Otello*, era para se chamar *Iago*, principalmente por insistência de Boito³ que não só não queria que fosse comparada com a congénere de Rossini – dado o papel aqui ser muito mais profundo e relevante – como também estava absolutamente obcecado com a Ideia do Mal e do Demónio⁴. O próprio cantor que estreou *Iago* referia-se frequentemente à ópera com este título, uma espécie de ambição pessoal⁵. No entanto, no início de 1886, Verdi decidiu mudar o título para *Otello* porque “é Otello que actua, ama, está ciumento e mata. Parece-me hipócrita não chamar a ópera de Otello” e também para afrontar a obra de Rossini, o que era plausível num homem com o seu estatuto no mundo musical italiano⁶.

A escolha do cantor para estreiar a personagem de *Iago* não podia ter sido melhor: o famoso Victor Maurel (o único cantor a que Verdi se referia como *Divo*), alguém em quem o compositor reconhecia acurada inteligência, pronúncia claríssima, coloridos vocais, *accenti* perfeitos e uma capacidade de representação extraordinária capaz de convencer o público sobre as artes demoníacas. Verdi chegara mesmo a dizer ao cantor que “se Deus me der saúde, irei escrever *Iago* para ti”⁷, o que denota bem como a personagem foi composta a pensar num cantor específico. Maurel era, na altura, o único capaz de um *parlante* suficientemente demoníaco que aterrorizasse o público “ninguém pronuncia tão bem quanto ele; e, no papel de *Iago*, existem muitas coisas faladas em sotto voce e ditas rapidamente e ninguém o consegue fazer como ele”⁸, com uma abissal capacidade de representação – o único cantor que preenchia a “extrema obsessão teatral”⁹ do compositor. O sucesso de Maurel na estreia da ópera não podia

³ Vicent Godefroy: *The Dramatic Genius of Verdi*, New York, St. Martin's Press, 1977, v. 2, p. 252.

⁴ Essa é uma constante na obra de Boito: a sua ópera mais famosa tem o nome de *Mefistofele*; o Barnaba da *La Gioconda* é um autêntico vilão e, inclusive, o libretista tinha aspirações em escrever o Holocausto de Roma, a Besta 666, com Nero no papel principal.

⁵ V. Godefroy, *The Dramatic Genius...*, v. 2, p. 253.

⁶ Pierre Milza: *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 507.

⁷ Gaetano Cesari, Alessandro Luzio: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, S. Ceretti, 1913, p. 330. Cf. J. Budden: *The Operas of Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1992, v. 3, p. 310.

⁸ Franco Abbiati: *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, v. IV, p. 278.

⁹ James Hepokoski: *La Disposizione Scenica per l'Otello di Verdi*, Roma, 1990, pp. 29-33.

ter sido mais dantesco e apocalíptico, com elogios unânimes da imprensa nacional e internacional ¹⁰ : “bonito, negro, satânico” (Corriere di Roma); “foi tão interpretativamente perfeito que chegava a arrancar quatro gritos de admiração” (Corriere della Sera); “uma interpretação estupenda” (La Perseveranza) e “Maurel cantou aquela enorme blasfémia (Credo) com um admirável, um poder estridente” (Journal Le Matin). Maurel dera vida a Iago, barítono, marido de Emilia e alferes de Otello (o mouro), que fora preterido para o cargo de capitão e, com isso, obcecado em destruir o seu senhor: injectara suspeitas em Otello sobre pressupostas infidelidades da esposa, dominando-lhe a mente e encaminhando o casamento para a tragédia total.

De facto, se Otello mata Desdemona, fá-lo na sequência de uma artimanha suja e altamente bem arquitectada por Iago, que, de uma forma genial, consegue movimentar todas as personagens em palco como se tratassem de meros bonecos. O grande erro de Otello consiste, precisamente, na sua fraqueza de espírito, face à sua força muscular, de tal forma que, vulnerável à premeditada maldade de Iago, enlouquece e mata a esposa. Iago é, pois, uma das personagens mais malvadas e detestáveis da História da Ópera Italiana, apenas e só por ter sido preterido no cargo de capitão face a Cassio. A sua maldade tem raízes quase filosóficas, perpetuadas no *Credo in un Dio crudel* do II acto, onde explana toda uma essência absolutamente negra, desprovida de quaisquer escrúpulos e com uma inteligência capaz de manobrar, de forma gélida, todos os outros intervenientes da trama, atacando Otello precisamente onde lhe podia provocar mais dano – o coração.

Quando iniciou a composição da ópera, Verdi acabou por se envolver emocionalmente com a personagem de Iago e tinha, mesmo, uma autêntica obsessão em terminar as partes musicais desta figura satânica por a considerar absolutamente fascinante, segundo carta enviada de Muzio a Ricordi: “Mas, por Deus, Iago já começou – e uma vez que já começou, ele terá de terminá-lo e mal esteja completo, ele terá de ser entregue”¹¹. O maestro vivia fascinado e encantado com o carácter maléfico da personagem “indiferente a tudo, destruidor, dizendo o bem e o mal quase com ligeireza [...] uma figura como esta pode enganar toda a gente e, até a um certo ponto, a sua

¹⁰ J. Hepokoski: *Giuseppe Verdi – Otello*, Newcastle, Cambridge University Press, 1987, p. 106.

¹¹ F. Abbiati, *Giuseppe Verdi...*, v. IV, p. 176.

esposa”¹². Para ele, Iago era a personificação perfeita da serpente mediterrânica, com um ar maléfico e reptilário, alguém que se assemelhava à Besta do Inferno e não se cansava de afirmar “Que quadro Iago não dava !!!”¹³.

Tal como o compositor, também o poeta insistia que “Iago é o verdadeiro autor do drama [...] é ele que combina, que intercruza”¹⁴; ou seja, segundo o libretista, era esta personagem que criava os enredos e os jogos, combinava tudo como se fosse um tabuleiro de xadrez, interrelacionava os esquemas e trabalhava a sua manipulação; como tal, era a peça-chave e o autor do drama, pois, desde o princípio, este pequeno demónio incluía os espectadores da ópera nos seus planos, levando-os a terem uma perspectiva dos acontecimentos em palco que as outras personagens não tinham. O público era onisciente, o que provocava uma metateatralidade que se centrava, totalmente, nas maquinações do traidor - catalisador de todas as convenções teatrais – pois, ao quebrar as regras de realismo em cena, assumia-se, ele próprio, como um verdadeiro estratega que tentava destruir Otello. Iago representa o mau da natureza humana¹⁵.

Boito inspirou-se no Iago de Shakespeare, mas foi, também, muito para além da personagem original, atribuindo-lhe um carácter diabólico que não tinha; ou seja, Iago de Shakespeare é mau, invejoso, mas não é a encarnação do demónio; pelo contrário, com Boito, ele assemelha-se ao próprio *Mefistofele*; não é apenas um homem mau, mas quase o Satanás do *Paradise Lost* de Milton. Mais do que ser maldoso, ele é a personificação do Mal. Sendo homem, nascido de uma mulher, sexuado e casado, as suas ambições ultrapassam as vontades de um homem normal e é isso que desencadeia a tragédia. O seu desejo de destruição de Otello não se justifica pelo facto de não ter sido escolhido para capitão: a sua maldade é gratuita e só termina com a morte do mouro; Cassio é, apenas, o isqueiro que acende o mal que já existe dentro dele e é, precisamente no *Credo*, que revela toda a sua dimensão satânica. Se, em Shakespeare, a tensão incide, directamente, na relação entre Otello e Desdemona, com Verdi, o fulcro assenta mais na planificação maléfica de Iago do que, propriamente, no amor dos

¹² Carta a Morelli de 24/IX/1881 *apud*. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi...*, v. IV, p. 184.

¹³ Carta de Verdi a Morelli de 06/II/1880 *apud*. Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, *I Copialettere...*, appendix 692.

¹⁴ G. Ricordi, *Disposizione Scenica per l'Opera Otello...*, p. 5.

¹⁵ Carta de Verdi a Morelli de 07/II/1880 *apud*. Geoffrey Edwards, Ryan Edwards: *The Verdi Baritone – Studies in Development of Dramatic Character*, Bloomington, Indiana University Press, 2008 (1ª ed.), p. 119.

amantes. A personagem de Boito é menos complexa que o original shakespeariano, pois a sua maldade é mais primitiva; o enredo não pousa na trama político-social, mas apenas no prazer de fazer mal e de ver os outros sofrer, algo que ia ao encontro das imagens dantescas de Morelli.

Verdi começou a conceber a personagem de Iago com a ajuda do pintor napolitano Domenico Morelli, responsável pelos cartazes da estreia da ópera. Ao princípio, o maestro imaginava a figura do alferes como uma espécie de diabo em forma de gente, com um “sorriso demoníaco”, mas cedo o pintor lhe sugeriu que ele tivesse “a expressão de um homem honesto [...] descobri um padre que é igualzinho a ele”¹⁶, pois que isso iria aumentar a dramaticidade da personagem, ao que Verdi concordou: uma alma satânica enclausurada dentro de uma aparência exterior perfeitamente normal. Em inícios de Janeiro de 1880, assumiram, então, que a personagem teria uma aparência absolutamente normal¹⁷. O maestro pretendia que, fisicamente, Iago fosse alto, com lábios finos, olhos pequeninos como os de um macaco e demasiado próximos do nariz, sobrancelhas recuadas e a parte de trás da cabeça bem desenvolvida; a sua personalidade obscura, indiferente a tudo e todos, incrédula, inteligente na hora de replicar, deveria dizer o bem e o mal de forma aligeirada e, mesmo que confrontado com algo monstruoso, a sua resposta seria sempre no sentido de desvalorizar “A sério ? ... Não vejo as coisas nessa perspectiva”¹⁸. Não admira, portanto, a resposta de Morelli “Meu queridíssimo maestro, Iago observando Otello desvanecido, que cena maravilhosa! Iago com cara de homem honesto!”¹⁹, ao que Verdi respondeu “Bem, bem, muito bem! Iago com cara de homem honrado! É um achado! Eu sabia-o, estava convicto. Parece que estou a vê-lo, a esse padre, ou melhor, a esse Iago com expressão de um homem justo. Apressa-te, rápido, a ver como te sai [a pintura]! Não o fazes para pintores: fá-lo para músicos!”²⁰. Na realidade, o maestro estava absolutamente obcecado pela figura do alferes “Que pintura Iago irá inspirar [...] com sorriso diabólico”²¹ e insistia mais nele do que nas outras personagens.

¹⁶ Carta a Domenico Morelli de 06/II/1880 *apud*. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi...*, v. IV, p. 111.

¹⁷ Carta a Domenico Morelli de 06/II/1880 *apud*. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi...*, v. IV, p. 111.

¹⁸ Dyneley Hussey: *Verdi*, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1973, p. 249.

¹⁹ P. Milza, *Verdi...*, p. 486.

²⁰ P. Milza, *Verdi...*, p. 486.

²¹ Carta de Verdi a Morelli de 06/II/1880 *apud*. G. Cesari, A. Luzio, *I Copialettere...*, appendix 692.

Não contente com o que Verdi lhe sugeria, Morelli pretendia, ainda, que Iago se vestisse completamente de negro, tivesse uma expressão humilde, obsequiosa e rabugenta e confessou, várias vezes, que tinha bastante dificuldade em pintar alguém assim tão demoníaco e hipócrita, na medida em que encerrava várias personalidades e expressões díspares numa mesma pintura²². Verdi, por outro lado, continuava fascinado, a notar pela sua carta de 6 de Janeiro de 1880: “quando Otello, torturado pelos ciúmes, cai e Iago, desdenhando dele, diz com um sorriso diabólico “Trabalha, minha medicina...” Que figura este Iago!!! E então? Escreve-me, trabalha – o que é ainda melhor [pintar] – e dá-me de coração”²³. Um mês depois, a 7 de Fevereiro, continuava a tentar construí-lo na sua mente: “Este Iago é Shakespeare, ele é humanidade – uma parte da humanidade, quer dizer, a parte má”²⁴ e sabemos que, a 19 de Abril, ainda não havia uma fisionomia atribuída à personagem, segundo o maestro “Pensa um pouco e tenta descobrir uma cara para Iago”²⁵. Três anos depois, a 16 de Março de 1883, o fascínio do compositor pela personagem ainda não tinha esmorecido: “Hoje já não interessa César, mas Nero [...] não interessa Fausto, mas Mefistófeles; não interessa Otello, de acordo com o que eles dizem, mas sim Iago!! E recentemente os jornais de Milão anunciaram Iago para 1884!!!”²⁶.

De facto, Iago é aquele insuspeito que aparece, também, na obra original de Shakespeare; ninguém pensa mal dele, nem a própria esposa. O seu quadro mental apresenta uma capacidade intelectual de manipulação muito superior a todas as outras personagens, centrado no seu próprio egoísmo e na convicção que é melhor que todos os outros. A sua motivação, apesar da eleição de Cássio, é totalmente direccionada para a destruição, tal como ele explicita no seu *Credo*²⁷. Julian Budden faz uma caracterização que eu considero perfeita sobre esta personagem: “Iago é a inveja. Iago é um vilão. Iago é um crítico [...] Ele é um malvado e rancoroso crítico; vê o mal na humanidade e nele próprio [...] Vê o Mal na Natureza, em Deus. Ele é um artista a enganar”²⁸.

²² V. Godefroy, *The Dramatic Genius...*, v. 2, p. 255.

²³ Hans Busch: *Verdi's Otello and Simon Boccanegra in letters and documents*, Oxford, Clarendon Press, 1988, v. I, p. 15.

²⁴ H. Busch, *Verdi's Otello...*, v. I, p. 17.

²⁵ H. Busch, *Verdi's Otello...*, v. I, p. 18.

²⁶ H. Busch, *Verdi's Otello...*, v. I, p. 142.

²⁷ V. Godefroy, *The Dramatic Genius...*, v. 2, p. 256.

²⁸ J. Budden, *The Operas of Verdi...*, 1992, v. 3, p. 327.

Através da dúvida, o alferes cria toda a acção dramática, provocando a tragédia. Aliás, no original de Shakespeare, até se trabalha e aprofunda muito mais este lado da dúvida e da calúnia do que na ópera, no sentido de reforçar a fragilidade das relações humanas. A personagem de Boito, mais do que na dúvida, assenta na violência, com atitudes mais primárias, opondo-se totalmente a Desdémoma – a mulher anjo. Esta dicotomia encontrava uma enorme abertura no público do final do século XIX, que adorava estas oposições entre figuras angelicais e infernais: quando a jovem aparece no jardim, rodeada de mulheres e crianças, num cenário idílico, aparece o pequeno demónio, como se tratasse do Jardim do Éden.

Conforme podemos já verificar, desde o início da escrita da ópera que Verdi sempre se mostrou obcecado com o carácter de Iago, mais até do que com Otello. Não admira, portanto, que o compositor tenha usado o seu nome como título da ópera até inícios de 1886, altura em que mudou de ideias e a renomeou de *Otello* ²⁹. Apesar disso, a centralidade e a importância de Iago na ópera é evidente: “Otello não assume o papel principal até metade da ópera, quando o seu rival Iago o controla totalmente. De facto, a acção pode ser assim analisada de forma a mostrar que Otello é meramente um objecto manobrado pelas intrigas de Iago”³⁰: é o demoníaco alferes que provoca os ciúmes de Otello; é ele que prepara e executa um plano maquiavélico; é ele que manobra todas as personagens como se fossem marionetas e é ele que concretiza a tragédia de Otello com a morte de Desdémoma.

Tal é a importância desta personagem maléfica que, nos primeiros três actos, ele está praticamente sempre em cena e apenas se ausenta do palco durante o dueto Otello – Desdémoma no I e III actos. Na prática, cada acto representa, de certa forma, uma fase distinta na manipulação que leva a cabo, com o intuito de destruir o comandante: no I Acto procura embaraçar e desacreditar Cássio aos olhos de Otello; no II Acto, injecta suspeições na mente de Otello, enlouquecendo-o de ciúmes; e, no III Acto, na posse do lenço de Desdémoma, consegue a pressuposta “prova” que Otello precisava para acusar a esposa de traição, enlouquecendo perante o embaixador do Doge de Veneza.

²⁹ Spike Hughes: *Famous Verdi Operas*, New York, Chilton Book Company, 1968, p. 427.

³⁰ Edgar Istel: “The Otello of Verdi and Shakespeare”, *Musical Quarterly*, II, July, 1916, p. 377.

Se analisarmos as relações dramáticas de Iago com as restantes personagens, facilmente percebemos a centralidade desta personagem maléfica na ópera:

- Iago vs Otello: ao invés de ser grato pelo cargo de alferes que lhe foi oferecido pelo governador, Iago não esquece o facto de ter sido preterido para o cargo de capitão e elege Otello como o seu principal alvo, não olhando a meios para conseguir a sua destruição. Há mesmo uma obsessão demoníaca que provoca a tragédia, atingindo várias personagens em cena, nomeadamente Desdémona que é estrangulada;
- Iago vs Desdémona: Iago não tem pessoalmente nada contra ela, mas, ao entendê-la como ponto fraco do Otello, centra toda a sua maldade em desacreditar a sua pureza e a sua fidelidade ao governador, incutindo a ideia de que ela o estaria a trair com o capitão da armada – Cássio. Desdémona, na qualidade de mulher-anjo, opõem-se totalmente a Iago (é, no fundo, o seu pólo antagónico); ao ser vítima do demónio, a sua imagem eleva-se ao céu, provocando a ira dos espectadores;
- Iago vs Cássio: desde o princípio que a eleição de Cássio para o cargo de capitão é o motivo que desperta o lado satânico de Iago e o seu ódio pelo mouro. Ou seja, Cássio é alvo de inveja por parte de Iago, mas não é o seu principal adversário. Ele apenas o tenta desacreditar, conseguindo a sua destituição, mas, principalmente, Cássio é a personagem-motivo que dá o pretexto para os ciúmes de Otello, e, consequentemente, para a sua desgraça;
- Iago vs Emília: ela é a esposa de Iago e, desde logo, conhece a sua natureza má. Aliás, quando ele lhe exige a entrega do lenço de Desdémona, Emília sabe que pretende utilizá-lo para provocar problemas, e, por esse motivo, evita, até ao limite, entregar-lho. Da mesma forma, no final da ópera, é Emília que denuncia a artimanha do esposo e provoca a revelação que coincide com a tragédia;
- Iago vs Roderigo: este último é apenas uma personagem-peão nas mãos de Iago, na medida em que ele sabe que o jovem está apaixonado por Desdémona e, como tal, tem todo o interesse na queda de Otello, com vista a poder ficar com a sua esposa. Roderigo é, pois, manipulado a partir do sentimento de amor

que nutre pela donzela e torna-se cúmplice de Iago, principalmente na destituição de Cássio.

De facto, Iago é o grande catalisador da ópera, uma verdadeira encarnação do Diabo, aquele cujo objectivo se centra, de forma obsessiva e doentia, apenas e só na destruição e no sofrimento de todos os que o rodeiam. Iago é a besta; Iago é o demónio; Iago representa tudo o que de mau existe na natureza humana; ele não quer saber de moral e nem de valores, mas movimenta-se, apenas, pelos seus interesses mesquinhos de poder e de controlo. Se considerarmos um esquema de pólos antagónicos entre todas as personagens – umas boas e outras más – Iago situa-se, precisamente, no oposto mais maléfico porque ele é a representação mais viva, árdua e biológica do mal encarnado e de tudo o que isso simboliza:

TABELA DA RELAÇÃO DE PÓLOS ANTAGÓNICOS EM OTELLO					
PERSONAGENS DO BEM			PERSONAGENS DO MAL		
Desdémoma	Cássio	Emília	Otello	Roderigo	Iago
É o exemplo máximo da pureza, da delicadeza e do sacrifício. É a imagem da mulher-anjo	Leal e honesto, vê-se envolvido numa trama sem qualquer culpa.	Imagem da mulher fraca e subserviente, só no final da ópera se revolta e conta a verdade.	Vítima dos seus próprios ciúmes e das maquinações de Iago, acaba por matar-se.	Pobre de espírito, é manipulado por Iago graças à paixão que nutre por Desdémoma.	A encarnação de toda a maldade humana e de toda a vileza possível numa só pessoa.
PURO BEM			PURO MAL		
IAGO É, ASSIM, O MECANISMO CENTRAL DE TODA A TRAMA					
Através de um hábil ardil, consegue afastar Cássio e ser eleito tenente-capitão e consegue, também, provocar os ciúmes de Otello, fazendo-o perder a razão e levando-o a matar a própria esposa e, posteriormente, a matar-se a si próprio. Iago é, pois, o núcleo de toda a ópera.					

Através de um esquema absolutamente maquiavélico, Iago consegue afastar Cássio, consegue enlouquecer Otello – a ponto de fazê-lo matar a sua própria esposa, consegue enganar a esposa, consegue ludibriar até à morte Roderigo. Sem remorsos e sem hesitações, apenas e só por ter sido preterido para o cargo de capitão, Iago destrói

toda a gente, centrando toda a sua natureza maléfica na implosão do governador que culmina com o seu suicídio. Em suma, lago é, sem dúvida, a melhor representação operática do demónio ou da sua descendência malévola.

DOMENICO SCARLATTI E A GUITARRA BARROCA: NOVAS PERSPECTIVAS PARA A INTERPRETAÇÃO DAS SONATAS NA GUITARRA MODERNA

Miguel De Laquila Oliveira¹

(Universidade de Aveiro)

A presença de elementos característicos do idioma guitarrístico nas sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) tem sido apontada há muitos anos, por autores como R. Kirkpatrick, W. Sutcliffe, R. Lester, entre outros. No entanto, pouco esforço foi despendido no sentido de se investigar quais particularidades da guitarra do séc. XVIII podem, de alguma forma, vir a embasar as escolhas dos guitarristas ao abordarem o texto musical scarlattiano e, desta maneira, informar e inspirar o intérprete atual. Neste sentido, buscou-se, no presente trabalho, investigar as principais características da guitarra barroca e seu repertório, realizando-se a análise de obras representativas. Os seguintes parâmetros técnico-musicais se mostraram significativos e foram analisados: articulação, ornamentação, digitações, vibrato, rasgueados, campanelas. Desta maneira, foi realizada uma sistematização destes conhecimentos, que podem vir a contribuir para uma maior compreensão dos aspectos musicais dos guitarristas contemporâneos de Scarlatti, e para trazer novas perspectivas para a performance das sonatas.

Palavras-chave: guitarra, transcrição, Scarlatti.

Introdução

A influência da música e das danças tradicionais espanholas nas obras para teclado do século XVIII tem sido um tema frequentemente abordado por pesquisadores, desde o início do séc. XX. O primeiro a citar tal influência, especificamente em relação às sonatas de Domenico Scarlatti, foi o compositor espanhol Manuel de Falla, ainda em 1922².

O artigo da cravista britânica Jane Clark, intitulado “Domenico Scarlatti and Spanish folk music”³, publicado na década de 1970, provocou grande entusiasmo dentre os

¹ Com o apoio do INET-MD (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança) e bolsa de estudos da CAPES – Ministério da Educação, Brasil.

² Maria L. Morales: “Dances in Eighteenth Century Spanish Keyboard Music”, *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, 2005.

³ Jane Clark: “Domenico Scarlatti and Spanish folk music, a performer’s reappraisal”, *Oxford Journal, Early Music*, 4, 1976.

estudiosos de Scarlatti. Clark considera fundamental o estudo da música popular espanhola para entender Scarlatti, e vai mais longe, ao afirmar que as sonatas podem ser fontes de interesse para folcloristas, uma vez que podem esclarecer questões sobre a música que se cantava e se tocava naquela época. Um dos pontos centrais de seu artigo é a defesa da importância dos anos em que Scarlatti viveu em Sevilha para a composição de algumas sonatas.

Richard Lester argumenta em artigo que Scarlatti possuía uma completa compreensão da música popular à qual tinha acesso: “Ninguém mais poderia, tão engenhosamente, integrar elementos de tão profunda arte em uma curta sonata em forma binária, sem um conhecimento completo de seus princípios básicos”⁴. Lester parece compartilhar da mesma opinião de Clark, ao afirmar que as características das danças do período estão realmente presentes nas sonatas e que a integração de seus elementos em uma performance, pode, efetivamente, ajudar a enfatizar o caráter natural da música.

No entanto, pela natural dificuldade inerente a esta temática, são poucos os estudos que propõem de maneira sistemática, a identificação de influências de danças barrocas espanholas nas sonatas de Scarlatti. Para Luisa Morales⁵, esta ausência de estudos mais aprofundados coloca o intérprete moderno de Scarlatti em uma complexa situação. A autora argumenta que, ao se confrontar com uma partitura de música para teclado de Scarlatti ou Antonio Soler, por exemplo, questões sobre como dar voz ao *espanholismo* das peças, inevitavelmente surgem: “Se as peças são baseadas em uma dança, então [...]: Que tipo de dança é? Onde a tensão e os acentos devem ser colocados? Qual é a estrutura métrica incluída?”⁶.

No capítulo de livro intitulado “Sonatas-Bolero”⁷, Morales delimita sua pesquisa à dança citada no título, e apresenta como resultado de suas análises a relação entre seis sonatas de Scarlatti e as características da dança, enfatizando aspectos como métrica e

⁴ Richard Lester: “The Performer's Approach to Scarlatti”, *The English Harpsichord Magazine*, 1, 8, 1977, p. 4. Disponível em: <http://www.harpsichord.org.uk/harpsichordmagazine.php> (Consultado em 02/04/14).

⁵ M. L. Morales, *Dances in Eighteenth Century...*

⁶ M. L. Morales, *Dances in Eighteenth Century...* p. 1.

⁷ M. L. Morales: “Sonatas-Bolero by Domenico Scarlatti”. *Domenico Scarlatti in Spain*, M. L. Morales (ed.), Almería, Asociación Cultural Leal, 2009.

ritmos e elucidando questões de forma, que podem vir a ter consequências práticas para a performance dessas sonatas.

Domenico Scarlatti e a guitarra na literatura

A presença de elementos característicos do idioma guitarrístico nas sonatas de D. Scarlatti, tem sido apontada há muitos anos, por autores como R. Kirkpatrick, R. Lester, W. Sutcliffe, entre outros. Em seu livro, Kirkpatrick faz observações muito interessantes sobre as características idiomáticas da guitarra e também suas “limitações”, que influenciaram a composição de um grande número de sonatas. O autor escreve que:

O hábito de imitar a guitarra espanhola parece ter exercido uma influência profunda na composição das partes e na disposição dos acordes de Scarlatti. [...] Os acordes viáveis e a afinação das cordas soltas [da guitarra] são muito mais importantes que qualquer lei musical abstrata. Os acordes não são mais amálgamas de vozes simultâneas. [...] Para Scarlatti, os acordes são os pesos e medidas da tonalidade, distribuídos livremente, para os quais os meros elementos básicos de uma relação vocal são suficientes⁸.

Contudo, esta temática foi muito pouco aprofundada na literatura sobre Scarlatti. Além disso, parece haver um equívoco de alguns autores em seus trabalhos, ao não considerarem as diferenças entre a guitarra moderna e a guitarra do séc. XVIII utilizada em Espanha.

A interpretação das sonatas de Scarlatti

Os diferentes manuscritos das sonatas, que se encontram disponíveis atualmente, não nos oferecem muito mais do que a notação das próprias notas. Apesar de quase sempre apresentarem indicações de tempo, as indicações de fraseado, digitações, sinais de arpejos e dinâmica são muito raras; a única presença mais recorrente é a dos sinais de *staccato*. Neste sentido, o intérprete é confrontado com a necessidade de buscar

⁸ Ralph Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 205.

informações sobre como abordar o texto scarlattiano. Para isso, utiliza-se, em geral, de: tratados de época, textos sobre aspectos interpretativos, organologia e análise musical e estilística.

A partir do *movimento de música antiga*, surgido na década de 1960, e que buscava a recuperação dos parâmetros de interpretação originais, uso de instrumentos históricos (ou cópias) e o estudo de tratados barrocos, são estabelecidas as principais referências utilizadas pelos músicos ao abordarem o repertório de música barroca. Tratados, como os de J. J. Quantz, C. P. E. Bach, entre outros, são ainda hoje importantes referências para muitos intérpretes e guitarristas.

De maneira a embasar as minhas decisões interpretativas e transcrpcionais das sonatas, optei, ao longo de minha pesquisa, por uma outra alternativa que imagino ser possível: a investigação de tratados e coleções ibéricas do séc. XVIII, principalmente publicações relativas à guitarra barroca. É importante lembrar aqui, que apesar de ter tido sua formação musical em Itália, Scarlatti viveu os últimos trinta e oito anos de sua vida na península ibérica, a maior parte do tempo em Espanha.

Assim, o que proponho em minha investigação é a realização de uma sistematização dos conhecimentos relativos a guitarra deste período, de maneira a informar e inspirar a minha transcrição e interpretação das sonatas em meu instrumento - a guitarra moderna. Não há aqui a busca por uma suposta autenticidade ou verdade interpretativa. Em relação ao uso do conhecimento histórico, concordo com John Butt quando o autor escreve que: “A evidência histórica pode valer a pena de ser incorporada na medida em que ela nos faz atualizarmos a nós mesmos e produzir uma *performance* que é plenamente compromissada”⁹. Desta forma, busca-se o desenvolvimento de um arcabouço de referências históricas e recursos técnicos, que tem a função simultânea de constranger e estimular a imaginação musical, ao longo do processo de preparação e interpretação das peças.

⁹ John Butt: *Playing with history: the historical approach to musical performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 19.

Livros para a guitarra barroca

A seguir, são apresentados alguns resultados preliminares de minha investigação sobre estas fontes históricas para a guitarra, citando-se alguns exemplos considerados mais significativos. Um aspecto interessante aqui, é a relação entre algumas peças destes livros e a música para teclado no séc. XVIII, o que pode servir como fonte de informação a respeito das práticas dos guitarristas deste período.

Rogério Budasz em sua tese de doutorado¹⁰ aponta para um possível paralelo entre uma peça para viola (ou guitarra de 5 ordens) presente no chamado *Livro do Conde de Redondo* (um livro com música para viola em tablatura) e as sonatas de Scarlatti. Segundo o autor, a peça intitulada “Minuete de Escarlata”, em provável referência a Domenico Scarlatti, se assemelha aos minuetos das sonatas K. 73, K. 78 e K. 88. Ainda de acordo com Budasz, vários outros minuetos desta coleção apresentam características que se aproximam do estilo de alguns outros minuetos de Scarlatti, como o incipiente esquema binário e a ênfase em notas repetidas.



Figura 1 – Trecho de “Minuete de Escarlata”. Adaptação de R. Budasz.

Um grande manuscrito do início do séc. XVIII, [referência F-Pn E C. 844] preservado na biblioteca nacional de Paris, com cerca de 540 peças em tablatura, contém adaptações

¹⁰ Rogério Budasz: *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*, Los Angeles, University of Southern California, 2001.

de peças de J. B. Lully, F. Couperin, J. P. Rameau, e outros compositores franceses, para a guitarra de cinco ordens. Segundo Tyler¹¹, esta coleção é um verdadeiro tesouro da melhor música instrumental francesa do período, onde encontram-se muitas peças em arranjo para guitarra.



Figura 2 – Trecho de “Les Tendres Plaintes” (J. P. Rameau) em tablatura para guitarra.

Além disso, algumas peças do guitarrista belga François Le Cocq e do francês François Champion apresentam semelhanças com o repertório para teclado do séc. XVIII.

Contudo, o foco da investigação acabou por ser direcionado para um guitarrista em particular, o espanhol Santiago de Murcia (1673 – 1739). Segundo Craig Russell¹², Murcia representa a figura culminante da guitarra barroca no séc. XVIII em Espanha. Apesar da pouca quantidade de fontes históricas, sabe-se que foi músico e professor da rainha espanhola María Luisa de Saboya (1688 – 1714), primeira esposa de Felipe V e mãe de Fernando VI – por sua vez, príncipe da Espanha que se casou com a princesa portuguesa Maria Bárbara. De acordo com Vera¹³, mesmo após seu desligamento da corte, por volta de 1714, continuou a trabalhar a serviço de figuras importantes de Madrid, e sua relação com nobres e pessoas influentes facilitou a difusão de sua obra.

¹¹ James Tyler, Paul Sparks: *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹² Craig H. Russell: *Santiago de Murcia: Spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1981.

¹³ Alejandro Vera: *Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito Cifras Selectas de Guitarra de Santiago de Murcia (1722)*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 2006.

A obra de Murcia é formada por quatro álbuns, que contém centenas de peças originais e adaptações de peças de outros guitarristas, além de transcrições de obras para teclado do compositor espanhol Antonio Martín y Coll (1650 – 1734) e de sonatas para violino e baixo contínuo do compositor italiano Arcangelo Corelli (1653 – 1713). Em suas transcrições de Corelli, Murcia adapta o original para o âmbito muito mais limitado da guitarra barroca, captando a harmonia geral de cada trecho, sem transcrever cada nota do contínuo, e substituindo por acordes *rasgueados* alguns trechos que apresentam uma maior atividade contrapontística. Em uma das peças, uma giga da sonata Op. 5, ele preserva as melodias do violino e o contínuo a maior parte do tempo, e os combina, formando uma linha melódica acompanhada.

Além disso, alguns outros elementos presentes na obra de Murcia lembram características de algumas sonatas espanholas para teclado, como: o uso justaposto de harmonias maiores e menores, e a apresentação de motivos e cadências repetidas. Neste sentido, a obra de Murcia pode ser vista como importante fonte de informação da música espanhola do séc. XVIII e também das características musicais, técnicas e estilísticas dos guitarristas contemporâneos a D. Scarlatti. Existem também, algumas possíveis correspondências entre peças de Murcia e Scarlatti. A seguir é apresentada (nas figuras 3 e 4) uma possível relação entre uma peça sem título de Murcia (do álbum *Pasacalles y Obras*) e a Sonata K. 435 de Scarlatti (os motivos do trecho abaixo são desenvolvidos ao longo de toda a sonata K. 435):



Figura 3 – Peça sem título, S. Murcia.



Figura 4 – Sonata K. 435, D. Scarlatti.

Principais características técnicas e musicais da obra de Murcia

De forma a identificar as principais práticas dos guitarristas barrocos, optei por analisar, principalmente, a obra de Murcia. A seguir, apresento os elementos que foram analisados até o momento em minha pesquisa, acompanhados de alguns breves comentários:

Campanelas

As *campanelas* são provavelmente o recurso mais idiomático e versátil do estilo da guitarra barroca no séc. XVIII, e são muito presentes na obra de Murcia. A técnica consiste em executar passagens escalares em cordas adjacentes (como em um arpejo), de maneira a obter a sobreposição sonora de duas ou mais cordas, de forma semelhante a uma harpa. Segundo Yates¹⁴, a aplicação musical da *campanela* por Murcia acontece em diferentes níveis estruturais, variando desde aplicações pontuais (como a facilitação de pequenos trechos de grande velocidade) à provisão de identidade temática em formas binárias e diferentes caracteres entre seções de variações.

Além de possibilitarem uma maior fluência técnica e brilho para certas passagens, as *campanelas* adicionam também um efeito de ambiguidade rítmica ao combinarem grupos de duas, três ou quatro notas executados pela mão direita, com a divisão métrica constante em grupos de quatro.

¹⁴ Stanley Yates: *The baroque guitar: late Spanish style as represented by Santiago de Murcia in the Saldivar Manuscript (1732)*, Denton, University of North Texas, 1993.

Vibrato

Para os guitarristas barrocos, o vibrato era considerado um ornamento e não como uma parte integral da técnica guitarrística, como ocorre hoje. Era utilizado como um substituto para o trinado ou mordente (por razões técnicas, de contraste ou variedade), e é encontrado principalmente em meios de frases e na tônica final de uma cadência.

Segundo Strizich¹⁵, o efeito era frequentemente um vibrato especialmente intenso, uma vez que era executado removendo-se o polegar esquerdo do braço da guitarra, o que permitia ao músico agitar sua mão o mais vigorosamente possível. Desta forma, o vibrato podia ser ouvido também como um elemento estrutural, com efeito semelhante ao trinado e mordente. Murcia utilizava o vibrato mais extensivamente que os outros guitarristas, aplicando-o como recurso textural, ornamental e estrutural.

Rasgueado

Os guitarristas barrocos podiam realizar acompanhamentos com grande variedade e colorido no estilo rasgueado. De acordo com Yates¹⁶, cada golpe no instrumento podia produzir um complexo e distinto perfil rítmico. Mesmo os golpes mais simples, envolvendo somente um dedo, produzem um tipo de arpejo e um desenho rítmico ditado pela velocidade do golpe. Cada dedo tem o seu próprio peso e sonoridade, e o rasgueio pode ainda ser variado em dinâmica e colorido. O equilíbrio sonoro das cordas da guitarra barroca permite que tanto os rasgueios quanto as notas pinçadas tenham níveis dinâmicos semelhantes; desta forma os guitarristas podiam alternar entre os estilos rasgueado e punteado com flexibilidade e graça.

Um aspecto muito interessante, já mencionado anteriormente, é o uso de rasgueados por Murcia em sua transcrição de Corelli, como forma de compensar as limitações da guitarra em termos de extensão e capacidade polifônica. Segundo Russell¹⁷, os rasgueados utilizados por Murcia nesta peça são os equivalentes estéticos e

¹⁵ Robert Strizich: "Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music", *Journal of the Lute society of America*, V, 1972.

¹⁶ S. Yates, *The baroque guitar...*

¹⁷ C. H. Russell, *Santiago de Murcia...*

emocionais da excitante textura contrapontística do original. Ao tomar estas liberdades, Murcia consegue efetivamente capturar o efeito e o espírito da composição, ao invés de tentar duplicar cada nota e os aspectos idiomáticos da peça.

Digitações (de mão esquerda)

As indicações de digitação para a mão esquerda nas obras de Murcia são as mais substanciais e completas de todo o repertório da guitarra até o séc. XIX. A partir destas digitações é possível obter não somente soluções técnicas, mas também indicações de articulação e fraseado, que não se mostram como óbvias nas tablaturas. Estas informações fraseológicas e texturais são elementos interpretativos essenciais deste tipo de música, e podem ser deduzidos, por exemplo, pela análise de durações de notas e colocação de quebras no som, criadas por mudanças de posição da mão esquerda.

Segundo Yates¹⁸, em muitas ocasiões, estas mudanças de posição são cuidadosa e consistentemente aplicadas para prover um fraseado uniforme ao longo de uma passagem. Algumas vezes, devido à natureza da mudança de posição ou à velocidade de um trecho, as quebras no som se tornam tão pronunciadas fraseologicamente que o efeito torna-se motivico.



Figura 5 – Folias Italianas – S. Murcia. Efeito motivico das digitações.

Ornamentação (trinados)

Os ornamentos eram recursos fundamentais para os guitarristas barrocos. Segundo Strizich¹⁹, para estes músicos, os ornamentos tinham a função essencial de permitir a

¹⁸ S. Yates, *The baroque guitar...*

¹⁹ R. Strizich, *Ornamentation in Spanish...*

guitarra de cantar com todas as sutis e minuciosas expressões as quais a voz humana é capaz. Em Murcia, os trinados eram utilizados com diferentes funções, como: enfatizar ritmicamente uma nota; clarificar uma linha melódica dentro de uma textura densa; e promover identidade motívica.

Em relação aos trinados no repertório espanhol para guitarra, uma questão básica é a definição da nota em que o ornamento deve começar, ou seja, pela nota principal ou pela nota auxiliar superior. As obras de Murcia não contêm informações detalhadas sobre este assunto. Ao se analisar as outras fontes disponíveis de música espanhola do período, como as publicação de Diego Fernandez de Huete (Madrid, 1702) e Pablo Nassarre (Zaragoza, 1723), restam poucas dúvidas de que os trinados eram, via de regra, iniciados pela nota principal. Porém, no caso de Murcia, temos que considerar as diversas influências contidas em sua obra, principalmente francesas e italianas. Uma solução aparentemente simples para a abordagem das obras de Murcia, seria o uso de trinados franceses (começando pela nota auxiliar superior) para peças francesas, e trinados espanhóis para peças de caráter espanhol. No entanto, a absorção do estilo francês é tão grande na obra de Murcia que é possível encontrar elementos deste estilo mesmo nas peças espanholas.

EL VILLANCICO DE NEGRO Y ALGUNAS DE SUS PARTICULARIDADES LINGÜÍSTICAS, RETÓRICAS Y LITERARIAS

Octavio Páez Granados

(Universidade de Coimbra / Haute École de Musique de Genève)

La presente reseña tiene como objetivo principal exponer y enumerar, muy brevemente, algunas de las particularidades lingüísticas, retóricas y literarias del subgénero de villancico denominado “villancico de negro”. También llamado “guineo”, “negrillo”, “negrilla” o simplemente “negro”, este subgénero poético y musical, de origen ibérico, fue durante el siglo XVII que conoció su zénit. Cultivados no solo en España y Portugal, también allende del atlántico, puesto que en los virreinos españoles americanos también gozaron de notable popularidad. Con el siglo XVIII llegó su ocaso, pero quedó testimonio de este complejo fenómeno artístico, con notable trasfondo sociológico, a través de numerosas fuentes esparcidas por el dilatado espacio iberoamericano. En la mayoría de los casos, estas obras llegaron hasta nosotros tan solo bajo su forma literaria. Sin embargo, un número considerable de ellos sobrevivieron puestos en música, siendo notables ejemplos de la complejidad y la riqueza del legado cultural iberoamericano.

Palabras clave: Iberoamérica, villancico, villancico de personajes, villancico de negros.

Introducción

Villancico se refiere a uno de los géneros, o formas poéticas, más representativos dentro de la herencia cultural iberoamericana. Surgidos de lenguas vernáculas y creados ex profeso para ser puestos en música, solían agruparse en compendios denominados “cancioneros”, en castellano, *cancioneiros*, en gallego y en portugués, o *cançoners*, en catalán. En muchas de estas recopilaciones, además del texto literario, también quedó registrado texto musical¹.

Al parecer, estas obras que generalmente presentan un carácter marcadamente devocional, surgieron en algún momento del siglo XV², crecieron, se desarrollaron,

¹ Algunos ejemplos de cancioneros que sobrevivieron con texto musical: los cancioneros españoles de *Astudillo*, de *Palacio*, de *Medinaceli*, de *la Colombina*, de *la Sablonara*, de *Uppsala*, entre otros; así como los *cancioneiros* portugueses de *Elvas*, de *Belem*, de *Lisboa* y de *Paris*.

² El llamado “Cancionero de Astudillo” (c. de 1450) es hasta el momento la fuente musical identificada como siendo la más antigua. En este cancionero se conservan un conjunto de piezas devocionales en lenguas vernáculas que son consideradas como los primeros ejemplos del género villancico. Álvaro Torrente, Tess Knighton (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450 – 1800: The Villancico and related genres*, Hampshire, Ashgate Publishing, 2007, p. 55.

tomaron diversas formas y se expandieron hasta conocer, paulatinamente, un periodo de decadencia ocurrido durante el siglo XVIII. A partir del siglo XIX sobrevivirán hasta nuestros días como una tímida sombra de lo que fueron durante los siglos pasados, relegados a partir de ese momento a formar parte de las tradiciones populares natalicias en los países de habla hispana.

Al tratarse de un fenómeno cultural que se prolongó durante muchos siglos, no resulta difícil considerarlo como el principal género devocional³ dentro del contexto ibérico y colonial. Millares de villancicos han sobrevivido, y la gran variedad de estilos, formas y contenidos sigue siendo, a mi entender, una temática relativamente poco estudiada, especialmente desde el punto de vista musical.

Toda esta variedad y riqueza dio origen a diversos subgéneros, entre los que se destacan los denominados “villancicos de personajes”⁴, es decir, composiciones que representan y caracterizan a los diferentes pueblos y sociedades que conforman la península ibérica: catalanes, gallegos, negros, portugueses y vascos, entre otros. Estas obras, de carácter costumbrista, nos brindan una imagen más o menos estereotipada de cada uno de estos grupos, retratando ciertos aspectos particulares tales como el habla específica, las actividades económicas y laborales, la música y las danzas a ellos atribuidas, o bien la relación específica que estos grupos tenían con la divinidad. Estereotipos o no, estos testimonios del imaginario colectivo iberoamericano no carecen de interés a los ojos del curioso o del investigador contemporáneo.

Dentro de este subgénero, la variante más numerosa será la de los llamados “villancicos de negro”⁵, es decir, la representación de los esclavos africanos presentes en la península ibérica y en las colonias americanas. Subgénero bastante popular desde

³ El término “Género devocional” es propuesto en Torrente y Knigthon (*Devotional Music in the Iberian World...*). Grosso modo, este término hace referencia a una variedad de canciones en lenguas vernáculas ibéricas, cuyo contexto específico sería dentro de las principales celebraciones públicas del rito católico. Inseridas en momentos específicos (al final de las vísperas, después de los responsorios de los maitines, durante el ofertorio o en ciertas procesiones, por ejemplo), se percibe que esta práctica musical tiene raíces comunes en la mayor parte de la Europa católica. Sin embargo, en la península ibérica tuvo una larga y peculiar historia, debido esto en gran parte a los efectos de la contrarreforma.

⁴ Se trata de una designación actual propuesta por Glenn Swiadon Martínez: *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2000. Sin embargo, en el *Index da Livraria de música de El-Rei D. João IV de Portugal* (1649), aparece sugerida esta designación en unas pequeñas anotaciones al margen del enorme conjunto de villancicos enumerados.

⁵ A modo de ejemplo, se puede consultar el mencionado *Index da Livraria de música...* en donde de los 171 villancicos de personajes enumerados, 58 son de negro. Rui Viera Nery: “O vilancico português do século XVII um fenómeno cultural”. *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, Salwa El-Shawn Castelo Branco (ed.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 99.

finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII, tiene como característica principal un habla particular atribuida a estos negros. Este dialecto es compuesto de distorsiones fonéticas y morfosintácticas de una lengua latina base, en este caso español y portugués, mezclándose con cierto léxico y elementos de origen africano⁶. Tenemos entonces dos variantes, una española, denominada “español bozal”, la más utilizada, y una portuguesa, llamada *língua de preto*, de uso más reducido.

De esta manera, reorganizando este conjunto de elementos lingüísticos, tenemos resultados cuyas finalidades serán costumbristas, lúdicas, satíricas y poéticas y que forman parte de la línea de lo popular. Más allá de lo anteriormente enunciado, nos encontramos además con un fenómeno cultural cuyo trasfondo sociológico e histórico, posee una notable carga y complejidad que resultan menester asimilar, para de esta forma, tener un mejor entendimiento del fenómeno.

El villancico de negro

Escritos para ser cantados en la iglesias peninsulares y coloniales, sobretudo en las celebraciones navideñas, es durante el siglo XVII que encontraremos la mayor producción de este tipo de villancicos. Los poemas constan, generalmente, de una introducción, un estribillo y unas coplas. Si carecen de una introducción un extenso estribillo cumple la misma función. Las formas de versificación más comunes son las cuartetas romanceadas y las redondillas, pero hay mucha variedad métrica⁷.

En estos poemas, generalmente diálogos entre esclavos, abundan los juegos formales y los chistes conceptuosos, el juego y la parodia, utilizando siempre el habla particular de estos negros, que como ya se mencionó, se trata de un español o un portugués deformado y mezclado con un léxico africano, generalmente derivado de las lenguas bantúes⁸. Escenificando los supuestos bailes y la música de estos esclavos en las procesiones o en sus trabajos, se celebra el nacimiento de Jesucristo, agregando siempre elementos costumbristas, con un tratamiento paródico y satírico, haciendo

⁶ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pre introducción.

⁷ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pre introducción.

⁸ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pre introducción. Las lenguas bantúes son un conjunto de lenguas africanas que constituyen una subfamilia de lenguas nigerocongolesas. Estas lenguas son habladas en los actuales países de Camerún, Gabón, Rep. Del Congo, Rep. Democrática del Congo, Uganda, Kenia, Tanzania, Angola, Zambia. Malauí, Zimbabue, Namibia, Botsuana y Sudáfrica.

mofa de las debilidades humanas y celebrando la victoria de la religión sobre el pecado. Tal y como el bobo teatral, el personaje de negro es asociado a la corporalidad, expresando una forma particular de devoción que hace de estas obras una mezcla de elementos sacros y profanos⁹.

Al haber quedado testimonio de una cierta popularidad más o menos prolongada, Glenn Swiadon¹⁰ atribuye la estabilidad y la vigencia de este subgénero al uso de fórmulas que permitieron tratar con ligereza temas serios. De esta manera, el éxito de estas fórmulas consistía no en la repetición y si en la novedad, es decir, exponiendo temas ya conocidos con nuevos términos y recursos artísticos y estilísticos. Si por un lado el material temático y los métodos empleados siempre serán los mismos, los resultados semánticos y conceptuales no lo son.

Así, este tipo de villancicos tuvieron un papel fundamental en la divulgación de un sistema de creencias religiosas. Sin embargo, por las características que presentan, en ellos se expone una visión satírica de una sociedad que formaba parte del cristianismo. Esta visión carnavalesca y transgresora, mezcla de teatralidad y devoción, condice con el sistema de valores imperantes del barroco iberoamericano¹¹.

Con base en lo anteriormente expuesto, y tal como Swiadon¹² anota, uno de los principales desafíos que tuvieron los “villanciqueros”¹³ era vincular la temática religiosa a la risa, y fue en los villancicos de personajes que encontraron un excelente caldo de cultivo. En el caso de los negrillos, los textos tienen que apartarse de los pormenores menos agradables de la realidad, el maltrato y la esclavitud, para adentrarse en un ambiente mágico y festivo, es decir, imaginario.

Nace entonces un personaje cuya manera de hablar y expresarse resulta jocosa, que se nos muestra ligero y despreocupado, siempre dispuesto a celebrar. Este personaje busca los efectos lúdicos, los juegos de palabras, las antítesis y la exageración. Parece que no existe una preocupación por la veracidad de los personajes, que invariablemente suelen hablar de manera disparatada, que son irracionales y burlescos, celebrando lo absurdo e irracional que puede llegar a ser la realidad. Todo lo

⁹ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pre introducción.

¹⁰ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*

¹¹ Ana María Aranda: *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Ed. Giralda, 2001, vv. I-II, Bartolomé Bennassar: *La España del siglo de Oro*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1987.

¹² G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*

¹³ Poetas especializados en la composición de villancicos.

anteriormente dicho se puede resumir con esta frase de Swiaddon: “Esta actitud escéptica, típica de la literatura barroca, nos parece tan moderna que nos inquieta y nos agrada a la vez”¹⁴.

Los “negrillos” y algunas de sus principales características

Como dicho, la cuestión lingüística es una de las principales particularidades de este tipo de villancicos. Existen entonces dos variantes lingüísticas conocidas: una derivada del español, denominada “español bozal”, y otra derivada del portugués, llamada *língua de preto*. He aquí algunos ejemplos¹⁵:

Español bozal

Flasica, naquete dia/ qui tamo lena li glolia/ no vindamo pipitolia/ pueque sobla la alegria/
que la Señola Malía/ a turo mundo la da/ Ha, ha, ha!¹⁶.

Pala tolear Flascico/ Zacó una hermosa liblea/ de zafetán culolado/ asulado de bayeta/ Uzó,
o; a la Toriya/ Uzó, o; zal aqui, Bueya¹⁷.

Língua de preto

Zente pleto zente pleto/ faze muto flugamento/ plo q~ Siolo Bastião/ plo q~ tem muto la
sampo/ plo q~ sá mia vontade/ não ves eses claridade/ q~ a mea note se Vé/ q~turo
vosplandece/ como solo na meyo dia¹⁸.

¹⁴ G. Swiaddon Martínez, *Los villancicos de negro...*, introducción- b.

¹⁵ Quien escribe pone a disposición del lector, una tentativa de traducción para el español actual.

¹⁶ “Francisca, en este día/ que estamos llenos de gloria/ vendemos pepitoria/ pues nos sobra la alegría/ que la Señora María/ a todo el mundo la da/ Ha, ha, ha!”. Villancico para la Asunción de María “A la voz del Sacristán”, 1679, catedral de México. Texto de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), sin música conocida. Cf. Alfonso Méndez Plancarte: *Sor Juan Inés de la Cruz. Obras completas – villancicos y letras sacras*, México DF, Ed. Fondo de la Cultura Económica, 1994, pp. 72-73.

¹⁷ “Para torear Francisco/ sacó una hermosa librea/ de tafetán colorado/ azulado de bayeta/ azuzó al torillo/ lo azuzó; sal aquí, buey”. Villancico de navidad “*Helmano Flascico*”, 1683, capilla real de Madrid. Texto de José Pérez de Montoro (1627-1694), sin música conocida. Cf. José Pérez de Montoro: *Obras posthumas lyricas sagradas*, Madrid, Antonio Marín (ed.), 1736, pp. 185-186..

¹⁸ “Gente negra, gente negra/ mucho se alegra / ¿por qué, Señor Sebastián?/ por el que es muy santo/ por el que es mi voluntad/ ¿no ves esa claridad?/ que a media noche se ve/ que en todo resplandece/ como sol del mediodía”. Villancico de navidad *Zente pleto*, siglo XVII, monasterio de Santa Cruz de Coímbra. Texto y música anónimos. P-Cug, MM 227, f. 18v.

Mia lico Sioro Rey dos Portugal/ apareia vozo para nos ouviro:/ pois toro estamo amorte
pediro/ ao mardito Marquezo dos Pombar¹⁹.

La mayor parte de los especialistas en la materia, apuntan a que ambas variantes se tratan de dialectos literarios más o menos basados en algunos aspectos realistas, pero sin ir más allá la mera ficción poética²⁰. No obstante, resulta pertinente mencionar que una de las funciones de este dialecto literario, cuyo elemento de parodia procede de la imitación parcial y defectuosa del idioma base, es marcar una línea divisoria entre “nosotros” y “ellos”. Así, la distancia sociocultural relativa a una norma lingüística, esquematizada por el rigor de la gramática y la precisión de la escritura, contrasta con lo efímero de la oralidad. Hay entonces una diferenciación entre el hablar correcto, pulido y culto, de los humanistas y cortesanos, que consideraban el manejo del lenguaje como un reflejo de su esencia, y el hablar común de una mayoría iletrada²¹.

El uso de un dialecto literario dentro del contexto cultural iberoamericano, tendrá pues, al parecer, una doble función: por un lado alcanzar el mencionado “tono de parodia”; y por el otro, satirizar el “tono altivo” de un determinado modelo lingüístico, reflejo de una clase sociocultural dominante. Desde este punto de vista, se pone en entredicho la pretensión de que existe una voz única dotada de autoridad sociocultural. Dando continuidad a esta idea, este dialecto se nos presentará como un simulacro donde las alteraciones y los errores son paralelos a las distorsiones verbales y los lapsus

¹⁹ “Mi rico Señor, Rey de Portugal/ aparezca usted para escucharnos: / pues todos estamos la muerte pidiendo/ del maldito marquês de Pombal”. Soneto anti Pombalino donde “*Falla o preto Joze escravo de Paulo Ferreyra, que transportou os Jezuitas, e por constar, que os tratou bem, foi prezo por ordem do Marquez de Pombal*”. Segunda mitad del siglo XVIII, Portugal. Texto anónimo. P-Bn, Cod. 4550, f. 78. Sebastião José de Carvalho e Melo, 1º conde de Oeiras y Marqués de Pombal (1699-1782), fue un noble, diplomático y estadista portugués. Fue primer ministro del rey José I (1750-1777) y es considerado una de las figuras más polémicas y carismáticas de la historia de Portugal. Representante del llamado *despotismo ilustrado*, limitó los poderes de la iglesia, subordinando el Tribunal del Santo Oficio al estado y expulsando a los jesuitas de Portugal y sus colonias en el año de 1759. Esta expulsión fue promovida argumentando que la Compañía de Jesús funcionaba como un poder autónomo dentro del estado portugués.

²⁰ Ana Hatherley: *Poemas em língua de preto dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Ed. Quimera, 1990; G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*; Jean-Louis Rouge, Alain Kihm: “Língua de preto, the basic variety at the root of west african portuguese creoles: a contribution to the theory of pidgin/creole formation as second-language acquisition” (si más información); Maria Theresa Abelha: “A língua de preto no renascimento e no barroco”, Universidade Estadual de Feira de Santana (sin más información); Natalie Vodovozova Operstein: *A contribution to the history of the Villancicos de negros*, Vancouver, University of British Columbia, 1996 (Thesis degree of Master of Arts). La bibliografía sobre el asunto es extensa, pero por razones de espacio solamente se citan algunas de ellas.

²¹ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pp. 67-68.

que forman parte de de la comunicación verbal cotidiana y que revelan otro orden imperfecto. Esta visión humana e imperfecta no carece de sentido crítico²².

Esta manera particular emana pues del contacto directo y de la interrelación de dos culturas. Una vez más, tenemos el mestizaje cultural como una de las principales características de la herencia cultural iberoamericana. Los poetas, alterando la fonética, la gramática y la sintaxis de la lengua normativa, crean juegos retóricos, de parodia y nuevos elementos lingüísticos. Se menciona el caso de las onomatopeyas, que figuran como uno de los recursos más utilizados para representar a este grupo humano. Por medio de este recurso se consiguen efectos rítmicos que tendrán una repercusión directa en la musicalidad inherente a estas obras²³:

Salanga mandanga/ roquete rezuca/ surunga surumbeque/ la le la, la le la/ tabriya tundaca tumbé/ le la le lo la / la lia la lia la la lo lo/ solondanga mandinga/ solondinga mandanga²⁴.

Tum tu pu tu con el panderitio/ toca toca gaitia/toca,toca,toca /tu tu pu tu/ toca Sonasia y Casticabé/ con el tu ru ru ru con panderete²⁵.

Y zuguambe gulugue/ gulugugulugue/ gulugue poremo/ coremo sartamo bolimo cos pe/ [...] aze gulugugulugue a mí/ [...] y zuguambe gulugugulugue²⁶.

Las actividades cotidianas de los negros serán introducidas por los villanciqueros a partir de dos fuentes: la vida real y la tradición literaria, principalmente teatral²⁷. Dentro de esta tradición, el negro es asociado con la danza, la música y la fiesta, asociaciones que serán explotadas por los villanciqueros. En el caso de las danzas, G. Swiadon²⁸ destaca el exotismo de las mismas, una cierta sensualidad íntimamente relacionada con

²² G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, p. 68; Mijail Batjin: *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rebelais*, Madrid, Alianza editorial, 1987, pp. 16-17.

²³ Se opta por no presentar traducción ya que, como se ha mencionado se trata de sonidos mayoritariamente onomatopéyicos.

²⁴ Villancico de navidad *Negro Zulumba*, sin datación, catedral de Bogotá. Texto anónimo y música de Fray Julián de Contreras (sin datos biográficos disponibles). Cf. Pedro Perdomo Escobar: *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 558-559.

²⁵ Villancico de navidad *Al neglio de Mandiga*, siglo XVII, monasterio de Santa Cruz de Coímbra. Texto y música anónimos. P-Cug, MM 227, ff. 17v-18.

²⁶ Villancico de navidad *Zente Pleto*, siglo XVII, monasterio de Santa Cruz de Coímbra. Texto y música anónimos. P-Cug, MM 227, f 21v.

²⁷ G. Swiadon Martínez: "Los villancicos de negro y el teatro breve un primer acercamiento". *Lyra Mínima*, Salamanca, Univesidad de Salamanca, 2006.

²⁸ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, p. 133.

la corporalidad del personaje (y no carente de cierto espíritu transgresivo) y, eventualmente, el carácter de *performance* de las mismas:

Vaya e sonecillo/ de una rinda ranza/ que ha venido en frota/ y en Nueva España/ y en Chapurtepeque/ la señaron a mi/ ¿Y como se yama/ pala yo segui?/ El tocotín, tocotín, tocotín²⁹.

Sarabanda tenge que tenge/ sarabanda tenge que tenge/ sumbacasú cucumbé cucumbé/ sumbacasú cucumbé cucumbé [...] Toca viyano y folia/ baylaremos alegremente³⁰.

Danzas como el tocotín novohispano, el *cucumbé* o cumbé de origen africano o las ibéricas folías y villanos, son mencionadas, al igual que otras danzas, al lado de numerosas referencias a instrumentos musicales:

Tura instlumenta se escuche/ toquemo como pelsona/ chirimingula y baxona/ culnetiya y sacabuche/ Cu-cu-cú cu-cu-cú/ Cu-cu-cú cu-cu-cú³¹.

Tum tu pu tu con el panderitio/ toca toca gaitia/toca,toca,toca /tu tu pu tu/ toca Sonasia y Casticabé/ con el tu ru ru ru con panderete³².

Y al lado de la música también suele aparecer su contraparte: el ruido. El tropel, la trulla y la fiesta:

²⁹ “Vaya el sonecillo/ de una linda danza/ que ha venido en flota/ y en la Nueva España/ y en Chapultepec/ me la enseñaron/ ¿Y cómo se llama/ para yo seguir?/ El tocotín, tocotín, tocotín”. Villancico de navidad “*Lisonsiyo*”, 1688, catedral de Cádiz. Texto de José Pérez de Montoro (1627-1694), sin música conocida. Cf. J. Pérez de Montoro, *Obras posthumas...*, p. 265.

³⁰ “Sarabanda *tenge que tenge*/ idem/ *sumbacasú cucumbé cucumbé*/ idem [...] Toca villano y folia/ baylaremos alegremente”. Villancico de navidad “*Esse rigor e repente*”, 1615, catedral de Puebla de los Ángeles. Texto anónimo y música de Gaspar Fernandes (1566-1629). Cf. G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, xlvii.

³¹ “Todo instrumento se escuche/ toquemos como personas/ chirimía y bajón/ corneta y sacabuche/ Cu-cu-cú cu-cu-cú /Cu-cu-cú cu-cu-cú”. Villancico de navidad “*Há negliyo de Santo Thomé*”, 1723, colegio de niñas de Sta. Rosa de Valladolid (hoy Morelia, Michoacán, México). Texto anónimo y música de Francisco Moratilla (sin datos biográficos disponibles). Cf. G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, cxv-cxvi.

³² “Tum tu pu tu con el panderillo/ toca toca gaitilla/ toca toca toca/ gaitilla/ tu tu pu tu/ toca sonajilla y cascabel/ con el tu ru ru ru con pandereta”. Villancico de navidad *Al neglio de Mandiga*, siglo XVII, monasterio de Santa Cruz de Coímbra. Texto y música anónimos. P-Cug, MM 227, ff. 17v-18.

Puz bamo luz tambó/ que aya ruydo con son/ [Todos] Ton, ton, ton, ton, ton/ qué lindo/ qué bueno/ váleme Dios, ton, ton, ton/ Tambe llevamo zonaxa, ulqui toros se hagan raxas/ [Todos] Chiz, chiz, chaz, chaz, chiaz/ ha, ha, ha³³.

Música y danza, figuran como ofrendas que estos personajes presentan al niño dios, a la virgen o a algún santo. Así, el tema de la ofrenda será otra de las cuestiones más recurrentes en este género de obras, siendo la comida, al lado de la música y la danza, las tres prendas más ofrecidas³⁴:

Si tlaemo culacional/ grangea cun cangalona/ mansana, pela, tulona/ aunq[ue] no la a re comé

Chicolate damo/Guaxaca en eztlemo/ polque le yevemo/ aunque negla samo³⁵.

Por otro lado, en otras ocasiones la música y la danza forman parte de una procesión. La procesión, evento en el que todo cristiano debía participar de alguna manera, será entonces otro de los ejes temáticos de este tipo de villancicos: los negros ensayan o preparan una procesión, van en ella o simplemente, la planean³⁶:

Al neglio de Mandinga/ que manda/ vengamo acá/ quien, qual é le quien que lé /venga turo voçancé/ y vamo ayá/ donde lo Infantico lá/ en el portal de Belén³⁷.

Otra particularidad que puede ser observada en el ejemplo anterior, es la proclamación por parte de estos esclavos de un supuesto linaje noble³⁸, particularidad

³³ “Pues vamos con tambor/ que haya ruido con son/ [Todos] Ton, ton, ton, ton, ton/ que lindo/ que bueno/ válgame Dios, ton, ton, ton/ también llevamos sonaja, aquí todos se hagan rajas/ / [Todos] Chiz, chiz, chaz, chaz, chiaz/ ha, ha, ha”. Villancico para San Pedro “He he he”, 1672, catedral de México, México. Texto anónimo sin música conocida. Cf. G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, xxxv.

³⁴ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pp. 140-141.

³⁵ “Chocolate damos/ Oaxaca en extremo/ porque lo llevemos/ aunque negros somos”. Villancico de reyes “Los Negros que están cansados”, 1676, capilla real, Madrid. Texto de Manuel de León Marchante (1620/31 – 1680), sin música conocida. Cf. Manuel de León Marchante: *Obras poéticas póstumas*, Madrid, Fernando Monge (ed.), 1733, pp. 230-231.

³⁶ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, pp. 128-129.

³⁷ “El negro de Mandinga/ que manda/ vamos acá/ ¿Quién, cuál es?/ aquel es el que es/ vengan todos vuestra merced/ y vamos allá/donde el infante está/ en el portal de Belén”. Villancico de navidad “Al neglio de Mandinga”, siglo XVII, monasterio de Santa Cruz de Coímbra. Texto y música anónimos. P-Cug, MM 227, f. 17.

³⁸ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, p. 148.

muy frecuente en estos villancicos. Haciendo alarde de una supuesta hidalguía, estos personajes se tratan entre ellos en términos tales como Señor, Vuestra Merced (*Voçancé* en el ejemplo anterior) o *Manicongo*³⁹, por mencionar solo algunos. En todo este proceder, se puede observar un cierto rasgo del “mundo al revés”⁴⁰.

Uno de los rasgos más nítidos de africanidad en estas obras, es el uso de topónimos, nombres para denominar a los negros de manera individual y colectiva, así como para caracterizar sus bailes y tonadas. En ocasiones, estos nombres documentan los principales grupos étnicos envueltos en el tráfico de esclavos, funcionando como una especie de etiqueta genérica cuyo referente principal es, obviamente, África. *Neglos mandinga, de Angola y Santo Tomé*, son mencionados en numerosos villancicos.

Otro aspecto recurrente es la organización de estos negros en cabildos de naciones o agrupamientos étnicos, probablemente imitando cofradías. Todo esto se refleja en un cierto espíritu de hermandad reforzado por gentilicios muy mencionados tales como *plimo, helmano y paliente* (primo, hermano y pariente)⁴¹.

La burla sobre el aspecto físico de los negros será otra constante. El recurso retórico más utilizado en este sentido será el de la hipérbole, es decir, la exageración de los rasgos físicos. Será pues el color de piel el rasgo más aprovechado para crear juegos verbales y metáforas:

Plimo, Tomé, yo plezumo,/que zomo en la Navidá/ la branca más vanidad;/ pelo lo neglo más humo⁴².

En este ejemplo, por un lado se hace mofa del color de piel de los negros comparándolo con el humo, al mismo tiempo que se ponen en evidencia los excesos de los blancos, en este caso su desmedida vanidad. Es de notar que independientemente de un racismo velado, referente al abordaje de las características físicas de los negros,

³⁹ *Manicongo* es una deformación portuguesa del término *Mwenw Kongo*, término *kikongo* (lengua bantú) que significa “Señor del Congo”. Se trata del título que ostentaron los gobernantes del Reino del Congo, reino que existió entre los siglos XIV y XIX, comprendiendo la actual Angola y la Rep. Democrática del Congo.

⁴⁰ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, p. 150.

⁴¹ G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, p. 151.

⁴² “Primo Tomé, yo presumo/ que somos en la navidad/ la blanca más vanidad/ pero el negro más humo”. Villancico de navidad “*Porque los negros celebren*”, 1668, capilla real de Madrid. Texto de Manuel de León Marchante (1620/31 – 1680), sin música conocida. Cf. M. de León Marchante, *Obras poéticas póstumas...*, p. 63.

existe un cierto tono de protesta contra el maltrato por parte de quien escribe estas obras. Así, los blancos también serán motivo de escarnio por sus características físicas, sus debilidades, su vanidad, prepotencia y presunción:

Yo conozco pelucona/mucha colbata, y tacona/ y no tiene que cumel/ queliendo muy glave/
dalze a conozel/ y que zeñolia/ pul trato le den⁴³.

La burla no puede considerarse como una expresión de rabia, dirigida de un grupo al grupo con la finalidad de herir o reprender. Esto no podría ser tolerado en un contexto cuya finalidad era celebrar una de las fiestas más importantes para la cristiandad. Las mofas, juegos verbales y conceptuales, son parte de la esencia del espíritu carnavalesco que impregna estas obras. Será por medio de todo este juego conceptual y carnavalesco, que el individuo o el grupo se liberará, al menos de manera puntual, de su determinismo social, resultando efímeramente victorioso y protagonizando brevemente. No obstante, este juego recordará a la clase dominante la continencia de su poder y la prudencia de su humildad, ya que al evidenciar la igualdad de las personas ante los ojos de dios, se aligeraba la situación real de los retratados, lo cual contribuía a la estabilidad de un sistema social represor densamente jerarquizado.

A modo de conclusión

Puesto que el tema que ha sido abordado representa un fenómeno artístico de notable complejidad, son muchos los aspectos que quedan por ser expuestos, desmenuzados, ejemplificados y comentados. Por razones de espacio, esta parca reseña tan solo ofrece al lector una vaga pincelada de lo que es un ancho lienzo de tonalidades.

⁴³ “Yo conozco pelucón/ mucha corbata y tacón/ y no tiene que comer/ queriendo muy grave/ darse a conocer/ y que Señoría/ por trato le den”. Villancico de reyes “*Tanta negra comitiva*”, 1725, Real Convento de Nra. Sra. Del Carmen, Madrid. Texto anónimo, sin música conocida. Cf. G. Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro...*, lxxxix.

APONTAMENTOS SOBRE A FISCALIDADE NAS SONATAS DE SCARLATTI E SUAS IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS

André Leme Pédico

(Universidade Estadual de Campinas)

A obra para teclado de Domenico Scarlatti (1685-1757) apresenta elementos dos estilos Barroco e Galante, amalgamados à influência da Música Popular Ibérica, dando-lhe especificidades estilísticas únicas no contexto da música para teclado do Séc. XVIII. Além disso, o compositor indicou em suas sonatas uma vívida coreografia gestual, explorando saltos, cruzamentos de mãos e um amplo repertório de procedimentos técnicos inovadores. Essa pesquisa investiga de que maneira o intérprete dessas obras é solicitado a interagir fisicamente com o seu instrumento, objetivando apontar as implicações da fisicalidade na performance desse repertório, o que vem sendo de grande valia no estudo interpretativo dessas sonatas ao piano, cerne de nossa Tese de Doutorado em andamento na UNICAMP – Brasil.

Palavras-chave: Scarlatti, Piano, Fisicalidade, Performance

Introdução – aspectos do desenvolvimento da execução tecladística até Scarlatti

A investigação sobre o desenvolvimento da execução tecladística anterior à obra de Scarlatti, depreendida de alguns métodos de execução instrumental escritos entre os séculos XVI e XVIII, revela que, em geral, os teóricos apresentam indicações de execução focadas no uso dos dedilhados e na postura das mãos, pouco considerando aspectos relacionados ao uso dos braços, cotovelos e ombros. Para Luca Chiantore, o primeiro autor a tratar de questões técnicas com clareza é o madrilenho Tomás de Santa Maria (1510-1570), na obra intitulada *Arte de tañer fantasia* (1565). As indicações de Santa Maria apontam para uma postura de “mão de gato”, com os dedos encurvados e com os nós dos dedos afundados, sem deixar os braços longe do torso¹, posição que se mostra eivada de tensão, pouco adequada à sensibilidade barroca que viria a se desenvolver nas décadas seguintes, cuja execução demandaria uma maior flexibilidade das mãos². Em 1593, Girolamo Mancini (1561-1610), conhecido como Girolamo Diruta, publica, em

¹ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 41.

² L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, p. 48.

Veneza, a primeira parte de *Il Transilvano. Dialogo Sopra Il vero modo di sonar organi, et instrumenti di penna*. As indicações de Diruta, apesar de similares às de Santa Maria quanto à posição arqueada dos dedos, já não contemplam os “nós dos dedos afundados”, por pedirem um pulso mais alto e uma mão “leve e mole”. Chiantore também observa que enquanto Santa Maria pedia que a mão se mantivesse “rígida para gerir maior golpe”, Diruta sugere uma mão “leve e branda”, guiada e sustentada pelo braço³.

Na França, as leituras da obra de Jean Denis (1600-1672), *Traité de l'accord de Espinette* (1650) e da obra de Michel de Saint Lambert, *Le Principe Du Clavecin* (1702), sugerem uma postura elegante, em que o pulso e as mãos devem ser mantidos numa mesma altura, alinhados com os dedos, em uma posição similar à sugerida por François Couperin (1668-1733) em *L'Art de toucher Le clavecin*, de 1716⁴. Mais inovadoras são as sugestões de Jean Phillippe Rameau (1683-1764), no prólogo dedicado à “mecânica dos dedos”, presente na edição de 1724 das *Pieces de Clavecin*. O autor aprofunda-se na questão da flexibilidade dos pulsos, com suas implicações à naturalidade da articulação digital que, a partir de então, pode partir das falanges e não se limitar a um ataque da ponta dos dedos⁵.

Para Chiantore, o “detalhismo e a elegância” do estilo francês foi influente no desenvolvimento da música instrumental apenas na Alemanha, tendo em vista a influência da obra de Rameau e Couperin em obras como o tratado de Friederich Wilhelm Marpurg (1718-1795), *Die Kunst das Klavier zu Spielen*, publicado em 1750⁶.

A observação das sugestões de execução acima citadas, em comparação às demandas físicas requeridas pelas Sonatas de Scarlatti, revela uma grande disparidade entre o envolvimento físico necessário na execução do repertório Scarlatiano em comparação às obras para teclado compostas anteriormente. Entre as razões para tais diferenças, podemos citar as particularidades estilísticas presentes na obra de Scarlatti que, apesar de contemporânea à de autores como J. S. Bach e G.F Handel, se afasta do Barroco pela recusa à permanência em único afeto, já apresentando, em um único movimento, uma variedade de texturas, abruptos contrastes temáticos e

³ L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, p. 50.

⁴ L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, pp. 57-60.

⁵ L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, pp. 64-65.

⁶ L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, p. 70.

irregularidade fraseológica. Além disso, observamos em Scarlatti o uso de amplos gestos físicos e espaciais ao teclado, atuando como recursos expressivos de efeito instrumental. Tais particularidades são fruto de um experimentalismo estilístico realizado por alguns compositores ibéricos e italianos, pouco comentado pelos documentos históricos que tratam da evolução da técnica tecladística⁷.

Dessa maneira, apresentamos, a seguir, algumas conceituações contemporâneas sobre o conceito de fisicalidade, relacionando-o a alguns procedimentos tecladísticos encontrados nas Sonatas de Scarlatti. Objetivamos compreender como tais gestos físicos e disposições espaciais atuam como marcadores expressivos e formais no discurso musical desse compositor.

Aspectos instrumentais presentes na obra de Scarlatti em face ao conceito de fisicalidade

Inicialmente, faz-se necessário explanar o sentido em que o termo *fisicalidade* está empregado nessa pesquisa. Para Mário Del Nunzio, em uma pesquisa dedicada à compreensão da performance em algumas obras de música contemporânea, tais como as de Helmut Lachenmann (1935), Iannis Xenakis (1922-2001), Brian Ferneyhough (1943), Aaron Cassidy (1976) e Simon Steen-Andersen (1976), fisicalidade é “o que se relaciona aos aspectos físicos do fazer musical: a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais desse instrumento”⁸. Sua pesquisa relata alguns exemplos em que tais aspectos físicos do fazer musical são as forças motrizes na composição das obras, resultando em notações que sugerem amplos gestos coreográficos. Para Cox, citado por Nunzio, algumas das implicações do conceito de fisicalidade dizem respeito a “exigir uma consideração teórica séria do domínio físico – as qualidades físicas dos instrumentos, o drama dos intérpretes tentando sair-se bem em dificuldades

⁷ L. Chiantore, *Historia de la Técnica...*, p. 69.

⁸ Mário Augusto Ossent Del Nunzio: *Fisicalidade: Potências e Limites da Relação Entre Corpo e Instrumento Em Práticas Musicais Atuais*, São Paulo, ECA-USP, 2011 (Dissertação de Mestrado), p. 16.

insuperáveis, o desenvolvimento de um pensamento corpóreo necessário para dominar parcialmente tais desafios, a perecibilidade de cada execução”⁹.

Conclui-se, a partir dessas visões, que as obras musicais em que a fisicalidade se faz presente demandam uma energia corpórea considerável por parte do intérprete, por apresentarem uma série de eventos musicais derivados de gestos técnicos, resultando em uma forma de “coreografia na composição musical, ou seja, a idéia de que o resultado sonoro pode ser subordinado na composição à concepção de ações físicas sobre um determinado instrumento musical”¹⁰.

Em relação às Sonatas de Scarlatti, observamos indicações expressas do compositor para a realização de amplos saltos e cruzamentos de mãos, mesmo em situações em que tal procedimento pudesse ser resolvido sem o uso desse artifício, como visto na Sonata K. 120, analisada posteriormente neste artigo. Além disso, muito do material musical dessas sonatas deriva da exploração enérgica e intensa de procedimentos tecladísticos, como: notas repetidas (ex: Sonata K. 141), escalas (ex: Sonata K. 517), arpejos (ex: Sonata K. 480), saltos (ex: Sonata K. 119), escalas de sextas e escalas de oitavas (ex. Sonata K. 524). Tais procedimentos requerem um uso desembaraçado dos pulsos e braços, e já nos fazem lembrar aspectos da técnica pianística que viria a ser desenvolvida no Séc. XIX.

Dean Stuccliffe observa que o uso extensivo de gestos físicos revela que a inspiração de Scarlatti deriva da simbiose entre as mãos e o teclado, evidenciando o idiomatismo instrumental e o aspecto performático dessas obras¹¹. Entretanto, tais características também colaboraram para que o conteúdo estético dessas sonatas fosse pejorativamente minimizado como pura experiência física e efeitos acrobáticos¹². Stuccliffe, entretanto, considera tais elementos de fisicalidade como importantes meios de expressão, coerentemente dispostos na estética do compositor¹³.

Não se pode ignorar que a produção de compositores-intérpretes é marcada pela dicotomia entre a composição e a performance, resultando em obras cujo caráter é

⁹ M. Nunzio, *Fisicalidade...*, p. 20.

¹⁰ M. Nunzio, *Fisicalidade...*, p. 108.

¹¹ William Deam Stuccliffe: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and the eighteenth century musical style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 276.

¹² W. D. Stuccliffe, *The keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, p. 260.

¹³ W. D. Stuccliffe, *The keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, pp. 277-279.

dominado por exuberantes aspectos da técnica instrumental. Objetivando uma melhor compreensão interpretativa desse repertório, investigamos, a seguir, as implicações da presença da corporeidade e da fisicalidade em algumas das Sonatas de Scarlatti, tendo como exemplos algumas sonatas selecionadas.

Inicialmente, observamos que alguns dos gestos físicos preconizados por Scarlatti têm sido compreendidos pelas relações desse repertório com a dança, como se o intérprete realizasse, ao teclado, gestos reminiscentes dos bailarinos. Observamos tais aspectos nas longas sequências de cruzamento de mãos, em que o instrumentista executa um diálogo entre vários registros do instrumento, sendo o senso de dança reforçado pela constância de apoios dos baixos nos tempos fortes, em diálogo com as respostas nos registros superiores, como visto na Figura 1.



Figura 1 – Scarlatti, Sonata K. 120, Edição Heugel¹⁴.

Sobre tais trechos, Kirkpatrick aponta que, cinesteticamente, o gesto é importante, pois o intérprete compartilha o senso de espaço do dançarino, além do esforço e tempo requisitados para atravessá-lo¹⁵. Stuclicke aponta que a descrição de tais gestos como recursos coreográficos oferece um modelo positivo para a compreensão da fisicalidade projetada por muitas das características das sonatas, mas não acredita que tal discussão sobre fisicalidade se reduza à coreografia¹⁶. Outro aspecto por ele apontado diz respeito

¹⁴ Domenico Scarlatti: *Sonates*, Paris, Heugel, 1978 (ed. Kenneth Gilbert), v. 3, p. 78.

¹⁵ Ralph Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 193.

¹⁶ W. Stuclicke, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, p. 286.

à emergência de uma escrita **idiomática** ao teclado, que pode ser revelado, por exemplo, pela liberdade do compositor ao abordar a condução das vozes, distintamente da forma tradicional. Scarlatti, em alguns casos, escreve os registros de forma fragmentada, sacrificando um desenvolvimento musical convencional pelo impulso da realização física, como observado na escrita incompleta da escala da mão esquerda nos compassos 68 e 71 da Sonata K. 46, Figura 2, deixada suspensa enquanto o fraseado do baixo é concluído, após um repentino gesto físico em direção ao grave¹⁷.

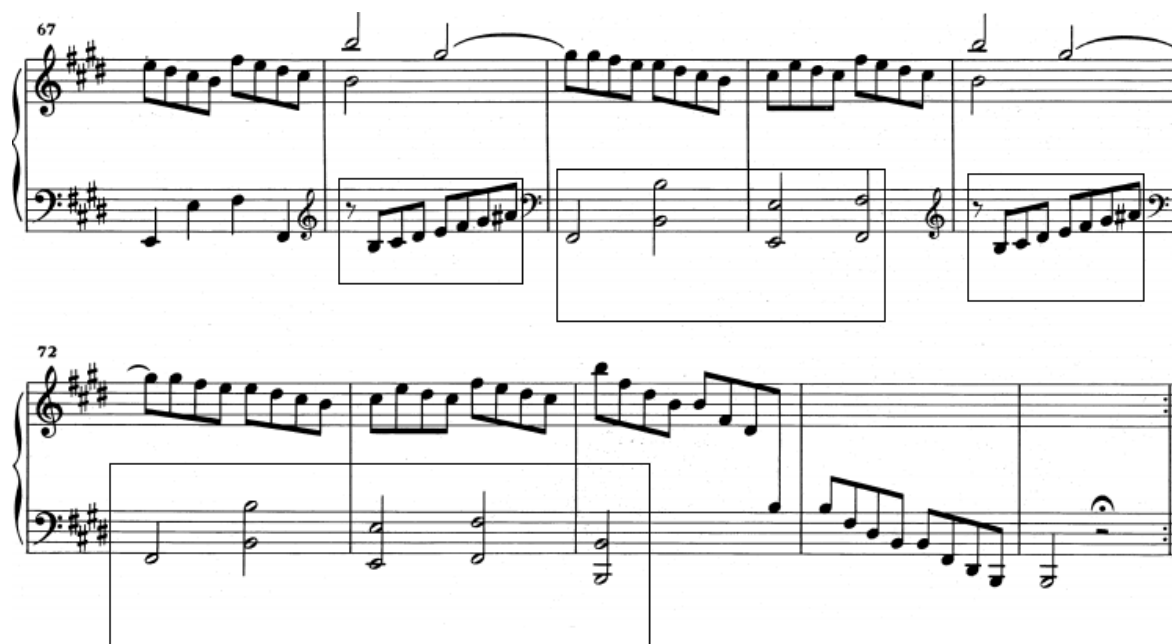


Figura 2 – Scarlatti, Sonata K. 46, Edição Heugel¹⁸.

Em nosso estudo interpretativo para as Sonatas de Scarlatti, núcleo da Tese de Doutorado atualmente em desenvolvimento na UNICAMP, objetivamos realizar tais obras de forma a oferecer uma coerente percepção estética desse repertório aos ouvintes, tanto em termos estruturais, quanto expressivos. Percebemos que os gestos físicos, entre os quais os vertiginosos deslocamentos espaciais ao teclado, pontuam e marcam o discurso musical em Scarlatti. Tal função pode atuar sintaticamente, ao oferecer contrastes com os trechos cuja composição e condução fraseológica e harmônica é mais tradicional. Além disso, observamos que a virtuosidade também atua como elemento motriz em muitas dessas sonatas, que soam quase como toccatas ou movimentos

¹⁷ W. Stacliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti...*, p. 295,.

¹⁸ Domenico Scarlatti: *Sonates*, Paris, Heugel, 1984 (ed. Kenneth Gilbert), v.1, p. 151.

perpétuos, (Ex. K 517, K. 141), exigindo do instrumentista uma profunda resistência e tônus físico a fim de interpretar e revelar tal retórica obsessiva à audiência.

Um último aspecto concernente à fisicalidade em Scarlatti refere-se às intenções visuais da escrita tecladística desse compositor. Como já mencionado neste trabalho, não é necessário, em muitas das sonatas de Scarlatti, realizar os saltos e cruzamentos de mãos indicados pelo compositor para a sua execução. As indicações expressas de Scarlatti, entretanto, implicam uma performance cuja expressão também se dá de forma visual, em um expressivo enredo de movimentos entre o executante e seu instrumento. Dessa maneira, a próxima seção pretende investigar as intenções musicais de Scarlatti relacionadas à sua coreografia de gestos tecladísticos, explorando a diferença entre a percepção dos espectadores de tais performances com a percepção daqueles que apenas as ouvem. Para tanto, usaremos algumas discussões contemporâneas sobre o gesto musical e suas implicações na percepção estética de determinados repertórios pela plateia.

Um enredo visual: Domenico Scarlatti e algumas compreensões contemporâneas sobre o gesto musical.

Conceitualmente, a expressão gesto musical pode se referir a unidades mínimas de eventos musicais imbuídos de algum sentido formal ou expressivo, como, por exemplo, algum motivo ou progressão harmônica que estabeleçam ao ouvinte a possibilidade de compreender e acompanhar o enunciado sonoro dentro da trama harmônica e fraseológica do discurso musical. Desta maneira, a conceituação de *discurso musical* pressupõe enunciados sonoros que possuam uma significação estética ao serem compreendidos pelo ouvinte. Para Steuernagell, o significado de discurso musical “está circunscrito à organização de eventos sonoros no tempo, e está ligado com a coesão destes elementos, a coerência de organização entre os elementos escolhidos e a natureza de sua manipulação, especialmente no que concerne à concatenação, relação e contraposição de enunciados”¹⁹.

¹⁹ Marcell Silva Steuernagell: *O gesto musical através do MA, uma abordagem alternativa da forma na composição musical*, Curitiba, UFPR, 2008 (Dissertação de Mestrado), p. 37.

Em outra conceituação de gesto musical, desta vez por lazetta, novamente observamos a propriedade de significação estética e estrutural na condução do discurso musical. Entretanto, nesse caso, o gesto físico também é considerado como dotado de significação: “gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. (...) O gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. No que concerne à música, o gesto desempenha um papel primordial como gerador de significação”²⁰.

Similarmente, Barros também considera como condição primaz do gesto musical a sua capacidade de gerar significação, considerando, como musicalmente significantes, aspectos físicos e corporais, além dos parâmetros musicais tradicionais, observadas suas inter-relações em jogo em um argumento musical. Para Barros:

O gesto guarda uma relação com o movimento, mesmo que metafórica. Porém nem todo movimento pode ser considerado um gesto: para um movimento ser considerado gesto ele deve se tornar significativo para um sujeito que imprima uma intencionalidade e interpretação a esse gesto. Claramente isso introduz um aspecto subjetivo bem como um aspecto de dependência de contexto. Um mesmo observador em diferentes contextos pode ter interpretações diferentes, ou em um mesmo contexto dois observadores podem interpretar o mesmo gesto de maneiras totalmente diversas. Em suma: um movimento é considerado gesto quando está inserido em um contexto onde haja uma determinada intencionalidade passível de interpretação²¹.

As sonatas K. 29 e K. 120 são alguns dos exemplos em que Scarlatti exige disposições espaciais extremas entre as mãos, braços e cintura do intérprete. No primeiro caso, notamos que algumas dessas seções poderiam ser perfeitamente tocados sem o artifício das mãos cruzadas. Que intenções propõe o compositor ao sugerir tal engajamento físico do intérprete na execução desse trecho? Barros afirma, na citação acima, que o movimento é considerado gesto quando inserido em um contexto passível de interpretação. Nesse caso, portanto, é necessário que o ouvinte assista a performance e não apenas a ouça. O processo de produção sonora atua também como significante na

²⁰ Fernando lazetta: “A música, o corpo e as máquinas”, *OPUS – Revista eletrônica da ANPPOM*, 4, 2013, pp. 27-44.

²¹ Bernardo Guedes Nogueira Gomes de Barros: *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. São Paulo, ECA-USP, 2010 (Dissertação de Mestrado), p. 8.

percepção do espectador. Scarlatti propõe, além de um discurso musical tradicional, um enredo visual que atua concomitante aos eventos musicais abstratos. Para Jorge Sad, “a presença ou ausência de signos cinéticos e visuais produzidos sincronicamente durante a escuta de uma obra musical influi decididamente na maneira com que ela é percebida e produzida, induzindo juízos de valor e de gosto nos ouvintes”²². Desta maneira, Sad acredita que a análise deve vincular-se à realidade sonora, não ficando apenas centrada na partitura, acessando outro nível de materialidade musical, constituído pelo corpo do instrumentista e o instrumento.

Em outro exemplo, na Sonata K. 120, compassos 07 a 09, Figura 3, observamos outros exemplos de cruzamentos de mãos. Neste caso, há um diálogo vívido e estereofônico entre os diferentes registros do instrumento, em uma intensa sequência vertical de perguntas e respostas entre as vozes graves e agudas, que não se revela de forma tão contundente quando o ouvinte apenas ouve a obra.



Figura 3 – Scarlatti, Sonata K. 120, Edição Heugel²³.

Ao nosso ver, trata-se de um claro exemplo de movimentos atuando como fatores de significação musical à audiência que, sem vivenciar os gestos do intérprete, teria apenas a percepção horizontal das linhas melódicas. A fisicalidade aqui transcende a mera coreografia que o intérprete é obrigado a fazer com a cintura, torso e braços, e atua em um processo de semantificação da técnica instrumental.

Conclusão

²² Jorge Sad: “Som, gesto, interação musical”, *Cadernos de Comunicación*, 2006, p. 8. Disponível em português em: <https://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2011/02/som-gesto-interac3a7c3a3o-musical-sad1.pdf> (Consultado em 10/01/16).

²³ D. Scarlatti, *Sonates...*, v. 3, p.78.

A compreensão das implicações expressivas da fisicalidade na interpretação das sonatas de Scarlatti tem se mostrado crucial a uma coerente realização sonora dessas obra ao piano contemporâneo. Dessa maneira, sugestões de pedalização, intensidades, dedilhados e articulação devem levar em conta as implicações discursivas expressas nos gestos requeridos pelo compositor. As especificidades de dinâmica e ressonância do piano podem atuar conjuntamente ao enredo gestual de Scarlatti, como, por exemplo, no tratamento dinâmico diferenciado dos diferentes registros e planos sonoros; no uso dos pedais para reforço das linhas de baixo e no uso do duplo escape como elemento de realização da retórica vigorosa e precisa de notas repetidas e encadeamentos de ornamentos. Dessa maneira, recursos instrumentais contemporâneos, ainda que desconhecidos pelo compositor, atuam como poderosos agentes na comunicação estética dessa obra aos ouvintes.

PERVIVENCIAS DEL WESTERN EN LA MÚSICA DE BROKEBACK MOUNTAIN (ANG LEE, 2005)

Lucía Pérez García
(Universidad de Sevilla)

Brokeback Mountain es una película controvertida en muchos sentidos. Desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, no todos los investigadores la incluyen dentro del western. Sin embargo, son muchos los elementos que la emparentan con el género americano por excelencia. La música es uno de ellos. Compuesta por el argentino Gustavo Santaolalla y ganadora del Oscar a la mejor banda sonora, *Brokeback Mountain* supone una nueva concepción de la música del western, sin olvidar ciertos aspectos de la tradición más arraigada. Mediante el análisis pormenorizado de su música y su comparación con los referentes de la música del western a lo largo de la historia del género cinematográfico, se justifica la adscripción de la banda sonora al género del Oeste, contribuyendo de esta forma a reafirmar la película dentro de la estela del western contemporáneo.

Palabras clave: música, cine, western, *Brokeback Mountain*, Gustavo Santaolalla.

Introducción

Ang Lee se refirió a ella como “la gran historia de amor americana”¹, y como “una historia de amor épica”². El resto del mundo no se puso de acuerdo. ¿Western o melodrama? Son muchos los aspectos que pueden ayudarnos a inclinar la balanza a uno u otro lado. La música es uno de ellos.

Brokeback Mountain pertenece al heterogéneo grupo del western del siglo XXI, caracterizado por la variedad de géneros y la revisión de la tradición desde diferentes puntos de vista. El hecho de tocar todo tipo de géneros y temas (ciencia ficción, parodias, terror, remakes y otros que retornan al pasado con otra mirada, más actual, oscura y autoral), se ve reflejado en la música, donde la mezcla de estilos: desde la música electrónica al minimalismo y la música experimental, pasando por el rock, el rap o el pop; se funde con la más arraigada tradición, e incluso con las citas directas a ella. En

¹ Gary Needham: *Brokeback Mountain*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2010, p. 33.

² Cf. <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/09/10/cultura/1126374730.html> (Consultado el 19/03/16).

Brokeback, será el compositor argentino Gustavo Santaolalla el encargado de fundir la tradición con las nuevas perspectivas del wester³.

Conexiones de *Brokeback Mountain* con la música del western

- Conexiones cinematográficas: presentación y organización de la música

Remontándonos al western más clásico, podemos encontrar paralelos con el concepto musical propuesto por el compositor ucraniano Dimitri Tiomkin en *Gigante* (George Stevens, 1956)⁴. Como *Brokeback*, *Gigante* cuenta una historia de amor a través de varias décadas, con una primera parte transcurrida en un entorno rural y acompañada de la música incidental, con un gran tema dedicado al paisaje; y una segunda desarrollada en un ambiente de ciudad, donde se da preferencia a la música diegética y preexistente, ofreciendo un colorido y contextualizado repaso por el desarrollo musical de las distintas épocas.

Esta manera de presentar la música a través de una selección de canciones salidas de radios, jukeboxes y actuaciones en directo conecta directamente con el cine de los años setenta⁵. Algunos autores han comparado *Brokeback* con cintas como *La última película* (Peter Bogdanovich, 1971)⁶, pero no es en ella, sino en ciertos westerns de la década, donde la película de Ang Lee y la música de Santaolalla tienen sus más cercanos paralelos. Westerns más alejados de la tradición clásica, como *Cowboy de medianoche*

³ Gustavo Santaolalla (Bueno Aires, 1951), es un músico polifacético. Ganador de 14 Grammys latinos y dos americanos como productor, componente de varias agrupaciones musicales desde sus inicios, cantautor y compositor cinematográfico. Su estilo se caracteriza por la fusión del folclore latinoamericano con estilos como el rock, el pop o el jazz, el uso de la guitarra o el ronco como instrumentos principales y solistas, y un gran olfato a la hora de seleccionar temas, artistas y arreglos.

⁴ Con música de Dimitri Tiomkin.

⁵ A partir de *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), se introdujo el concepto de banda sonora concebida como un collage de canciones, que quedaría consagrado en cintas posteriores como *La última película* o *American Graffiti*. El universo musical del cine se aproximó a la realidad de la música popular y, con ello, a su modo de representación. Carlos Colón Perales, Fernando Infante Del Rosal, Manuel Lombargo Ortega: *Historia y Teoría de la Música de Cine. Presencias Afectivas*, Sevilla, Alfar, 1997, p. 146.

⁶ Noah Tsika: "The queerness of country: Brokeback's soundscape". *Reading Brokeback Mountain: Essays on the story and the film*, Jim Steacy (ed.), Jefferson, McFarland & Company, 2007, pp. 165, 166, 171; y http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2005-12-08-brokeback_x.htm (Consultado el 19/03/16).

(John Schlesinger, 1969), *Nashville* (Robert Altman, 1976) y *Cowboy de ciudad* (James Bridges, 1980), seguían la misma línea, presentando dicho concepto musical, pero llevado al ambiente del Oeste Americano. La coincidencia con *Brokeback* es mayor si tenemos en cuenta que la historia, como en aquellos westerns, tiene lugar en los años setenta y principios de los ochenta.

- Música diegética

La música que podemos escuchar en la segunda parte de *Brokeback* no solo responde a esta etapa en la evolución de la música cinematográfica. La música diegética siempre ha jugado un papel importante en el western como elemento necesario a la hora de contextualizar la historia, y en *Brokeback*, cuyo rango temporal abarca tres décadas, es imprescindible.

Tal y como ocurre en *Cowboy de medianoche*, *Nashville* y *Cowboy de ciudad*, el estilo musical elegido por Santaolalla es el country, cuyos temas copaban las listas de éxitos durante los años en los que transcurre la historia (1963-1983). El guión hace referencia a la música diegética en varias ocasiones, con propuestas en las que predominan temas country desde los cincuenta hasta los setenta⁷. Sin embargo, Santaolalla plantea su propia compilación, donde más que buscar la contextualización exacta⁸, busca el simbolismo y el sonido country de la época⁹.

A parte del country, en *Brokeback* también encontramos elementos diegéticos que descienden del western clásico como la música mexicana, los himnos y la armónica. La canción “Quizás, Quizás, Quizás”, en la escena en la que Jack traspasa la frontera; el “Himno De La Batalla De La República”, en la celebración del 4 de julio, o los momentos

⁷ “It’s Wasn’t God Who Made Honky Tonk Angels”, de Kitty Wells (1952); “My Friends Are Gonna Be Stranger”, de Merle Hegger (1964); “Already Gone”, de Eagles (1974) o la actuación en directo de la Charlie Daniel’s Band. Larry McMurtry, Diana Ossana: *Brokeback Mountain. A screenplay*, 2003, pp. 44, 61, 70, 74.

⁸ Se dan errores como el de “The Devil’s Right Hand” de Steve Earle, que vio la luz por primera vez en el álbum *Copperhead Road*, en 1988, y en la película aparece en una escena que tiene lugar en 1980.

⁹ Santaolalla acude, no solo a temas de las décadas de 1960-1980, sino a cantantes actuales cuyas voces que se ajustan a esa línea (Mary McBride o Rufus Wainwright) y a temas originales compuestos por él en el mismo estilo (“No One Gonna Love You Like Me” y “A Love That Will Never Grow Old”), el segundo de los cuales es interpretado por la mítica Emmylou Harris.

en los que Jack toca la armónica en el campamento, son claras reminiscencias de la vida en el Oeste, así como del western clásico.

La forma en la que se presentan estas canciones es a través de jukeboxes, radios de coche y actuaciones en directo, lo cual, como se anotó anteriormente, emparenta a la película con el cine de los setenta. Sin embargo, teniendo en cuenta las distintas épocas en las que tiene lugar los westerns clásicos y éstos a los que hacemos referencia, se podrían asimilar todos estos medios con los de antaño. Así, el pianista del saloon haría las veces de jukebox, pues a él también se le podía pedir un tema concreto, mientras que las señoritas que cantaban y bailaban en los garitos, serían el antecedente de las bandas country de las salas de baile (Figura1).



Fig. 1 – La música diegética en *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)

- Las canciones

Desde sus inicios, el western siempre ha llevado canciones. John Ford incluyó la letra de la canción “Drill, Ye Tarriers, Drill” en los intertítulos del western silente *El caballo de hierro* (1924). A partir de *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), la inclusión de una canción original como tema principal en los westerns se convirtió en pauta obligada durante los cincuenta. Luego vendrían el western europeo, las compilaciones country de

los setenta... *Brokeback Mountain* sigue la estela del género tanto en el uso de canciones preexistentes como en la composición de temas originales.

Santaolalla compone tres canciones para la película: “No One’s Gonna Love You Like Me” (Figura 2), “A Love That Will Never Grow Old” y “The Wings”. Como ocurría con la música preexistente, estos temas van a reemplazar algunas de las propuestas del guión¹⁰, dando una mayor expresividad y sentido dramático a las escenas correspondientes, al estar compuestas expresamente para ellas.

Moderately (♩ = 100)

G G7 Dm G7

mf

C F#dim/C C F

No one's gon-na love you like me, no one else, —

G C F#dim/C C A7

can't you see? — No one's gon-na love you like me,

Fig. 2 – Primeros compases del tema “No One’s Gona Love You Like Me”, compuesto por Gustavo Santaolalla para *Brokeback Mountain*¹¹, e interpretado por Mary McBride. *Brokeback Mountain: Music from the Motion Picture Soundtrack: Piano, Vocal, Guitar, Milwaukee, Hal Leonard, 2006.*

¹⁰ La primera sustituye a “It’s Wasn’t God Who Made Honky Tonk Angels” de Kitty Wells, y la segunda a “My Friends Are Gonna Be Strangers” de Merle Haggard. L. McMurtry, D. Ossana, *Brokeback Mountain...*, pp. 44, 61.

¹¹ En la partitura se pueden apreciar tanto la progresión armónica básica de la música country, como una variante de la idea del bajo alternante. La escena en la que se escucha tiene lugar en 1964, durante el primer encuentro de Jack y Laureen. El guión proponía la canción “It’s Wasn’t God Who Made Honky Tonk Angels” de Kitty Wells (1952).

Todas estas canciones no están seleccionadas y colocadas por casualidad. Cada una de ellas, tanto las preexistentes como las originales, esconde un significado acorde con la situación y los personajes a los que acompaña, llegando incluso a subrayar acciones y diálogos. En este sentido enlaza con el western de Dimitri Tiomkin. Si bien no de forma pura, sí en el sentido del subrayado de la situación, y de la presentación de una canción original como leitmotiv del motivo dramático principal¹²: “The Wings”.

Mientras que las dos primeras canciones originales se incluyen dentro de la diégesis, el tema “The Wings” se escucha sin letra y de forma incidental. Convertido en el tema principal, va a aludir a la relación de los protagonistas y a la represión y falta de libertad a la hora de expresar su amor¹³. A pesar de escucharse en tan solo tres ocasiones durante la película, el hecho de responder al asunto central provoca que se instale de forma subjetiva en el espectador, haciendo su presencia mucho más amplia.

- Sentido comercial de la BSO

El tema “The Wings” da pie para hablar del sentido comercial de la música de *Brokeback*, ya que fue el principal reclamo de una banda sonora que resultó un éxito de ventas. Este aspecto tiene sus principales antecedentes en el western. Ya a principios del siglo XX, la canción “Indian Love Call” del western *Rose Marie* (W. S. Van Dike, 1936), vendió aproximadamente un millón de copias¹⁴. Pero el que realmente descubrió a la Industria este potencial fue Dimitri Tiomkin con *Solo ante el peligro*¹⁵. Más tarde sería Ennio

¹² Como ocurre con “The Wings”, algunos de los westerns clásicos tampoco presentaron la canción principal con letra, la cual tan solo aparecía en versiones comerciales. Es el caso de *Duelo al sol* y la canción “Duel In The Sun”; *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1957) y “The Last Train From Gun Hill”; y *Los que no perdonan* (John Huston, 1960) y “The Need For Love”.

¹³ La letra reza: “You give me the wings to fly/ You are the clear blue sky/ I’m floating so free, so high/ Falling with grace, for you and I”. (Tú me das alas para volar/ Eres el cielo claro y azul/ Estoy flotando tan libre y tan alto/ Cayendo con gracia, por ti, por mí”).

¹⁴ James Robert Parish, Michael R. Pitts: *Hollywood Songsters: Garland to O’Connor*, New York, Taylor & Francis, 2003, p. 508.

¹⁵ La música de los westerns de Tiomkin marcó un hito en la historia de la música cinematográfica, llevando ésta al terreno comercial: difusión radiofónica y discográfica, inclusión de versiones comerciales de los temas en las ediciones de las bandas sonoras, e inclusión de la referencia de la edición discográfica de las mismas en los títulos de crédito de sus películas. C. Colón Perales, F. Infante Del Rosal, M. Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música de cine...*, p. 119.

Morricone el que aunaría calidad y comercialidad en su música¹⁶. Y a partir de los setenta, lo comercial primará en muchas bandas sonoras, hasta el punto de editarse discos que obvian la partitura instrumental, ofreciendo tan solo una selección de temas “inspirados en” que ni siquiera aparecen en la película¹⁷.

En el caso de *Brokeback*, siendo Santaolalla uno de los productores más aclamados del panorama latino, el olfato comercial es obvio, sobre todo teniendo en cuenta que gran parte de la banda sonora se compone de canciones. Como prueba, tan solo cuatro meses después del estreno de la película se vendieron en EE.UU. 26.000 copias de la banda sonora, siendo el álbum más vendido en *Amazon.com* e *iTunes Music Store*¹⁸. Así mismo, la canción “The Wings” se convirtió en himno gay, editándose singles con distintos arreglos en remix y con la canción interpretada con letra¹⁹

- Música incidental

Pero la música de *Brokeback* no destaca solo por sus canciones. La primera mitad de la película está dominada en su totalidad por música instrumental, la cual volverá a aparecer de nuevo en las secuencias finales. Algunos opinan que ésta es la única parte western de la película²⁰, algo que queda refutado con todo lo anteriormente comentado.

El primer aspecto a tener en cuenta, y el que más emparenta con el western, es el paisaje. Desde que John Ford descubriera Monument Valley, el paisaje, como símbolo, ha sido inseparable del western. Fue también entonces cuando la música, utilizando como principal fuente la americana de Aaron Copland, se alió con la naturaleza para otorgarle

¹⁶ Tal fue su éxito asociado al western, y su influencia en decenas de compositores, que la compañía discográfica italiana RCA se especializó en la edición de bandas sonoras de los principales spaghetti. Roberto Cueto: “El folklore imaginario”, *Nosferatu. Revista de Cine*, 41, 2002, p. 105.

¹⁷ El mejor ejemplo de ello dentro del western es *Wild, Wild, West* (Barry Sonnenfeld, 1999), conocida más por el tema rap de Will Smith que por la partitura de Elmer Bernstein. Tal fue su carácter comercial, que el CD que se editó incluyó temas tan increíblemente fuera de lugar como “Bailamos” de Enrique Iglesias.

¹⁸ N. Tsika, *The queerness of country: Brokeback's...*, p. 175.

¹⁹ Se pueden encontrar las siguientes ediciones del tema “The Wings”: *Wings - Brokeback Mountain Theme Remixes*, Verve, 2005, con los arreglos en remix de Gabriel & Dresden's, Manny Lehman, Tony Moran y Warren Rigg; y *Gustavo Santaolalla – The Wings (Brokeback Mountain Theme)*, Universal Music Classics & Jazz, 2006.

²⁰ Misty Jameson, Patricia Brace: “Landscape and gender in Ang Lee’s *Sense and Sensibility* and *Brokeback Mountain*”. *The philosophy of Ang Lee*, Robert Arp, James Barkman, Adam McRae (eds.), Lexington, University Press of Kentucky, 2013, p. 90.

una mayor grandiosidad y carácter épico, adjetivos que se verían incrementados por el color y los sistemas de pantalla ancha. Esta alianza ha sobrevivido hasta nuestros días y Santaolalla, siguiendo esta tradición, compone una partitura que convierte a las montañas de *Brokeback* en un personaje más.

Para ello, Santaolalla se apoya en un número reducido de instrumentos: guitarra, bajo, acordeón, una pequeña sección de cuerdas y un sintetizador; recayendo todo el protagonismo en la guitarra, tocada por el propio Santaolalla (Figura 3). Todos los temas, en un total de catorce²¹, siguen un mismo esquema en términos de textura, ritmo y armonía, en el que dominan las melodías tranquilas, melancólicas y con un fondo de esperanza que se alza sobre la tristeza y la impotencia, haciendo de las montañas un lugar idílico y con cierto aire romántico apoyado por los planos de Ang Lee y la fotografía de Rodrigo Prieto.

Santaolalla y Lee tenían una misma concepción de lo que iba a ser la música de *Brokeback*: “Los dos habíamos pensado en una guitarra acústica y otros instrumentos de cuerda para representar la tierra, el espacio abierto”²². Suprimiendo los metales y las maderas se alejaban del tradicional sonido de la americana de Copland y sus seguidores dentro del cine, pero no completamente de la tradición. Santaolalla, pues, continúa la tradición en el sentido de expresar el paisaje, pero en lugar de engrandecerlo con metales magnificadores y épicas secciones de cuerdas, busca su espíritu, su alma. En este sentido conecta, no solo con el western independiente de tono más intimista, sino con la filosofía oriental del director Ang Lee y su especial relación con la naturaleza.

²¹ “Brokeback Mountain I”, “Brokeback Mountain II”, “Brokeback Mountain III”, “The Wings”, “Opening”, “Camp”, “Getting Drunk”, “Horse Love”, “Crying in Alley”, “Snow”, “Kiss”, “Flashback”, “Riding Horses”, y “Jack Deceased”.

²² “Música de la montaña”, *Brokeback Mountain*, Disco 2 (extras), Edición Coleccionista, Universal Estudios, 2005.



Fig. 3 – Interpretación en directo del tema principal de *Brokeback Mountain* en el programa argentino *Encuentro en el Estudio* del 4 de abril de 2010, con Gustavo Santaolalla en el centro, a la guitarra.

La guitarra acústica es la que lleva la melodía en todos los temas. No hay instrumento más asociado al Oeste que la guitarra, acompañante de tantos vaqueros a lo largo de la historia del cine. Es un instrumento, por tanto, menos grandioso y más apegado al hombre, al cowboy, a la tierra que pisa, que expresaba sus más íntimos sentimientos a través de las cuerdas, como Santaolalla ha querido expresar los de Ennis y Jack en la montaña.

La sección de cuerdas, presente en todo tema sinfónico que se precie, persigue aquí el mismo propósito que el western tradicional, que no es otro que dar majestuosidad al paisaje. Por ello su presencia, mucho menor que en los westerns de antaño, se limita prácticamente a los tres temas que aluden más directamente a la montaña: “Brokeback Mountain I”, “Brokeback Mountain II” y “Brokeback Mountain III”.

El acordeón también forma parte de la tradición americana. Muchos son los westerns que la utilizaron de distintas formas. Desde la banda que anima la escena de baile de *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1903), hasta el leitmotiv compuesto por Tiomkin para el personaje de Jett Rink en *Gigante*, o el acordeonista James Stewart de *La última bala* (James Neilson, 1957). En *Brokeback* sirve de tímido acompañamiento a la práctica mayoría de los temas.

El bajo y el sintetizador son los instrumentos que podrían parecer más alejados de la tradición. Sin embargo, no son ajenos al Oeste. Ya pudieron escucharse en el *Spaghetti Western* y en los americanos de la misma época, musicados por Jerry Goldsmith; en

westerns de los noventa como *Dean Man* o *Vampiros de John Carpenter* (John Carpenter, 1997), y actualmente son comunes en el western independiente. De esta forma, y teniendo en cuenta la época en la que se desarrolla la historia de *Brokeback*, no quedan, ni mucho menos, descontextualizados.

Así, además de con la música del western, todos estos instrumentos enlazan con la música country, tan apegada al Oeste. Esta circunstancia hace que toda la banda sonora en conjunto, canciones y parte instrumental, adquieran una sonoridad uniforme que redondea el tono de la película, además de transportarnos definitivamente al Oeste.

- El silencio

Por último, otro de los elementos que asocia la música de *Brokeback* al western es el silencio, un elemento muy presente en todas las partituras de Santaolalla para el cine. Al hablar de su estilo, Santaolalla recalca en varias ocasiones este tema. “Trato de evitar el abuso”, reconocía. “No soy partidario de una película [...] que esté todo el tiempo con música, porque después de diez minutos se vuelve irrelevante. Me gusta mucho el uso del silencio y el espacio, el uso minimalista de los instrumentos”²³. Esta afirmación se materializa claramente en *Brokeback*, cuyo silencio, además, viene justificado por el carácter introvertido y solitario del cowboy, y por el silencio con el que los protagonistas tienen que llevar su relación. Tanto es así que las escenas clave tienen lugar en ausencia de música, como el primer encuentro entre Ennis y Jack y la relación sexual en la montaña²⁴.

Los temas musicales también están muy influidos por este concepto. El tema que abre la película, y que está íntimamente relacionado con Ennis, el personaje más introvertido, utiliza como principal recurso el silencio, que se alza enorme entre los breves y espaciados acordes de la guitarra de Santaolalla.

²³ Cf. <https://youtu.be/2srZlrwbrHU> (Consultado el 19/03/16).

²⁴ El guión proponía dos canciones para la primera escena, que Santaolalla sustituyó por el breve “Opening” y un silencio que se extiende hasta el minuto nueve de metraje. L. McMurtry, D. Ossana, *Brokeback Mountain...*, pp. 2, 4.

En total, Santaolalla utilizó 48 minutos de música, lo que corresponde a un 35.8% del metraje total²⁵. Dicho porcentaje, muy por debajo de la media del western clásico, se acerca sin embargo al de muchos spaghetti westerns y westerns crepusculares. La diferencia para con ellos es su función, pues en éstos el silencio actúa como elemento intimidatorio, creador de tensión, violencia y símbolo de soledad y melancolía²⁶. Si bien hay que tener en cuenta la lejanía entre las temáticas, la época de realización y el aire de cine independiente de *Brokeback* respecto a ellos. Estos dos últimos detalles son importantes a la hora de juzgar la adhesión de su música al western, pues en los westerns modernos de concepción similar, como el western independiente, el silencio ocupa un espacio simbólico importante.

Conclusiones

Son muchas las características que relacionan la música de *Brokeback Mountain* con la música del western, lo cual confirma su adscripción al género del oeste. De la tradición más clásica conserva: el empleo de la música instrumental asociada a esos espacios abiertos llenos de grandeza del paisaje del Oeste Americano; el uso del silencio como elemento dramático (recurso muy desarrollado en el spaghetti western), la instrumentación principal (violín, guitarra, acordeón, armónica); y la integración de música diegética de carácter necesario para dar contexto a la historia (en este caso, música country). Del western de los cincuenta: el uso de la canción como tema principal, resuelta como leitmotiv del motivo dramático primario e insertada dentro del tejido narrativo (“The Wings”); así como su carácter comercial junto con el resto de la banda sonora, elemento que también tiene antecedentes importantes en el spaghetti western.

²⁵ Dato obtenido por la autora.

²⁶ Si bien se podría establecer una conexión lejana entre el silencio de *Brokeback* y el del spaghetti western, pues en ambos, buena parte de su concepción deriva de la cultura oriental. En el caso de *Brokeback*, de la coreana, y en el de Sergio Leone, de la japonesa: “El cine japonés me fascina sobre todo por la utilización del silencio. Esto confiere un tipo que me gusta mucho, muy particular, que no concede importancia al paso del tiempo [...] Trabajando en el cine advertí que todos los directores estaban obsesionados por la velocidad [...] Me parecía artificial. En la vida real no es así. Se escucha, se reflexiona y después, se contesta. Esto lo encontré en el cine japonés, y me influyó mucho”. Carlos Aguilar: *Sergio Leone*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 64.

Del western y el cine de los setenta: la configuración de la banda sonora en dos partes diferenciadas y contrastadas (lo cual también se podía observar en un western de 1955 como *Gigante*) Y del western contemporáneo: instrumentos modernos como el sintetizador y el bajo (que aunque predominantes en nuestros días, hicieron su aparición en el spaghetti western y someramente en el western americano de los cincuenta); y el empleo de un estilo mucho más intimista.

ESTUDIO DEL TEMPO MUSICAL EN EL PUERTO DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ A PARTIR DE LAS VERSIONES SONORAS DE CINCO DESTACADOS PIANISTAS QUE TAMBIÉN HAN REALIZADO UNA EDICIÓN DE LA PARTITURA

Alfonso Pérez Sánchez
(Universidad de Guanajuato¹)

El Puerto de *Iberia* de Isaac Albéniz constituye un ejemplo musical sobresaliente que puede ser estudiado desde el punto de vista temporal. Para esta ponencia, como muestra se escogieron aquellas grabaciones que fueron realizadas por pianistas que también han publicado una edición de la partitura de *Iberia*: Albert Attenelle, Guillermo González, Hisako Hiseki, Albert Nieto y Luis Fernando Pérez. El objetivo es descubrir el contorno temporal ofrecido por los intérpretes dentro del Allegro comodo indicado por el compositor. Técnicas de análisis sonoro facilitan obtener resultados confiables sobre el patrón metronómico de la pieza, la velocidad promedio y la marca metronómica de cada compás. Es de particular interés la coda ya que a través de 34 compases aparecen una serie de indicaciones que van deteniendo el tiempo hasta desembocar en un Adagio Molto de los acordes finales, para culminar con una cadencia perfecta en la velocidad del Tempo I.

Palabras clave: Albéniz, Análisis musicológico, Edición crítica, Grabación sonora, *Iberia*

Marco teórico y objeto de estudio

La grabación sonora es un documento válido para estudiar el quehacer musical del siglo XX, tiene una importancia similar a que tuvo la partitura en el siglo XIX y la relevancia que está teniendo el archivo digital virtual en lo que va del siglo XXI.

¹ Aprovecho esta nota al pie de página para agradecer al Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) de la Secretaría de Educación Pública de México y al Departamento de Apoyo a Profesores de la Universidad de Guanajuato por el recurso otorgado que me permite asistir durante el año académico 2015-2016 a este tipo de eventos académicos internacionales para presentar mi investigación en curso que se enmarca dentro de un proyecto de investigación enfocado en el análisis discológico-filológico de *Iberia* de Isaac Albéniz. Para mayor información sobre dicho proyecto Cf. Alfonso Pérez Sánchez: "Contextualización de los trabajos paralelos de edición y grabación de *Iberia* de Isaac Albéniz realizados por cinco reconocidos intérpretes". *Compendio investigativo del Congreso Internacional de Investigación Academia Journals*, Celaya, Instituto Tecnológico de Celaya, 6, 5, 2015.

Más aun, la grabación sonora comercial permite que cualquiera que obtenga un ejemplar esté en condiciones de contratar los resultados obtenidos por otros investigadores. Por supuesto, este proceso es más confiable al trabajar de manera sistemática con registros digitales que con grabaciones realizadas con tecnología analógica. No obstante, es relevante la variedad y número de grabaciones de obras canónicas del repertorio pianístico internacional disponibles en la actualidad; aunque, la evaluación de una grabación debe hacerse desde una perspectiva multidisciplinar buscando siempre la objetividad dentro de la subjetividad inherente a las humanidades.

Iberia de Isaac Albéniz es una obra emblemática del repertorio pianístico español compuesta entre 1905 y 1908, sus pasajes destilados de una tradición folclórica transfigurada exudan dinamismo y un rango de posibilidades temporales que bien vale la pena tomar como objeto de estudio. Eso es precisamente lo que constituye mi línea de investigación durante el proyecto que actualmente realizo como joven profesor investigador adscrito a la Universidad de Guanajuato, México. Lo que me interesa conocer está plasmado en el siguiente problema de investigación: ¿Los pianistas presentan una coherencia entre la interpretación de sus grabaciones integrales y la realización de sus ediciones de *Iberia*?

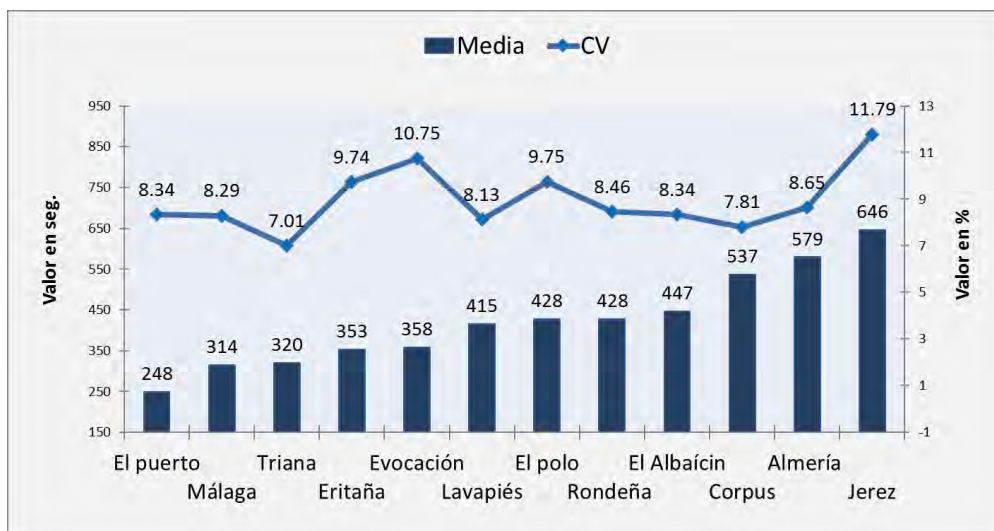
En específico para esta ponencia se decidió escoger la segunda pieza de la colección titulada *El Puerto*, que fue compuesta en París y lleva la fecha del 15 de diciembre de 1905. Está escrita en la tonalidad de *Reb* en un compás de 6/8 con una indicación agógica de *Allegro comodo*². Como parámetro musical a ser estudiado se escogió el tempo, el motivo de ello radica en que *El Puerto* es una pieza que, a pesar de su corta duración, presenta una serie de indicaciones agógicas y una diversidad en la manera en que los pianistas han construido el tempo musical en sus grabaciones integrales.

La gráfica 1 permite observar que *El Puerto* es la pieza más corta de la colección³, al durar en promedio 248 segundos, pero que presenta un alto rango de variabilidad temporal con un coeficiente de variación de 8.34 %. Esto se debe a que “El que una pieza

² Para mayor información Cf: Jacinto Torres: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Gramar, 2001. pp. 415-416.

³ Esta gráfica se deriva de un estudio previo donde se analizaron las duraciones de 44 versiones integrales y la dispersión de las mismas a través del coeficiente de variación, parámetro estadístico que permite comparar elementos de distinta longitud en una escala de porcentajes. Para mayor información Cf. A. Pérez Sánchez: *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso*, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Musicología, Madrid, 2012 [Tesis doctoral].

sea temporalmente de mayor extensión no implica mayor variación en relación con un fragmento de menor duración”⁴ sino que la variabilidad temporal depende de las indicaciones (de aire y agógica) señaladas por el compositor y, por supuesto, de la lectura musical de la partitura que realizaron los pianistas.



Gráfica 1 - Duración y variabilidad en las doce piezas de Iberia.

En la tabla 1 aparecen las indicaciones agógicas señaladas por el compositor, a las cuales los pianistas reaccionan de distinta manera, según su temperamento y percepción de la construcción musical implícita en la pieza:

Compás	Indicación	Compás	Indicación
7	Muy marcado y muy brusco	97	Muy ligero
9	Muy decidido	99	Bruscamente
19	Siempre alegre	103	Brusco
21	Muy brusco	109	Flexible
29	Siempre con alegría	123	Muy alegremente
43	Rudamente marcado y seco	157-170	Meno tempo e rit poco a poco siempre siempre rit e ppp rall. rall. rall.
55	Sonoro y sombrío	171-182	casi andante y retardando siempre hasta el meno mosso y finalmente
55	Flexible y acariciante		
83	Muy lánguido		
86	Accelerando poco a poco	183	Adagio molto
89	A tempo	187	Tempo primo

Tabla 1 - Indicaciones agógicas en El Puerto (tomadas de la edición de Guillermo González).

⁴ A. Pérez Sánchez, *El legado sonoro de Iberia...*, p. 502.

Una situación particular en relación con el primer cuaderno de *Iberia* es que el compositor no señaló una indicación metronómica para las tres primeras piezas y eso quizás ocasionó que los dos primeros números de la colección presenten un mayor espectro en cuanto al tiempo inicial metronómico debido a la propia factura de la música, pero sobre todo a la diversidad de indicaciones agógicas que han sido interpretadas por los pianistas de manera personal. En la tabla 2 se puede apreciar dichas indicaciones del compositor, donde la segunda pieza no presenta divergencias en la indicación agógica dada por el compositor en ambas fuentes.

Pieza	Indicaciones de Albéniz		Indicación metronómica
	Manuscrito	1º edición	
Evocación	Allegretto	Allegretto (expresivo)	¿?
El Puerto	Allegro comodo	Allegro comodo	¿?
Corpus Christi	Allegro preciso	Allegro (gracioso)	¿?

Tabla 2 - Indicación agógica inicial en las piezas del primer cuaderno.

Albéniz también se embarcó en un proyecto para orquestar *Iberia*, aunque sólo completó Evocación y El Puerto. La orquestación del preludio está perdida, pero existe el manuscrito de la segunda pieza⁵, donde el compositor propone una velocidad metronómica de negra con puntillo igual a 104. Aun así, se puede conjeturar que la velocidad para piano podría tener una velocidad mayor dado que es más fácil dirigir dos manos que una plantilla orquestal. No obstante, esa cuestión fue resuelta en un estudio previo realizado por el autor de este trabajo donde se dedujeron las posibles marcas metronómicas iniciales derivadas de un análisis de 38 versiones integrales, al analizar los primeros 17 compases de la pieza y deducir la mediana grupal cuyo resultado fue de 114 MM (Mälzel's Metronome).

Pieza	Ediciones				Midi	Grabaciones
	Iglesias	González	Nieto	LF Pérez		
Evocación	negra = 100	112-116	-	-	116	92.32
El Puerto	negra con puntillo = 130	116-120	-	-	92	114.52
Corpus Christi	negra = 100	120 aprox	120 aprox	116-120	140	115.30

Tabla 3 - Referencias de indicación metronómica en las piezas del primer cuaderno.

⁵ J. Torres, *Catálogo sistemático...*, p. 200.

Otra referencia en cuanto a El Puerto, es la indicación de Guillermo González en su edición revisada al sugerir que la negra con puntillo debe estar en el rango metronómico de 116-120, mientras que Antonio Iglesias en su edición sugiere una velocidad inicial de 130 MM. Una guía más son las grabaciones sonoras que permiten deducir la velocidad a la cual un grupo de pianistas empieza una pieza determinada, en la columna derecha de la tabla 3 aparecen los valores de la mediana grupal derivada del análisis de la visualización de onda de las pistas de audio provenientes de 38 grabaciones integrales.

Sobre los valores encontrados para El Puerto, se puede comentar que velocidad indicada por Iglesias es bastante alta y sólo Rena Kyriakou ofrece una velocidad inicial que cercana, al contabilizar la negra con puntillo igual a 132.51 MM. En el extremo opuesto aparece Aldo Ciccolini que empieza la pieza a una velocidad igual a 98.66 MM. La velocidad de la versión Midi es en definitiva errónea y el programador Segundo G. Yogore quizá se dejó llevar por el adjetivo de comodo que aparece junto a la indicación de Allegro y está bastante alejada del valor mediana correspondiente al grupo de versiones sonoras analizadas que se sitúa en los 114.52 MM.

Muestra seleccionada

Existen cuatro pianistas especializados en *Iberia* de Albéniz que han realizado un trabajo dual sobre esta obra, es decir, han dejado una grabación sonora integral y una edición de la partitura: Albert Attenelle, Guillermo González, Hisako Hiseki y Luis Fernando Pérez. Estos pianistas son especialistas en *Iberia* de Albéniz, tienen un perfil distinguido y han tocado dicha obra completa en la ciudad del compositor en la ceremonia donde recibieron la Medalla Isaac Albéniz por su contribución a la difusión y estudio de la música de dicho compositor. Para este texto académico también se consideró al pianista Albert Nieto, quien publicó una importante edición de la partitura pero que sólo ha grabado seis de las doce piezas de la colección, entre ellas El Puerto, objeto de estudio de este ensayo. Para este trabajo se han tenido en cuenta las ediciones realizadas por dichos pianistas de la partitura de *Iberia*:

Los frontispicios del trabajo editorial de Albert Attenelle mencionan que se trata de una edición Urtext, que constituye una “transcripción exacta” de los manuscritos de

Albéniz y aunque el editor respeta las indicaciones del compositor, aporta digitaciones de carácter orientativo en base a su experiencia como intérprete y pedagogo⁶.

Guillermo González publicó en 1998 una edición tripartita constituida por un facsímil fotográfico, una edición urtext y una edición revisada. Ésta última es la mencionada en este texto académico donde pianista plasma sus ideas sobre redistribuciones, enarmonizaciones, digitaciones, pedales, especificando que se trata de “respetuosas sugerencias”⁷.

Hisako Hiseki incluye en su edición de la partitura de *Iberia* recomendaciones de interpretación musical antes de cada pieza escritas en japonés (que fueron también traducidas al inglés y al español), en relación con una posible interpretación destilada de las enseñanzas que recibió a través de la Academia Marshall. El título de la edición no especifica qué tipo de edición es, tan sólo que fue editada y revisada por esta pianista japonesa⁸.

La edición crítica de Albert Nieto está compuesta de tres libros, aborda seis de las doce piezas en cada uno de los dos primeros, con su propuesta de digitalización y pedalización; mientras que, en el tercero ofrece una revisión que incluye comentarios generales y técnicos sobre la obra⁹.

Luis Fernando Pérez publicó en 2014, con el apoyo de la Fundación Albéniz, una edición digital de la obra que el propio editor califica como Urtext, pero al mismo tiempo es revisada al incluir digitaciones, pedales y recomendaciones entre paréntesis y/o cursiva¹⁰.

En cuanto a las grabaciones de estos intérpretes en la tabla 4 aparecen los datos relacionados con esos registros sonoros. Estas grabaciones fueron realizadas en un entorno controlado y la sesión de grabación fue a puerta cerrada, por tanto, se puede considerar que no están presentes factores que podrían afectar drásticamente la ejecución como ocurriría en una grabación de una interpretación en vivo.

⁶ Albert Attenelle (ed.): *Isaac Albéniz: Suite Iberia*, Barcelona, Catalana d'Edicions Musicals, 1994-2000 (partitura: urtext).

⁷ Guillermo González (ed.): *Iberia (Isaac Albéniz)*, Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea; Española de Ediciones Musicales Schott, 1998 (revisión integral; ediciones: facsímil, urtext y revisada).

⁸ Hiseki, Hisako (ed.): *Isaac Albéniz: Iberia*, Japan, Kataribe Bunco, GA Tap Co., 2003 (partitura, supervisión: Alicia de Larrocha).

⁹ Albert Nieto (ed.): *Isaac Albéniz: Iberia*, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2011 (partitura).

¹⁰ Luis Fernando Pérez (ed.): *Isaac Albéniz: Iberia T105*, Madrid, Fundación Albéniz, 2014 (partitura: versión electrónica). Cf. www.clasicalplanet.com (Consultado el 27/03/16).

Pianista	Fecha de grab.	Lugar	Referencia
Hisako Hiseki (v1)	14 y 17/mayo/1994	Barcelona	Edicions Albert Moraleda (1094-1)
Hisako Hiseki (v2)	3/diciembre/2008; 20/enero/2009	Vila-Seca	Opticdata (OPT/09-076)
Guillermo González	14-18/agosto/2007	Madrid	Naxos (8.554311-12)
Luis Fernando Pérez	marzo y abril/2006	Alcalá de Henares	Verso (VRS2045)
Albert Attenelle	18-21/julio; 23/septiembre/2011	Leida	Columna Música (1CM0213)
Albert Nieto	2011	Barcelona	Ma de Guido (LMG 2105)

Tabla 4 - Referencias discográficas de las grabaciones analizadas.

Además, los visualizadores de onda permiten poner exactamente las marcas temporales en la visualización de onda sonora, el procedimiento empleado responde a una secuencia sistemática para garantizar la exactitud de las anotaciones, lo que ayuda a que los resultados sean más precisos que lo que podría deducir el oído por sí solo¹¹. Las marcas se colocaron a nivel de pulso, es decir, por cada negra con puntillo al estar la pieza escrita en 6/8.

Análisis temporal

Algo que me llamó la atención, desde el estudio previo que había hecho en torno a 38 versiones integrales de *Iberia*, era que los pianistas que más se acercaban a los tiempos metronómicos teóricos iniciales de las doce piezas no fueron justamente los pianistas que realizaron también una edición de la partitura. Se podría argumentar que no tendrían por qué ser sus versiones las más precisas, pero, por otro lado, si alguien paso tiempo con la partitura estudiando sus compases desde el punto de vista editorial eran estos pianistas/editores. Por lo que se decidió estudiar este grupo de trabajos duales con la intención de generar una valoración sobre la praxis musical/editorial en torno a *Iberia*.

En la tabla 5 aparecen las marcas metronómicas iniciales obtenidas del análisis de las versiones sonoras de El Puerto realizadas por los cinco pianistas seleccionados. Para deducir la velocidad inicial se tuvieron en cuenta los primeros 17 compases de la pieza,

¹¹ Para el análisis de las grabaciones se utilizó el siguiente programa informático: Chris Cannam; Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser*, version 2.4.1., London, © Chris Cannam and Queen Mary, University of London (2005-2007), [GNU GPL], [Program for viewing and exploring audio data for semantic music analysis and annotation].

es decir la introducción (cc. 1-10) y el inicio del primer tema (cc. 11-17), los resultados son los siguientes:

Referencia teórica	Attenelle	González	Nieto	Pérez	Hiseki (v1)
Negra con puntillo = 114	110.25	111.44	115.44	117.29	120.54

Tabla 5 - Marcas metronómicas correspondientes al extracto inicial [cc-1-11] de El Puerto.

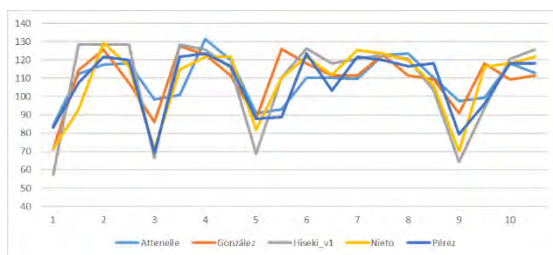
Donde la referencia teórica corresponde a la mediana, en valores metronómicos, obtenida de la mediana grupal (38 versiones) y la velocidad obtenida en las versiones de los cinco intérpretes. Hay una desviación estándar con un valor de 5.20 lo cual es comprensible al no haber disponible una indicación del propio compositor.

Más allá de la velocidad inicial, en este trabajo me interesaba plasmar la diversidad de los contornos metronómicos de las distintas secciones de la pieza. En la ilustración 1 aparece el análisis formal de El Puerto, que se divide en seis secciones:

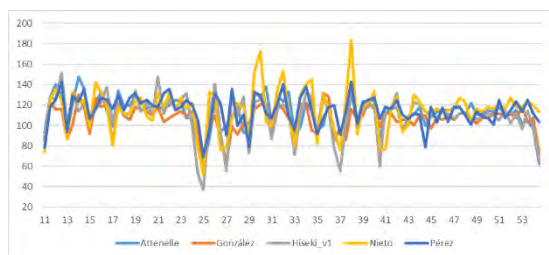


Ilustración 1 - Secciones de El Puerto.

Esta división sirvió para establecer las secciones a ser analizadas con la intención de observar los tiempos de una manera más orgánica, aunque con una salvedad, la exposición se dividió en dos partes dada su longitud de 72 compases, para separar además el primer tema del segundo.

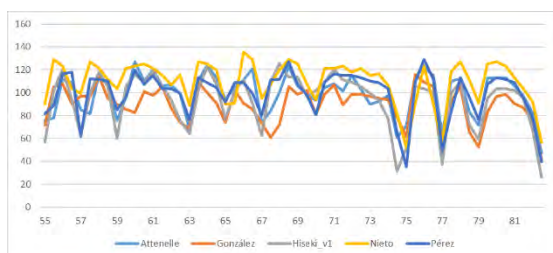


Gráfica 2 - Introducción [cc.1-10].

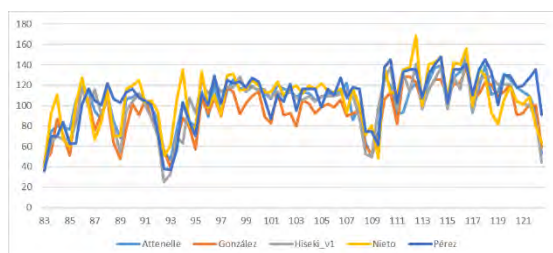


Gráfica 3 - Tema I [cc. 11-54].

En la introducción [cc. 1-10] los pianistas presentan un contorno metronómico similar que enfatiza la nota pedal de re b en los compases 1, 3, 5 y 9. En la sección del tema I [cc. 11-54], destaca la versión de Albert Nieto, quien decide hacer un arco metronómico por cada dos compases en el extracto comprendido entre el compás 29 a 38, lo que ocasiona que presente una variación marcada (línea amarilla) como por ejemplo en los compases 37 y 38 donde las marcas para cada negra con puntillos son las siguientes: 90.87, 113.27, 142.56 y 100.84 MM.

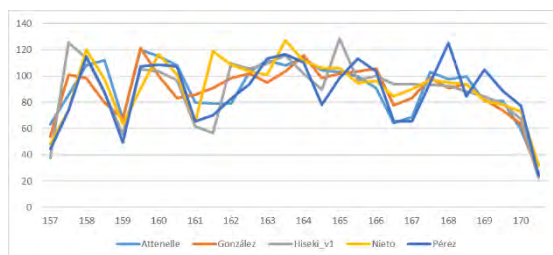
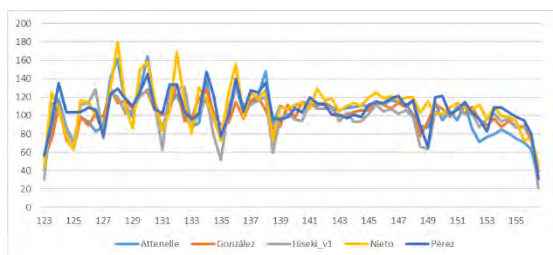


Gráfica 4 - Tema secundario [cc. 55-82].



Gráfica 5 - Desarrollo [cc. 83-122].

En el pasaje del tema secundario [cc 55-82], Guillermo González se queda un poco lento en cuanto al tempo lo cual pareciera restarle un poco de brillantez a su interpretación. El desarrollo [cc. 83-122] les da la oportunidad a los pianistas de imprimir su lirismo al discurso musical, lo que genera una gráfica con contornos metronómicos divergentes.

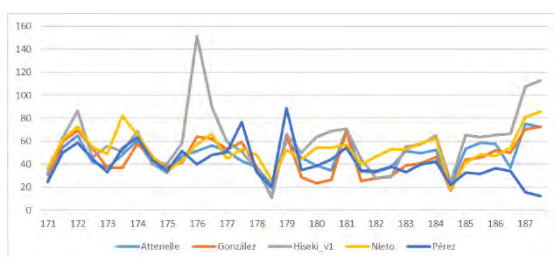


Gráfica 6 - Re-exposición [cc. 123-156].

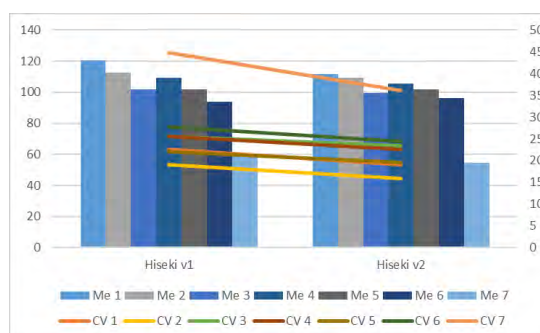
Gráfica 7 - Introducción prima [cc. 157-170].

En la re-exposición se puede apreciar de nuevo los impulsos cada dos compases que responden a los melismas que escribe Albéniz; mientras que los pianistas, a excepción de Nieto, proponen un corte en la velocidad en el compás 149, pasaje desemboca en la introducción prima [cc- 157-170] donde Pérez parece no querer menguar el tiempo de manera paulatina entre los compases 166 y 170.

Por último, en la gráfica 8 aparecen los contornos metronómicos de la coda. Llama la atención el pico que se genera en el compás 176 de la versión de Hiseki, así como la decisión de Albert Attenelle de realizar la cadencia final de la pieza en el tempo del adagio, para respetar su lectura del manuscrito, ya que la indicación del Tempo I apareció hasta la primera edición de la partitura.



Gráfica 9 - Coda [cc. 171-187].



Gráfica 10 - Comparación Hiseki (v1 y v2).

Por último, de los cinco pianistas, Hisako Hiseki es la única que ha grabado dos veces la obra¹², sus versiones sonoras están separadas por un lapso de casi 15 años y en la gráfica 10 se puede observar como los tiempos metronómicos y los coeficientes de variación de las distintas secciones de El Puerto son más reposados en la segunda versión.

¹² Hisako pertenece al selecto grupo de cuatro pianistas que han grabado más de una vez la integral de *Iberia*: Alicia de Larrocha, Hisako Hiseki, Jean-François Heisser y Gustavo Díaz-Jerez.

Indicación vs biodiversidad

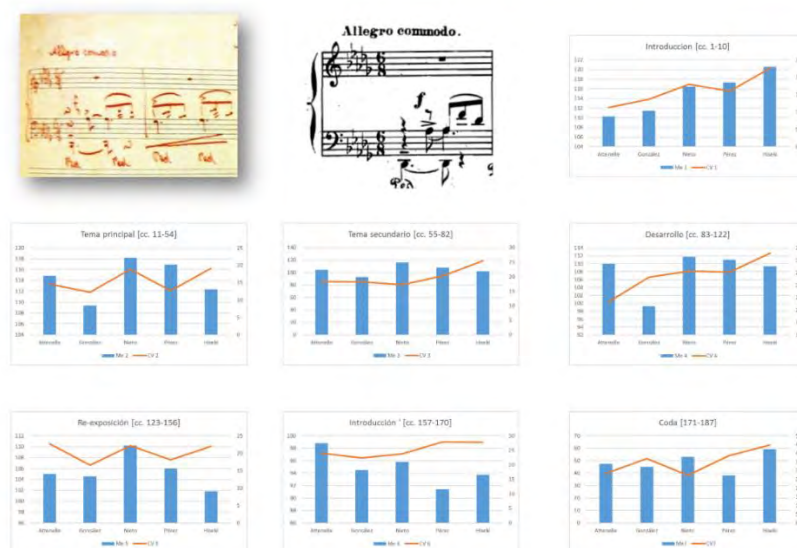


Ilustración 2 - Medianas y coeficiente de variación en cada sección de El Puerto.

En la ilustración 2 parece el compás inicial de El Puerto extraído del facsímil y de la primera edición respectivamente, que muestra la indicación metronómica inicial: *Allegro comodo*, que sirve de guía para los pianistas. No obstante, la diversidad temporal más allá de esa primera indicación es evidente al observar el valor metronómico mediana (barra color azul) y el coeficiente de variación (línea color roja) en cada una de las partes analizadas. Es importante destacar que los resultados son diversos y la estadística descriptiva permite observar la manera en que cada intérprete realiza la lectura de los distintos componentes musicales de la pieza en cuestión.

Comentarios finales

De las doce piezas de la colección, El puerto, aun siendo una pieza rítmica y corta, ofrece un alto coeficiente de variación debido a los siguientes factores:

1. Albéniz no proporcionó una indicación metronómica.
2. La expresión “*Allegro comodo*” ofrecida por el compositor en el manuscrito, parece no satisfacer a los pianistas que le otorgan a este fragmento musical un carácter brioso más que cómodo.

3. Esta pieza cuenta con una cantidad elevada de mordentes y adornos que pueden ser interpretados con una amplia libertad por parte del pianista.

El estudio de los trabajos duales de los pianistas seleccionados genera los siguientes resultados para *El Puerto*: a) Albert Attenelle trabaja sobre el manuscrito y su grabación está basada en su estudio editorial previo; hace uso del tercer pedal. b) Albert Nieto basa su edición en el manuscrito, pero propone sugerencias sobre todo de pedales para enriquecer la textura del discurso musical. c) Hiseki parece trabajar sobre el manuscrito y la primera edición, pero no lo indica de forma clara; realiza algunas acciones en el registro sonoro que no están en su edición y viceversa. Sus tempos en la segunda grabación son más sosegados que en la primera. d) Guillermo González trabaja con el manuscrito y pone entre paréntesis las indicaciones de la primera edición. Su versión es ligeramente baja de tiempo, en relación con su propia sugerencia. e) Luis Fernando Pérez trabajan con el manuscrito y la primera edición, pero utiliza anotaciones al pie de página para indicar lo que corresponde a cada edición. También sugiere algunas posibilidades para las notas pedal. Aunque su grabación precede 8 años su edición crítica, presenta algunas ideas que plasmaría después en ella.

El análisis sobre los trabajos de edición y grabación realizados por Attenelle, González, Hiseki, Nieto y Pérez en la pieza de *El Puerto* ponen de manifiesto la riqueza del tempo musical, así como las posibilidades plasmadas por estos cinco especialistas en sus grabaciones de *Iberia*; composición sobre la que empezamos a comprender la historia de su interpretación musical a través de 60 grabaciones integrales realizadas por 52 pianistas en sesenta años en el ámbito discográfico mundial.

En general se puede concluir que, el intérprete se debe involucrar por medio de la lectura del trabajo del musicólogo y cuestionar la postura académica desde la praxis musical; mientras que el teórico debe dialogar con el primero, para que juntos enriquezcan el quehacer musical de una manera más orgánica y productiva.

En este sentido, me interesa colaborar con otros especialistas dedicados a la musicología sistemática aplicada al estudio de la música del siglo XX que realicen trabajos duales similares sobre otros compositores, lo cual puede constituir una futura línea de investigación híbrida conjunta.

CRÍTICA E CRÓNICA MUSICAL DE LUÍS DE FREITAS BRANCO NA IMPRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA DOS ANOS 1920

Isabel Pina

(Universidade NOVA de Lisboa)

Luís de Freitas Branco (1890-1955) foi perpetuado pela historiografia da música em Portugal enquanto “o introdutor do modernismo musical em Portugal”, ponto de vista possivelmente introduzido por Fernando Lopes-Graça e que se manteve praticamente inquestionado até aos dias de hoje. Freitas Branco destacou-se, de igual modo, como pedagogo, conferencista, divulgador e crítico musical. Enquanto crítico, manteve uma vasta actividade em vários dos periódicos da sua época, depois da sua primeira crítica, ao drama musical *Amor de Perdição* de João Arroio, publicada a 26 de Março de 1907 no *Diário Ilustrado*. Tendo em conta a prolífica actividade jornalística de Freitas Branco, o presente artigo foca-se somente nas críticas e crónicas musicais publicadas pelo mesmo na década de 1920, e mais concretamente nos periódicos *Diário de Lisboa* (1921-1990), e *Acção Realista: diário da tarde* (1924-26).

Palavras-chave: Luís de Freitas Branco, imprensa periódica, vida musical lisboeta, neoclassicismo, nacionalismo.

Através do seu primeiro contacto com a crítica musical a 26 de Março de 1907 no *Diário Ilustrado* (1872-1911), com apenas dezasseis anos, Luís de Freitas Branco inicia uma actividade que prosseguirá ao longo de toda a sua vida, em paralelo com a composição, o ensino e a divulgação musical. Enquanto crítico, Freitas Branco destacou-se em jornais e revistas generalistas ou de carácter político e propagandístico, como *A Monarquia: diário integralista da tarde* (1917-25), *Diário de Lisboa* (1921-90), *A Época* (1919-73), *Acção Realista: diário da tarde* (1926), o semanário *O Diabo* (1934-40), *O Século* (1881-1983), *Diário de Notícias* (1864-), a revista mensal *Atlântida* (1915-20), a revista *Seara Nova*; bem como em revistas especificamente sobre música, tendo colaborado primeiramente em *A Arte Musical* (1899-1915) de Michel’Angelo Lambertini e, posteriormente, em *Música: revista de artes* (1924-26) e na revista *De Música* (1930-31), da associação académica do Conservatório Nacional, sendo um dos marcos mais importantes da sua actividade enquanto crítico e cronista a refundação da revista *Arte Musical* em 1930, da qual será director até 1947.

Ao longo da década de 1920, Freitas Branco colaborou prolificamente nos jornais *Diário de Lisboa*, fundado em 1921 e distribuído até 1990, e *Acção Realista: diário da tarde*, publicado apenas em 1926, caracterizando-se a colaboração no primeiro essencialmente por uma actividade crítica fundamentalmente imparcial, embora transpareçam considerações pessoais, sendo que a participação no diário *Acção Realista* já manifesta opiniões e ligações políticas evidentes, nomeadamente através das posições que toma nas suas crónicas e que reflectem as suas ideologias.

A sua primeira colaboração no *Diário de Lisboa* data de 13 de Abril de 1922, focando-se o autor da crítica no lançamento de um livro com recolhas e análise de música popular, da autoria de Francisco Serrano, onde aliás Freitas Branco demonstra bem a sua posição face ao trabalho etnográfico:

Quantas belas melodias populares são estragadas pelo desejo, desastrosamente realizado, de as arranjar com acompanhamento de piano! O escrúpulo do benemérito folclorista respeita também, e ainda bem, as encantadoras incoerências de construção melódica, a falta de quadratura, que não poucos colecionadores erradamente corrigem¹.

Em Fevereiro de 1923, o nome de Freitas Branco surge de novo, criticando as récitas da *Tetralogia* de Richard Wagner no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, em substituição da crítica mais habitual do jornal, a poetisa Oliva Guerra, e só a partir de Agosto de 1924 Freitas Branco terá uma colaboração regular enquanto crítico no *Diário de Lisboa*. Uma colaboração frequente manter-se-á essencialmente até Julho de 1928, surgindo a assinatura de Luís de Freitas Branco muito mais esporadicamente entre 1930 e 1933, dedicando as suas críticas a acontecimentos específicos, como os concertos da Filarmónica de Madrid em Lisboa, no ano de 1933.

Dimensão fundamental da crítica de Luís de Freitas Branco é a descrição de repertórios e de músicos que passaram por Lisboa, bem como de agrupamentos musicais como as orquestras activas na capital portuguesa, o que nos permite, através da leitura das suas críticas, um conhecimento alargado acerca da vida musical lisboeta da década de 1920, como será o exemplo das críticas de Freitas Branco aos concertos de Arthur Rubinstein em Lisboa, em 1924:

¹ Luís de Freitas Branco: “Romances e Canções Populares da Minha Terra Por Francisco Serrano”, *Diário de Lisboa*, nº 314, 13/IV/1922, p. 2.

No segundo, em que o eminente artista se achava ainda mais em forma admirámos a energia e os passos de virtuosidade fulminante no «Grande Carnaval», de Schumann, cujos trechos de expressão, como o «Chopin» e o «Aven», não foram os menos felizes, as três magníficas peças de Heitor Villa-Lobos, destacando-se a terceira, o brilhantismo feiticeiro, jogralesco, da transcrição do «Petruchka», de que não se pode imaginar mais perfeita interpretação, e, finalmente, os «Poissons d’Or», de Debussy, e as duas danças de Falla, das quais a segunda «Danza del amor brujo», electrizou o público pela intensíssima vida rítmica que o grande pianista lhe soube imprimir².

Tal como sucede no caso das apresentações de Rubinstein em Lisboa, Luís de Freitas Branco descreverá, de igual modo, as passagens de outros músicos estrangeiros por Portugal e especificamente por Lisboa. No entanto, muito presente na sua crítica estará a ênfase dada aos músicos e agrupamentos nacionais, visível através das críticas às apresentações das orquestras dos maestros Blanch, que o crítico considera “um «Kapellmeister» possuidor da técnica da sua profissão”³, e Fão, descrito por Freitas Branco como “um dos mais ardentes apóstolos da música moderna italiana”⁴, bem como aos concertos de Viana da Mota, pianista amplamente elogiado pelo crítico:

Na «Fantasia», de Nápravník, para piano e orquestra, Viana da Mota de novo afirmou as prestigiosas qualidades que fazem dele um dos maiores pianistas de todos os tempos, repetindo-se as ovações que o tinham acolhido à entrada e ao terminar cada um dos andamentos de Brahms, ovações que obrigaram o grande artista a tocar fora do programa: o «Tambourin», de Rameau-Godovsky e um «Nocturno», de Paderewsky⁵.

Algumas das preocupações evidentes na actividade jornalística de Freitas Branco são de cariz social, visíveis através de críticas ao público e ao seu comportamento nas salas de espectáculo, chegando a criticar o facto de se fumar nos teatros⁶, bem como ao alegado atraso da sociedade portuguesa que se manifestava pelo desconhecimento evidente do público de algumas das obras musicais que o crítico considerava

² L. F. Branco: “A musica – Artur Rubinstein”, *Diário de Lisboa*, nº 1120, 28/XI/1924, p. 2.

³ L. F. Branco: “Canto e música – A nona sinfonia de Beethoven e o orfeon Donostiarra”, *Diário de Lisboa*, nº 1196, 03/III/1925, p. 2.

⁴ L. F. Branco: “No Gimnasio”, *Diário de Lisboa*, nº 1811, 08/III/1927, p. 2.

⁵ L. F. Branco: “A musica – S. Luís”, *Diário de Lisboa*, nº 1185, 17/II/1925, p. 2.

⁶ L. F. Branco: “Tosca”, *A Monarquia: diário integralista da tarde*, nº 367, 16/V/1918, p. 2.

fundamentais para uma compreensão abrangente da história da música ocidental, revelando o que Freitas Branco caracterizava essencialmente como falta de cultura musical e artística. Em 1924, Freitas Branco caracteriza dois tipos de público, por ocasião de um concerto da Orquestra de Lisboa, dirigida por Fão, no teatro Politeama, salientando a boa recepção por parte do público em relação ao maestro, à orquestra e ao repertório. No entanto, na crítica onde também refere indirectamente a ligação do público português ao repertório operático, destaca inicialmente:

Desejo abrir a nossa crónica de hoje com um louvor há muito devido aos frequentadores dos concertos sinfónicos. Há espectáculos de médio e mesmo de baixo nível mental, repletos de um público que busca para se divertir um meio em que não se eleva e de que nenhum bem resulta para a civilização do país.

Outras pessoas há, felizmente, e bastante numerosas, quem, desprezando frívolos ou bárbaros passatempos, se acolhem aos domingos a uma sala de concertos, promovendo o seu próprio bem espiritual e ajudando a criar a nossa música, mais adiantada em doze épocas de música sinfónica, do que em século e meio de música de teatro⁷.

A atitude do público será de igual modo retratada, por exemplo, na crítica de 12 de Janeiro de 1926, também a um concerto da orquestra de Fão, com obras de Korsakov, Debussy e Ravel, considerando Freitas Branco que, relativamente a Ravel, o “acolhimento foi frio, mas não se deve o maestro Fão descoroçoar na sua obra educativa”⁸, reconhecendo ao mesmo tempo o esforço de Fão ao tentar dar a conhecer ao público português obras nunca antes apresentadas no país, atitude que irá elogiar igualmente no caso de Ema Romero dos Santos Fonseca, organizadora de serões musicais que, segundo Freitas Branco, “servem uma ideia superior e servem-na sem desviar nem transigir”⁹, dedicando as suas festas, por vezes, a obras desconhecidas do público português, nomeadamente a música contemporânea.

O próprio atraso na estreia de algumas obras em Portugal é referido várias vezes pelo crítico, tal como é visível na sua crítica à estreia da 9ª *Sinfonia* de Beethoven, apenas apresentada na capital portuguesa no final de Fevereiro de 1925:

⁷ L. F. Branco: “A música – Politeama”, *Diário de Lisboa*, nº 1117, 25/XI/1924, p. 2.

⁸ L. F. Branco: “A música – Gimnasio”, *Diário de Lisboa*, nº 1461, 12/II/1926, p. 2.

⁹ L. F. Branco: “A música – Liga Naval”, *Diário de Lisboa*, nº 1202, 10/III/1925, p. 2.

Executou-se finalmente, e executou-se bem, a 9ª sinfonia de Beethoven em Portugal. Deixámos, nós portugueses, decorrer um século e mais dois anos sobre a primeira audição, antes de nos decidirmos a um acto de audácia que transcende para fora dos limites de um acontecimento puramente musical, para ter o significado maior, de acto por excelência social e de civilização. Tão extraordinária demora na realização de um facto de tal importância, é realmente lamentável num país culto; maior é a honra para aqueles que, aventureiros, romperam com a inércia e com a rotina.¹⁰

Outro objectivo que Luís de Freitas Branco parece transparecer através da sua crítica relaciona-se com uma preocupação educativa, relacionada talvez com a sua carreira pedagógica, evidente nos breves excertos das suas críticas em que se dedica mais concretamente à análise das obras apresentadas nos concertos que comenta. Ainda que não aprofundando questões de análise complexas, Freitas Branco descreve, por vezes, as obras no que diz respeito à forma, à tonalidade, ao género, entre outros aspectos, o que será visível, nomeadamente, na crítica de 19 de Janeiro de 1926 ao concerto de Fão que incluiu a 4ª *Sinfonia* de Brahms, obra que analisa brevemente (e em especial o 1º andamento):

Sem nenhuma espécie de preparação, os primeiros e segundos violinos em oitavas entram com o primeiro tema, genial de expressão e de paixão contida. O segundo tema, nos violoncelos apresenta-se-nos também no modo menor, na tonalidade da quinta superior. Como na parte central do primeiro andamento da terceira sinfonia, o período de desenvolvimento é conciso na lógica e fluente dedução do seu discurso admiravelmente musical. A reexposição e o fim do andamento são clássicos, acentuando de novo o tom [...] do início da obra¹¹.

Apesar de todas as dimensões presentes na crítica de Luís de Freitas Branco, consideramos como uma das mais relevantes a que demonstra uma preocupação evidente com a música do seu tempo, reflectindo as próprias tendências composicionais do compositor em direcção a um nacionalismo neoclássico, primeiramente relacionado com as influências retiradas da ligação de Freitas Branco ao movimento político Integralismo Lusitano. O Integralismo Lusitano surgiu em Coimbra em 1910, pelas mãos

¹⁰ L. F. Branco, *Canto e música – A nona sinfonia de Beethoven...*, p. 2.

¹¹ L. F. Branco: “A música – Gimnasio – S. Luís”, *Diário de Lisboa*, nº 1467, 19/1/1926, p. 2.

de uma geração de estudantes, entusiasmados com a contra-revolução que se fazia sentir em França por influência do monárquico Charles Maurras e da sua Action Française. O Integralismo, cujos principais doutrinários foram António Sardinha, Alberto de Monsaraz e Hipólito Raposo, lutava por uma monarquia antiparlamentar, anticonstitucional, ao mesmo tempo que propagava os valores da hierarquia, da família e da tradição, como formas de oposição ao que considerava ser um romantismo individualista, que teria levado à implantação da República em 1910. Tanto a Action Française como o Integralismo Lusitano, com a ênfase que era dada à História, procuravam definir o que consideravam ser os traços intrínsecos das suas nações, França e Portugal, tentando discernir uma ideia de latinidade de uma de germanismo, contra o qual se insurgiam, associando-o ao romantismo e ao protestantismo.

Luís de Freitas Branco esteve relacionado com o Integralismo Lusitano a partir da sua fixação em Lisboa, em 1915, ano em que participa nas conferências da Liga Naval Portuguesa promovidas pelos doutrinários do Integralismo, com uma conferência com o título “Música e Instrumentos” onde procurava distanciar a história da música portuguesa da história da música espanhola. O principal objectivo das várias palestras, reunidas na publicação conjunta *A Questão Ibérica*, seria demonstrar o posicionamento dos integralistas contra a união peninsular, mostrando, por esse motivo, a superioridade de Portugal face a Espanha nos vários campos abordados ao longo do ciclo de conferências. A colaboração do compositor no periódico *A Monarquia: diário integralista da tarde* entre os anos de 1917 e 1918, bem como a composição de obras com textos daqueles que se podem considerar os três fundadores do Integralismo Lusitano, são também sintomáticas da ligação do compositor ao movimento político. Obras como *O Motivo da Planície*, com texto de António Sardinha, *Uriato*, sobre texto de Hipólito Raposo, e *Canto do Mar*, com texto de Alberto de Monsaraz, revelam a identificação de Luís de Freitas Branco com os temas mais apreciados pelos doutrinários do Integralismo: o regionalismo e a ligação à província; a idolatração de uma figura relacionada com a defesa de uma proto-nacionalidade portuguesa e proclamada como herói nacional; e a exaltação da história de Portugal através do momento histórico considerado mais prolífico, ou seja, aquele que corresponde à época dos descobrimentos e da expansão da nacionalidade.

Apesar do alegado afastamento do compositor do Integralismo Lusitano, consideramos que esta ligação ao movimento político reflecte um dos primeiros incentivos ao nacionalismo que o compositor manifestará ao longo de toda a sua vida. A sua ligação ao jornal *Acção Realista: diário da tarde* nos anos 1920 revela uma cisão com o Integralismo Lusitano, sendo a *Acção Realista Portuguesa* um movimento criado a partir de integralistas que deixaram de se identificar com algumas das mudanças ideológicas que se faziam sentir no Integralismo. No entanto, a *Acção Realista Portuguesa*, criada em 1923, defendia exactamente uma monarquia antiparlamentar em união com a Igreja Católica, tal como o Integralismo Lusitano. O jornal da *Acção Realista* será distribuído apenas durante o ano de 1926, entre os meses de Abril e Agosto, dedicando-se Luís de Freitas Branco às crónicas musicais do periódico durante praticamente todo o tempo em que o mesmo foi publicado, num total de quinze crónicas.

Na sua primeira crónica para o diário da *Acção Realista*, publicada a 28 de Abril de 1926, os ideais monárquicos do compositor tornam-se evidentes através da temática que é abordada, ou seja, numa crónica onde reflecte sobre o interesse do rei D. Manuel II pela música, salientando os seus estudos com Alexandre Rey Colaço, o seu interesse por Richard Wagner e por Richard Strauss, bem como a ligação do rei a alguns compositores de renome, como Camille Saint-Saëns:

El-Rei D. Manuel II mostrou desde a meninice ser o digno continuador das grandes tradições musicais da sua Casa; o actual representante da Dinastia cujo fundador soube organizar o período mais brilhante da música portuguesa, não precisou que o sentassem à força ao piano, que ensinassem a amar a música; ele próprio, desde criança, sem constrangimento, procurava no teclado as melodias da sua predilecção, achando sempre curtas as lições do mestre Rey Colaço¹².

Wagner voltará a ser o centro temático numa crónica designada “O nacionalismo de Wagner”, de 8 de Julho de 1926, em que Freitas Branco desmente a ligação do compositor a movimentos anarquistas ou republicanos, citando o compositor germânico para fundamentar o seu monarquismo e ideias fundamentalmente raciais, relacionando-o com personalidades como Maurras ou Mussolini:

¹² L. F. Branco: “El-Rei e a Música”, *Acção Realista: diário da tarde*, 12, 28/V/1926, p. 2.

O carácter nacional da mentalidade de Wagner vai-se acentuando e radicando cada vez mais, à medida que o seu génio evoluciona e se eleva. Como se vê pelas palavras acima transcritas nem mesmo na época de 48 deixou de pensar quase como pensam hoje Maurras ou Mussolini¹³.

Nesta crónica Freitas Branco afirma-se indirectamente enquanto wagneriano, fazendo parte da linha de pensadores e compositores franceses que, como Vincent d'Indy, também em busca de um ideal de latinidade clássica na sua música, consideravam haver maus e bons compositores alemães, o que explica o paradoxo existente na medida em que Freitas Branco parece muitas vezes insurgir-se contra o germanismo, reconhecendo, no entanto, o papel de Wagner enquanto um dos compositores mais fundamentais da história da música ocidental, como também acontece no caso de Beethoven.

As questões raciais e nacionalistas serão um tema bastante desenvolvido por Luís de Freitas Branco, o que será visível em crónicas como “Ser português”, de 4 de Maio de 1926 e “Música moderna estrangeira”, publicada no dia seguinte. Nesta última, Freitas Branco enumera e caracteriza os principais compositores seus contemporâneos que pretendem, através das suas obras e ideais, destruir a tonalidade, referindo o papel de músicos como d'Indy, Roussel, Pizzetti e Falla como restauradores das formas clássicas, do canto gregoriano e de ritmos regionais, elogiando principalmente Falla enquanto o “primeiro compositor da actualidade”¹⁴:

É este o quadro actual da música no estrangeiro. De um lado os judeus monopolizando o chamado bailado russo, as pequenas formas futuristas sinfónicas e de câmara dominante totalmente na Rússia e na Europa Central com um tipo único de cacofonia, e do outro os cristãos, Vincent d'Indy, Albert Roussel, Ildebrando Pizzetti e Manuel de Falla renovando as grandes formas clássicas, a polifonia gregoriana, os cantos e ritmos regionais e provando a sua sinceridade na renúncia ao snobismo e na fixação da linguagem musical própria de cada nacionalidade¹⁵.

¹³ L. F. Branco: “O nacionalismo de Wagner”, *Acção Realista: diário da tarde*, 71, 08/VII/1926, p. 2.

¹⁴ L. F. Branco: “Música moderna estrangeira”, *Acção Realista: diário da tarde*, 17, 05/V/1926, p. 2.

¹⁵ L. F. Branco, *Música moderna...*, p. 2.

Na crónica “Ser português”, o crítico reflecte sobre a relevância dos ideais nacionalistas e sobre o catolicismo, uma vez que, segundo Freitas Branco, “felizmente a nenhum português digno desse nome é necessário recordar a religião que serviu de incentivo na conquista, palmo a palmo do seu território ao infiel”¹⁶, enquanto característica intrínseca da nacionalidade portuguesa, caracterizando a arte nacional como arte de clareza e equilíbrio clássicos, em contraste com a arte gótica francesa ou alemã:

A arte portuguesa procura de preferência a clareza, o sentimento, a simplicidade. Quem viu o gótico alemão e o francês, gótico por vezes de pesadelo, satânico, torturado, e o compara com o português, tem a visão nítida da nossa simplicidade, da nossa clareza que a linda pedra de Portugal ainda mais clara torna. E em tudo, e por toda a parte, o sentimento. Nas rígidas figuras dos nossos primitivos há mais ternura, nas austeras polifonias vocais do século XVI mais suavidade, do que nas obras estrangeiras dos mesmos períodos¹⁷.

Mais uma vez de acordo com os ideais propagados pelos movimentos monárquicos Action Française e Integralismo Lusitano, Luís de Freitas Branco refere, por fim, a necessidade de abdicar do individualismo, considerado fundamentalmente romântico.

Os seus ideais anti-românticos serão também abordados de forma subtil na crónica “Renascença”, em que Luís de Freitas Branco descreve a importância da época do Renascimento para pensadores como Maurras, que o propagaram como momento áureo da história de França através da relevância dada ao estudo dos reis franceses da mesma época. O crítico acaba por comparar esse revivalismo francês com o caso português, referindo a relevância que, em Portugal, Hipólito Raposo tentou dar à Idade Média, o que vai ao encontro dos ideais do próprio Freitas Branco que, nas décadas de 1920 e 1930, enquanto lutava nos seus escritos e através das suas obras por um ideal clássico de equilíbrio e sobriedade, compunha também utilizando elementos do canto gregoriano, exemplos na 2ª e 4ª sinfonias, apesar de, enquanto investigador, se dedicar ao estudo de compositores portugueses do século XVI:

¹⁶ L. F. Branco: “Ser português”, *Acção Realista: diário da tarde*, 16, 04/V/1926, p. 2.

¹⁷ L. F. Branco, *Ser português...*, p. 2.

Estamos em pleno período de restauração. Para ajudarmos mais eficazmente o difícil trabalho de refazer uma pátria, recordemos ainda e sempre que somos pelo espírito da Idade Média contra o da Renascença, e que, sendo assim, somos os únicos integralistas europeus em concordância perfeita com a tradição nacional una e inteira neste ponto como o é há sete séculos o território do nosso admirável Portugal¹⁸.

Outros temas serão desenvolvidos por Freitas Branco ao longo da sua colaboração no diário da *Acção Realista* que vão ao encontro dos ideais monárquicos e nacionalistas do movimento com que esteve relacionado nos anos 1910 como, por exemplo, a decadência da ópera, relacionada, segundo Freitas Branco, com a democratização das sociedades e, em França, especificamente com a Revolução Francesa, que evitou a apresentação de ópera no país em detrimento de outros géneros: “A democratização das sociedades é um perigo para as artes, pelo menos para as manifestações elevadas da arte musical. Obras como o «Tristão», o «Pelléas» não são populares, não podem nunca sê-lo, e no concerto o perigo de incompreensão ainda é maior”¹⁹.

Em suma, podemos concluir que a actividade de Luís de Freitas Branco enquanto crítico nos anos 1920 foi bastante abrangente, colaborando em periódicos de cariz distinto, como jornais mais generalistas ou de feição mais evidentemente política, e abordando na sua crítica assuntos e problemas diversificados, dirigidos a diferentes tipos de leitores. Esta dimensão manter-se-á ao longo de toda a sua carreira, o que se verifica nomeadamente pela colaboração em periódicos especificamente dedicados a música, nesse caso com um tipo de discurso totalmente diferente. Além de nos providenciar um alargado panorama acerca da actividade musical em Lisboa na década de 1920, deixando-nos desse modo documentos relevantes para o estudo de repertórios, instituições, agrupamentos e músicos, a crítica e crónica de Freitas Branco apresenta-nos questões sociais relevantes, relacionadas com o posicionamento do público face a determinados tipos de repertório, bem como com o contexto cultural e especificamente musical vivido na sociedade portuguesa na primeira metade do século XX.

¹⁸ L. F. Branco: “Renascença”, *Acção Realista: diário da tarde*, 35, 26/V/1926, p. 2.

¹⁹ L. F. Branco: “A decadência da ópera”, *Acção Realista: diário da tarde*, 37, 28/V/1926, p. 2.

Uma das dimensões da sua crítica, aqui considerada mais relevante para a compreensão do pensamento de Luís de Freitas Branco acerca da música do seu tempo e da história da música nacional e internacional, o que evidentemente irá estar relacionado com as suas próprias escolhas estéticas de finais da década de 1910 e que se prolongam para os anos 1920 e 1930, é a índole mais ideológica que o crítico manifesta principalmente em periódicos oficiais dos movimentos políticos com que esteve relacionado. Desse modo, será visível em Freitas Branco a transposição de ideais nacionalistas relacionados com o posicionamento do crítico e compositor em movimentos monárquicos, manifestando dessa forma um ideal de latinidade, ligado a dimensões de clareza, sobriedade e equilíbrio, numa preocupação evidente, transversal à sua carreira e visível noutros tipos de periódicos, de demonstrar que essas são as características intrínsecas à nação portuguesa:

E Portugal? Portugal que nas suas descobertas deu provas de uma visão exacta e clara das realidades, do seu espírito científico, e que, por mais que os seus filhos o queiram convencer de que é aventureiro, sonhador e saudosista, resiste vitoriosamente com a sua tempera de ferro a estas e outras calúnias, Portugal que fala a língua moderna mais própria para traduzir as ideias clássicas por isso que nenhuma língua existe ao mesmo tempo tão máscula e tão suave, Portugal que no século de quinhentos encontra nos ritmos classicamente belos de Camões e de Duarte Lobo a máxima expressão estética do seu génio, Portugal cuja admirável literatura clássica, incomparavelmente superior à espanhola e à francesa é o assombro das civilizações modernas, Portugal não será um país profundamente, fundamentalmente latino?²⁰.

²⁰ L. F. Branco: “A música e o pensamento latino”, *De música: revista da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música*, 2, Agosto de 1930, p. 2.

LA CANCIÓN ESPAÑOLA “EL SERENÍ” DENTRO Y FUERA DEL TEATRO (SS. XVIII-XIX)

Cristina Roldán Fidalgo¹

(Universidad Autónoma de Madrid)

En este trabajo se estudia la canción española “El serení”, hoy prácticamente desconocida, pero que en los siglos XVIII y XIX contó con distintas versiones que gozaron de una amplia difusión. Para ello se documentan los testimonios que la sitúan como una tonada popular mallorquina que originaría un baile en el siglo XVIII, pasando por los entremeses de dicha centuria inspirados en “El serení”, hasta su reinención en el s. XIX como una canción propia del imaginario musical andaluz.

Palabras clave: intertextualidad, entremés, tonada, baile, canción española.

I. Los orígenes de “El serení”

Desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX se recoge en diversos diccionarios y cancioneros en lengua catalana la voz “serení”. En el *Diccionari Suplement de tots los diccionaris publicats fins ara de la llengua catalana* (1868) aparece como “Nom de un cant ó tonada popular, Mallorca”². Posteriormente, en el *Diccionari Aguiló* (1931), como “un ball, Mallorca, XVIII”, citándose a continuación los primeros versos de una *cançoneta* mallorquina en la que se le hace mención: “Na Capsana és la més guapa/i sap ballà el serení”³. Idéntico significado se le otorga en el *Cançoner popular de Catalunya* (1936), en cuyo primer volumen dedicado a la danza figura como “Ball mallorquí del segle XVIII que apareix esmetant en una cançoneta mallorquina”⁴, así como en el *Diccionari Català-Valencià-Balear* (1959), donde también se recoge la acepción de Aguiló⁵.

¹ Becaria del programa de Ayudas para Contratos Predoctorales de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/02627). Este trabajo forma parte del proyecto “Hibridación cultural y transculturación en el teatro musical español de los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808)” (HAR2014-53676-P).

² “Serení”. *Diccionari Suplement de tots los diccionaris publicats fins ara de la llengua catalana*, Barcelona, Biblioteca Ilustrada dels Germans Espasa, 1868 (revisado por Antoni C. Costa), p. 405.

³ “Serení”. *Diccionari Aguiló*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931 (Marià Aguiló i Fúster), v. 7, p. 251.

⁴ “Serení”. *Cançoner popular de Catalunya*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936, v. 1, p. 462.

⁵ “Serení”. *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Imp. De Mn. Alcover/Gràfiques Miramar, 1959, v. 9, p. 855.

Con todo, apenas tenemos más noticia que la que nos ofrecen dichas fuentes, no habiendo logrado acceder ni al texto literario ni al musical de este “serení”. Únicamente se conserva la música de un “serení”, que acaso fuera el originado en la isla, dentro del *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores de 1705*⁶ (Figura 1). De la importancia que adquirió el “serení” en el Setecientos da fe el hecho de que se integre en esta colección junto a otros tan conocidos hoy para la historiografía como son las folías, la jácara, el fandango, o la tarantela.

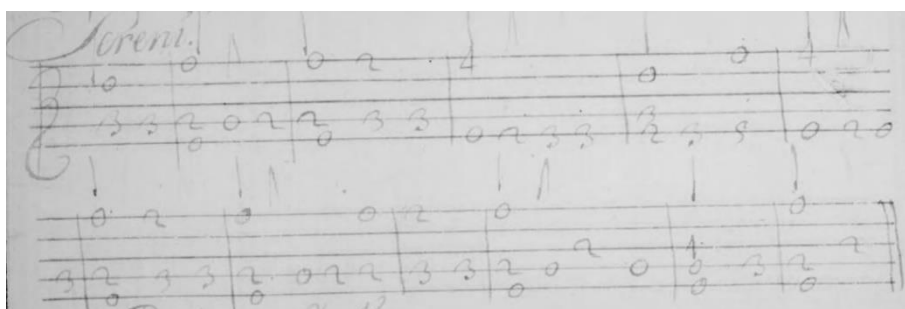


Fig. 1 – “Serení” del Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores (1705).

II. Su aparición en el teatro

Tal debió de ser la fama del “serení”, que en el siglo XVIII se escribieron hasta tres obras teatrales cuyo eje central era una tonada con este nombre: el entremés *Los ciegos del serení y el hambriento*, atribuido por algunos documentalistas a Antonio Zamora (1660-1728)⁷, mientras otros lo consideran obra de Fernando de Zárate (c. 1600-1663)⁸; el entremés *Destierro del Serení*, cuyo autor y fecha de composición se desconocen, pero que debió acompañar en una de sus representaciones a la zarzuela *Endimión y Diana*, escrita por Melchor Fernández de León junto al compositor Juan Hidalgo⁹; y el fin de fiesta *El*

⁶ Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), [Anónimo], *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, M. 811.

⁷ Así aparece en el registro de la BNE.

⁸ Madrid, BNE, [Desconocido]: *Los ciegos del serení y el hambriento*, MSS/14089(H.106R.-115R.). Se atribuye a Fernando de Zárate en Rafael Martín Martínez (ed.): *Antonio de Zamora. Teatro breve (entremeses)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 27; así como en Juan Carlos González: “Cáncer Velasco, Jerónimo de (¿?-Madrid, 1655)”. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (ed.), Madrid, Castalia, 2010, p. 258. Sin embargo, aparece catalogado en la BNE como obra de Zamora.

⁹ Así se advierte en la portada del manuscrito: Madrid, BNE, [Anónimo]: *Destierro del Serení*, MSS/14483/27.

Serení de Antonio Zamora (1719)¹⁰. Además, se cita dentro del entremés *Los niños fingidos*, de Ignacio de Loyola y Oyanguren (¿-1764), donde cierto personaje, en una clara apelación al público que asistía al teatro, advierte: “Y así, cada cual su niño/con un tonillo arrullemos/del serení, que es el aria/que gusta a mis mosqueteros”.

En *Los ciegos del serení* se narra cómo un mendigo hambriento, en su búsqueda de comida de puerta en puerta, se topa con dos ciegos que van cantando “El serení” acompañados con guitarras. En *Destierro del Serení* asistimos a la personificación de Serení, a quien busca el alcalde Bartolo con el fin de prenderle por alborotar a toda la ciudad con su tonada: “Este chisgarabís de este muchacho/se halló en la corte tan entremetido/que entraba en la comida, y el vestido,/entre las telas, coches, sillas, camas,/y aun entre las camisas de las damas. [...] /Conque de puro enfado,/la sala de Madrid ha despachado/aprehenderle, que quiere su fastidio/hacer que se serene en un presidio”. Por último, en el fin de fiesta *El serení* el protagonista es Rubicundo, un marido atormentado porque su esposa, desde que escuchara la tonada en una comedia, todo lo quiere de “El serení”: “[Ella] vino cuando empezaron las comedias/a ver una en que había/un baile que decía: “Serení, serení. ¡Maldito él sea!/Pues desde entonces la quedó en la idea/tan vivo el Serení de la tonada/que no bebe sino agua serenada”.

Las tonadas de “El serení” que se cantan en las tres obras teatrales comparten la métrica de seguidillas (con la alternancia de versos heptasílabos y pentasílabos); la repetición de la palabra “serení” a modo de estribillo después de cada dos versos; así como la última estrofa en hexasílabos (“Con su capa prensada...”). El texto de la tonada que se inserta en *Los ciegos del serení* es idéntico al que aparece en el fin de fiesta *El Serení*, lo que nos lleva a plantear que acaso este segundo entremés se inspirara en el primero (Tabla 1).

Cabe destacar que en *Destierro del Serení* se alude a un posible carácter improvisado de la canción. Así, el personaje del Serení, al pedir el favor del público, añade: “porque improviso, tan ilustre auditorio nos pague un vítor”. Posiblemente la improvisación consistiría en mantener la misma estructura de la canción (con las repeticiones del estribillo “Serení” y de la estrofa final) pero inventando el texto del resto de las estrofas respetando la métrica de las seguidillas.

¹⁰ Madrid, BNE, Antonio Zamora: *Fin de fiesta del Serení para la zarzuela de La Fuente del desengaño*, 1719, MSS/14088(H.258R.-267R.).

Los ciegos del serení y el hambriento	El Serení	Destierro del Serení
Como trata mi amante de darme gusto. Serení. Él es galán de rueca, yo dama de uso. Serení. Con su capa prensada, la espada y su daga, golilla de piojos, cumpliéndome antojos, sin blanca el bolsico. ¡Ay! Y cómo le quieren al <i>chocorrotico</i>. Serení.	Como trata mi amante de darme gusto. Serení. Él es galán de rueca, yo dama de uso. Serení. Con su capa prensada, la espada y su daga, golilla de piojos, cumpliéndome antojos, sin blanca el bolsico. ¡Ay! Y cómo le quieren al <i>chocorrotico</i>. Serení.	Si el Serení, señores, fuera de vidrio, Serení ya se hubiera quebrado de puro fino. Serení Con su capa prensada, la espada y su daga, golilla de piojos, cumpliéndom e antojos, sin blanca el bolsico. ¡Ay! Y cómo le quieren al <i>chocorrotico</i>. Serení.

Tabla 1 – Comparación entre los tres entremeses inspirados en el “serení”.

La ausencia de partituras conservadas nos impide conocer la música de estos “sereníes”, así como cotejarla con la de aquel que integraba el *Libro de diferentes cifras*. No obstante, no resulta difícil imaginar que la música de este último pudiera adaptarse a los versos presentados en la *Tabla 1*.

A juzgar por los libretos, en estos entremeses la tonada se acompañaba de baile. Así, en *Destierro del Serení*, el actor que encarna a serení, advierte: “han de bailar todos, por el propio estilo de manos, hombros y pies, manoteando el estribillo”. Asimismo, en *Los ciegos del Serení* encontramos una didascalia que parece hacer referencia a los lazos coreográficos que acompañan a la tonada: “Repiten echando por de fuera, y da fin el entremés”; y, por último, en *El Serení* se anuncia la interpretación de “al serení la contradanza”, de lo que se deduce que se cantaría con los pasos de dicha danza.

III. La adopción de “El serení” como canción andaluza

Si en el siglo XVIII *El serení* fue a todas luces una tonada de moda, en la centuria posterior pasó a convertirse en una canción más de ese repertorio nacional que trataba de ganar terreno al bel canto italiano, por entonces en auge en España. No obstante, las distintas canciones que bajo el nombre de *El serení* se componían e interpretaban en el siglo XIX poco tenían que ver con la versión dramática del Setecientos. Además, como podrá comprobarse en las páginas siguientes, adquirieron un marcado sabor andalucista que, sin embargo, no correspondía con el origen mallorquín que le atribuían los ya citados diccionarios decimonónicos.

Al respecto desempeñó un papel importante el compositor y cantante Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), gran conocedor del repertorio tonadillero y la música popular española en general. Durante sus últimos años de vida en París publicó sus *Caprichos líricos españoles* (1830) destinados al público aficionado¹¹, donde recopilaba canciones españolas de años anteriores entre las que se hallaba una versión nueva para voz y fortepiano *El serení*¹². También compuso *El serení de Cádiz* para los mismos instrumentos, pero con ligeras variaciones con respecto al anterior¹³.

Si atendemos a los textos literarios de ambas versiones, comprobaremos que, aunque se diferencian entre sí, presentan la misma estructura y métrica, con la alternancia de coplas en versos octosílabos y estribillo. Cabe destacar que los poemas de García conservan el tono picaresco, amoroso y desenfadado, así como la apelación constante al serení de la versión dramática del Setecientos. No obstante, en las dos versiones decimonónicas se trata de imitar el acento andaluz con los frecuentes “usté” y, asimismo, García introduce en *El serení de Cádiz* los “ay” tan típicos del flamenco, elementos ausentes en el “serení” del XVIII:

<i>El serení</i>	<i>El serení de Cádiz</i>
Muchos cantan la cachucha y yo canto el serení, porque en materia de gusto nada se llegó a escribir.	Todos cantan la cachucha y yo canto el serení, porque en materia de gusto nada se llegó a escribir.

¹¹ Andrés Moreno Mengíbar: “Manuel García en la perspectiva”. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Alberto Romero Ferrer, Andrés Moreno Mengíbar (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, p. 113.

¹² Madrid, BNE, Manuel García: “El serení”, *Caprichos líricos españoles*, 2, París, chez de l’auteur, 1830, M/241(5).

¹³ Madrid, BNE, Manuel García: “El serení de Cádiz”, MP/3175.

<i>Serení, que me gusta usted a mí, serení, sandunguero, serení, que por ti me muero.</i>	<i>Serení, que me gusta usted a mí, serení, sandunguero, serení, que por ti yo me muero ¡Ay!</i>
Qué tienes en esos ojos que tanto gusto me dan, son vapores que me suben sin poderlo remediar.	Mi serení, cual ninguno, sabe navegar al remo, y cambiar de direcciones para seguir barlovento.
<i>Serení &c.</i>	<i>Serení &c.</i>

Tabla 2 – Comparación entre los primeros versos de El serení y El serení de Cádiz.

Por lo que respecta a la música, se hallan bastantes diferencias entre las fuentes (véanse Figuras 1 y 2). Con respecto a la transcripción del *Libro de cifras...* de principios del siglo XVIII únicamente comparten el compás ternario y el comienzo anacrúsico. A todo ello cabría añadir que en las dos versiones de García predomina una vocalización clara de corte populista: la línea vocal se mueve con frecuencia por grados conjuntos y presenta una ligera ornamentación. Asimismo, el acompañamiento es sumamente sencillo y se basa en acordes. No se ha de olvidar que este tipo de música estaba destinada al uso doméstico, y en consecuencia, al intérprete aficionado, que en el siglo XIX era el epicentro de una cultura musical emergente que consumía e interpretaba canciones españolas para clavecín, piano, guitarra o arpa.

Allegro

Voz

Piano

V

Pno.

Mu - chos

can - tan la ca - chu - cha y yo can - to el se - re - ni

Fig. 2 – Primeros compases de El serení de Manuel García.

Voz

Piano

V

Pno.

To - dos can - tan la ca - chu - cha y yo can - to el se - re - ni

p

p

Fig. 3 – Primeros compases de El serení de Cádiz de Manuel García.

La siguiente versión de la canción que hemos localizado se atribuye al compositor catalán Ramón Carnicer (1789-1855) y forma parte de la *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*¹⁴. A juzgar por los frecuentes anuncios insertos en la *Gaceta de Madrid*, se trataba de una colección que cada trimestre lanzaba al mercado una nueva entrega con su correspondiente canción para piano y guitarra. Dados sus fines comerciales, no es de extrañar que Carnicer titulara su “serení” como *El nuevo serení* con el objetivo de captar el interés del intérprete aficionado que probablemente ya tendría en su poder las versiones de García.

El poema mantiene el carácter pícaro, amoroso y atrevido que singularizara a todos los anteriores. En esta ocasión, la canción se pone en boca de una maja que canta el amor por su chulo. A continuación reproducimos los primeros versos:

Más gente mata mi chulo
con su mirar nada más,
que otros chulos matando
con sables y con puñal.
*Con el serení a mi chulo
le vi de venir por los callejones
platicando con cuatro gachones
y eran de marina. ¡Ay, Jesús!*
Con el serení, ¡ay, Jesús!
Cuando sale mi chulo
corazones a robar,
conforme va echando el pie,
va derramando la sal.

Nuevamente se advierte una intencionalidad de situar la canción en el folclore andaluz, habida cuenta de los “Jesús” que tratan de imitar el acento de dicha provincia, las alusiones al garbo, la gracia y el salero que conforman el tópico asociado al hombre

¹⁴ Madrid, BNE, Ramón Carnicer: “El nuevo serení”, *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*, 12, Madrid, Calcografía de B. Wirmbs, [1825], M/241(9).

andaluz, así como la extensa vocalización de sabor andalucista que destaca en la pieza (Figura 4)¹⁵.

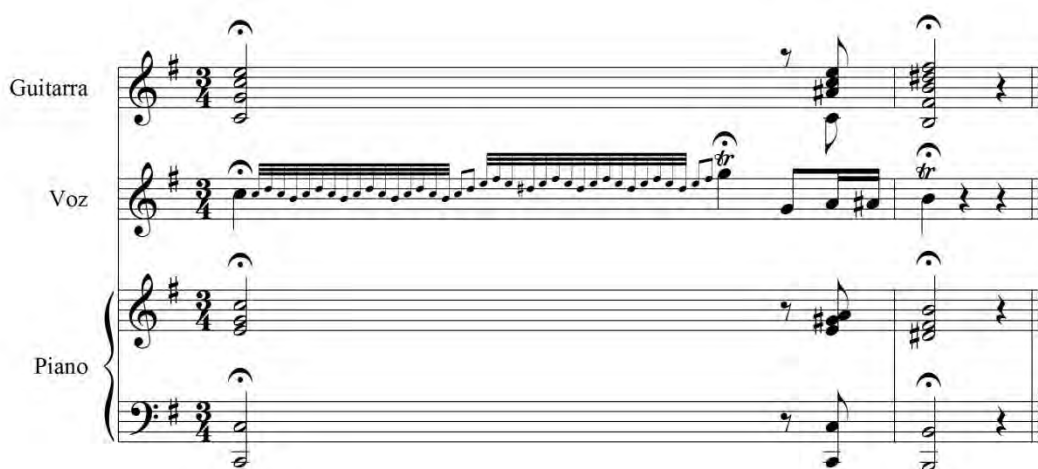


Fig. 4 – *Melisma de El nuevo serení de Ramón Carnicer.*

Todo ello explica que en muchos de los testimonios escritos del siglo XIX, *El serení* se considere como una canción del imaginario musical andaluz. Así la concibe el hispanista Richard Ford (1796-1858) en su obra *A Handbook for travellers in Spain and readers at home* (“Manual para viajeros por España y lectores en casa”), donde afirma:

Las distintas provincias de la Península tienen sus diversas danzas nacionales, o mejor dicho, locales, que como sus vinos, sus bellas artes, sus embutidos, etcétera, solo pueden ser verdaderamente apreciadas sobre el terreno. Las principales danzas son la jota, de Aragón; la rondalla y la fiera, de Valencia; el bolero, el fandango, la cachucha y el serení, de Andalucía; el zapateado y la seguidilla, de La Mancha¹⁶.

En los mismos términos escribe el historiador José Musso Pérez-Valiente (1785-1838) una crónica de una función teatral acaecida el 16 de febrero de 1836 en el teatro de la Cruz, en la que da cuenta de cómo el público pidió a la cantante italiana Almerinda Manzocchi la interpretación de *El serení* y ésta logró hacerlo con el salero andaluz que requería la pieza:

¹⁵ Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 126-127.

¹⁶ Richard Ford: *Manual para viajeros por España y lectores en casa: Andalucía*, Madrid, Turner, 2008 (trad. Jesús Pardo), p. 83.

al instante se interrumpió con un clamor universal que decía: el Serení, el Serení. La Manzonchi tiró el chal, se puso más alegre que una castañuela y cantó el Serení con sal tan andaluza que todos a porfía palmoreaban llenos de contento. Concluyóle y dijo en prosa: Por la última vez verdaderamente. Con esto crecieron los aplausos y se echó el telón. En el canto del Serení, no puede pedirse más no digo a una extranjera sino a una malagueña o gaditana.

Procede aquí destacar que no sólo se pudo escuchar la canción en los teatros, sino que asimismo fue interpretada en Palacio, como atestigua una de las crónicas aparecidas en el semanario *Cartas Españolas* (2 de septiembre de 1831), sobre un concierto privado que ofrecieron la cantante aficionada Vicenta Michans de Dot junto al pianista Mariano Lidón, ante los soberanos:

al precepto del monarca, tomó la guitarra y cantó acompañándose ella misma, las seis canciones españolas siguientes: *El serení de los ciegos*, *El Requebro*, *El Za-pili*, *El Lelé*, *El Alzapilili* y *El Puente*. En seguida volvió al piano y acompañada por el mismo D. Mariano Lidón, cantó unas seguidillas atiranadas, *El Caramba* y *El Serení*, de Ramón de Carnicer¹⁷.

Como puede apreciarse, se da cuenta de la interpretación de *El serení de los ciegos*, que posiblemente fuera aquél que incluía el entremés *Los ciegos del serení y el hambriento* del que hemos dado cuenta a lo largo del trabajo, pero cuya música actualmente se ha perdido. De ser así, la versión dramática de la canción del Setecientos era conocida en la centuria posterior. La otra pieza que se cita, *El serení*, cabe esperar que sería *El nuevo serení* de Ramón Carnicer.

De hecho, esta versión de la canción junto a *El serení de Cádiz* de García fueron recopilados en un álbum manuscrito de canciones y bailes españoles, procedente de la biblioteca privada de la reina María Cristina de Borbón (1806-1878)¹⁸, que ha pasado a engrosar los fondos de la Biblioteca Nacional de España¹⁹. La obra de García era aquí adaptada para voz y guitarra, y contó con la adición de numerosos ornamentos vocales

¹⁷ Cit. en Celsa Alonso, *La canción lírica española...*, p. 90.

¹⁸ Sobre la presencia de la música en la regencia de M^a Cristina, Cf. Sara Navarro Lalanda: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, Madrid, 2013 (tesis inédita, dir. Begoña Lolo).

¹⁹ Madrid, BNE, M.Reina/22.

ausentes en la versión original. Menos diferencias se hallan entre las versiones de la obra de Carnicer, pues en el álbum sólo varía el acompañamiento pianístico.

Conclusiones

En las páginas anteriores se han documentado las distintas versiones de la canción española *El serení*. De este modo, se ha podido comprobar que el testimonio más antiguo de su existencia data de 1705, año de la publicación del *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* en el que se integraba un “serení”. En esta misma centuria se escribieron al menos tres obras de teatro breve cuyas tramas se basaban enteramente en una tonada homónima. Aunque la música de estas piezas no se ha conservado, no parece complicado adaptar los textos de los “sereníes” que figuran en sus libretos con la música conservada de principios de siglo.

Posteriormente asistimos, desde mediados del siglo XIX, a la adopción de la canción como parte del imaginario musical andaluz, a cargo de compositores como Manuel García y, posteriormente, Ramón Carnicer, que escriben distintos “sereníes” añadiendo a sus textos literarios rasgos del acento andaluz y a sus músicas elementos propios del flamenco. Pero no sólo, pues desde finales de esta centuria y durante el siglo XX se publican numerosos diccionarios en lengua catalana que atribuyen a la tonada un origen mallorquín, pese a que no tenemos noticia con anterioridad a estas fuentes de la vinculación de la canción con la isla. Puede comprobarse de este modo cómo durante el periodo de auge del nacionalismo evoluciona la tradición en torno a “El serení” que pasa a ser, por un lado, una canción del folclore andaluz, y paralelamente, del mallorquín.

DE MUSICA SINENSIS: LA VISIÓN OCCIDENTAL DE LA MÚSICA EN CHINA A FINALES DEL SIGLO XVIII¹

Gorka Rubiales

(Universidad Complutense de Madrid)

Las memorias e informes remitidos por las compañías comerciales que operaban en el lejano oriente constituyeron una de las principales fuentes de información sobre la vida y las costumbres chinas para la sociedad ilustrada europea. El carácter mercantil de estas expediciones no excluía el desarrollo de actividades de exploración e investigación de los nuevos territorios en sintonía con los anhelos colonialistas de las monarquías europeas. En el caso español, la actividad de la Real Compañía de Filipinas resulto determinante en este sentido. Los diarios del cargo de la compañía, Manuel de Agote, se han convertido en una de las principales fuentes para el estudio del conocimiento que la sociedad española tenía de la vida en las colonias. En el presente estudio nos centraremos en el análisis de un manuscrito elaborado durante esas mismas fechas en el que su autor realiza una descripción detallada de diversos aspectos de las prácticas musicales en China durante el último cuarto del siglo XVIII.

Palabras clave: Música en China, Manuel de Agote, Real Compañía de Filipinas, siglo XVIII.

El estudio de las relaciones entre el viejo continente y el lejano oriente durante los más de cinco siglos que separan la impresión de *Il Milione* de Marco Polo (1271) y la emisión de la bula *Ex quo singulari*, publicada por Benedicto XIV en 1742 decretando la salida de todos los misioneros europeos de China, ha generado una abundante literatura cuyo análisis excedería con creces los límites de un artículo de estas características². Por dicho motivo, hemos considerado útil enfocarlo como un *case study* en el que, como tendremos ocasión de observar, a través del análisis del contenido de un único manuscrito, podremos comprobar el tipo de noticias que la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII recibía de la historia, la cultura y la sociedad chinas y el contexto de una incipiente sinología en la que estas se integraban.

¹ Este estudio forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Catalogación y análisis de obras artísticas relacionadas con la música y las artes visuales en España* (I+D+i HAR 2009-10029).

² Resulta evidente que cualquier intento por elaborar una bibliografía sobre un tema tan manifiestamente amplio desbordaría el marco de un trabajo de estas características provocando ausencias imperdonables, por dicho motivo, remitimos al lector a los abundantes trabajos monográficos y repertorios bibliográficos centrados en el estudio de la sinología y las relaciones entre el lejano Oriente y Occidente en los sucesivos periodos de las relaciones entre las delegaciones europeas y las élites chinas.

El intercambio cultural entre oriente y occidente se intensificó durante la segunda mitad del siglo XVIII gracias al incremento de las relaciones comerciales con las colonias chinas y el surgimiento de compañías independientes creadas para el comercio con los puertos de Manila, Cantón y Macao. En la presente ponencia nos proponemos analizar el manuscrito 2983 conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. El mismo, titulado *Comercio usos y costumbres de la China*, contiene una relación detallada de diversos aspectos referentes a la sociedad y la cultura china, además de valiosas informaciones para el comercio en aquel país como la descripción de los sistemas de moneda, peso y medida empleados. Podríamos considerar que se trata de un pequeño manual ya que contiene indicaciones específicas sobre el modo en el que deberían realizarse las transacciones con los comerciantes chinos de los puertos de Macao y Cantón, advirtiéndolos de los peligros que éstas entrañaban.

Como ya hemos dicho, la presencia de delegaciones españolas con fines comerciales en los aludidos puertos de Cantón y Macao fue intensa durante la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque la incorporación española a partir de 1785 con la creación de la Real Compañía de Filipinas³ supuso una integración relativamente tardía al circuito de monopolios comerciales concedidos a distintas monarquías europeas en China, su presencia en los puertos orientales es equiparable a la de otras delegaciones europeas durante ese mismo periodo. El comercio con los puertos chinos se integró en la ruta denominada “Galeón de Manila” que unía esta ciudad con Acapulco y que operó hasta la independencia mexicana en 1821. De esta forma, el comercio con las colonias orientales y las del nuevo mundo se articulaban en una única ruta comercial que operaba tanto en el Pacífico como en el Atlántico.

Con el fin de facilitar el control sobre el comercio con las expediciones occidentales, la administración china restringió el acceso a los mercantes europeos a los puertos de Cantón y Macao, ambas en el delta del Río de las Perlas. La situación exterior de este último puerto, bajo dominación portuguesa desde el siglo XVI, lo convertirá en el principal punto de acceso para las expediciones europeas. En esta zona se concentrarán los navíos franceses, ingleses, holandeses, portugueses y españoles, obligados a compartir espacios

³ Sobre la fundación y funcionamiento de la Real Compañía de Filipinas, Cf. Ander Permaneyer: *La participación española en la economía del opio en Asia Oriental tras el fin del Galeón*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2013 (Tesis doctoral), p. 83.

en un número limitado de fondeaderos y a tratar únicamente con una serie de comerciantes-funcionarios designados por el gobierno chino, denominados *janistas* en las fuentes españolas. Durante más de un siglo, el contacto con este entorno establecerá la base para las descripciones occidentales de China ante la imposibilidad de los misioneros y comerciantes europeos de acceder al resto del territorio.

Además de noticias relativas a las mercancías y el sistema comercial chino, de forma paulatina iban llegando al ámbito europeo informaciones en torno a la sociedad, cultura y costumbres orientales que eran minuciosamente descritas y estudiadas, lejos del tratamiento especulativo que habían sufrido las noticias remitidas por los misioneros durante el siglo anterior. La música no suponía una excepción en este proceso. Como tendremos ocasión de observar, las noticias sobre las prácticas instrumentales de los territorios orientales y los instrumentos empleados en las mismas también llegaron al contexto español de finales del siglo XVIII. El manuscrito que nos proponemos analizar constituye un buen ejemplo del tipo de noticias relativas a este ámbito que llegaban a la sociedad ilustrada madrileña. El documento contiene una relación detallada de diversos aspectos referentes a la cultura y sociedad china, además de valiosas informaciones, como la descripción de los sistemas de moneda, peso y medida empleados en el país, destinados a facilitar las relaciones comerciales de los mercantes españoles con sus homólogos chinos. La visión de los comerciantes chinos, los *janistas* a los que ya hemos hecho alusión, resulta bastante negativa a lo largo de todo el manuscrito. El autor los describe como ruines y oportunistas, advirtiendo reiteradamente al lector de la necesidad de permanecer alerta en el trato con ellos para evitar ser engañado o estafado.

El manuscrito

El manuscrito, encuadernado en piel con hierros dorados, contiene 50 hojas de 30 por 20 cm, en las que el autor ha anotado informaciones variadas relativas a los usos y costumbres de la sociedad china, destinadas a facilitar a los comerciantes europeos el trato con los habitantes de aquel país, tal y como describe el título del manuscrito. Únicamente los folios 23 y 31 verso han sido dejados en blanco, y resulta significativo el hecho de que en los folios 8, 18, 23 y 29 verso, el autor haya incluido varios dibujos explicativos que, como tendremos ocasión de analizar a continuación, resultan vitales

para el análisis del conocimiento de la práctica musical y la organología de los territorios orientales que los europeos disponían (Cf. Fig. 1-4). El dibujo del folio 29 ha sido realizado en tinta, mientras que para el resto se ha empleado sepia y dorado⁴. Son precisamente estas ilustraciones las que resultan de interés para nuestro estudio, ya que complementan la información suministrada en el texto que las acompaña, demostrando un claro afán del autor por documentar las prácticas musicales del contexto chino trasmitiéndolas de forma sistemática a los lectores del ámbito español.

El manuscrito contiene varias anotaciones de manos posteriores, que, no obstante, aportan escasa información relativa al origen del mismo y el modo en que llegó a los fondos de la Biblioteca Nacional. En el folio 42, al pie del listado de géneros adquiridos en el puerto de Cantón, figura el nombre de Juan Marín, sin que hayamos encontrado en la documentación disponible información alguna sobre la identidad de esta persona y su relación con el manuscrito. En las hojas de guardie del ejemplar, por otra parte, figura escrito a lápiz la anotación “Guía de la Exposición Oriente-Occidente, Madrid, 1958, p. XXXIX, núm. 192.” que hace referencia a la exposición sobre las relaciones entre España, Asia y Oceanía organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1958, en la que este ejemplar fue expuesto⁵.

Los temas tratados en el manuscrito (cf. Anexo I), de naturaleza heterogénea, parecen no guardar mayor relación entre sí que la de transmitir al lector un mayor conocimiento de la cultura y usos de los comerciantes chinos con el fin de facilitar su integración en dicha sociedad y facilitar el comercio con los proveedores chinos. La estructura del manuscrito y la disposición desordenada de los temas, nos lleva a interpretar este documento como un cuaderno de campo en el que el autor recopiló datos que consideraba relevantes para el comercio con los chinos, tal y como repite varias veces en el texto. Además de los valiosos datos relativos a los sistemas métricos y monetarios empleados en el país oriental, resulta significativa la minuciosa observación demostrada por el autor del volumen, que muestra una curiosidad científico-pedagógica propia del

⁴ Cf. *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1970, v. IX, p. 257, núm. 2983.

⁵ Cf. VV.AA.: *Guía de la Exposición Oriente-Occidente: Primitivas relaciones de España con Asia y Oceanía*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1958, p. XXXIX, núm. 192.

movimiento ilustrado europeo, describiendo diferentes aspectos de la vida social y religiosa de los chinos con un claro enfoque antropológico.

Aunque el conocimiento de la organología china avanzó mucho durante el siglo XVIII, especialmente gracias a los trabajos de Amiot y del Abbe Grossier, de los que hablaremos más adelante, la escasez de fuentes directas en muchos casos hacía que los autores intentasen inferir la morfología, uso y sonoridad de diversos instrumentos. Un buen ejemplo lo encontramos en esta imagen (Cfr. Fig. 5). Como demostró el profesor Blazenkovic en su ponencia del último congreso internacional de RIdIM⁶, en una de las páginas del tratado de Francesco Bianchini (1662-1729) titulado *De Tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae*, publicado en 1742 el autor incluye la ilustración de un *sheng* u órgano de boca. Resulta más que evidente que, pese a haber recibido indicaciones sobre la construcción del instrumento, el autor del grabado no tenía una idea clara del aspecto real del mismo y su funcionamiento.

El contenido musical del manuscrito

Los contenidos del manuscrito de la Biblioteca Nacional, por el contrario, resultan sorprendentes por la minuciosidad con la que el autor describe diversos procesos del ceremonial religioso chino y los instrumentos musicales empleados en el mismo. Resulta evidente que el narrador vivió los hechos descritos en primera persona y su afán por transmitir al lector cada uno de los detalles y permitir que éste se forme una idea general de los procesos.

De esta forma, en el folio 14, al describir los ritos de las diferentes sectas chinas, menciona la práctica musical empleada por algunas de ellas para favorecer la regeneración de las tierras yermas mediante el uso de instrumentos musicales: “Estos sectarios se precian también de tener poder para dar virtud a una tierra estéril a que produzca mucho fruto. Esto lo hacen pasando por el mismo campo tocando a menudo el batintín, a lo que llaman calentar la tierra”⁷.

⁶ Zdravko Blažeković: “Fictional and Factual Chinese Musical Instruments in Eighteenth-Century European Art”. 11º Congreso internacional del ICTM Study Group on Iconography of the performing Arts “Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West” 26-31 de octubre de 2012, Peking, China Conservatory of Music, 2012 (ponencia).

⁷ Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss/2938, f. 14r.

A continuación, siguiendo el método descriptivo minucioso que se muestra a lo largo de todo el manuscrito, el autor describe el instrumento en una nota al pie: “Batintín es uno de los instrumentos de música de los chinos del que se sirven para hacer honores, como nosotros las campanas y el tambor. Su sonido es como de una campana, su figura [asemeja] a la de una criba, y he visto en Madrid en el Gabinete de la Historia Natural”⁸.

El batintín, que atendiendo a la definición de la Real Academia de la Lengua, se corresponde con un instrumento de percusión consistente en un disco rebordeado de aleación metálica muy sonora que, suspendido en un marco, se toca golpeándolo con un macillo, presenta variantes de diversos tamaños en China desde el siglo XVIII. Lo que resulta significativo es que el autor menciona que ha tenido la ocasión de observar un instrumento de esta tipología en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, creado el 17 de octubre 1771 por decreto de Carlos III⁹. Los fondos de dicho gabinete constituyeron el origen de varios museos españoles actuales, como el de Ciencias Naturales, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo de América o el Museo de Artes Decorativas, sin que hayamos podido encontrar rastro del referido instrumento en ninguno de ellos. En cualquier caso, la presencia del mismo en las colecciones del Gabinete resulta significativa, dado que deja constancia de la llegada de instrumentos musicales del ámbito oriental a las colecciones reales, al menos durante el último cuarto del siglo XVIII.

Pero además de por esta descripción de las ejecuciones musicales, el manuscrito resulta significativo por las ilustraciones que contiene. Las incluidas en los folios 8 y 29 verso, representan respectivamente el tipo de romana utilizado por los comerciantes chinos y la estructura de los edificios destinados a servir de sepultura en dicho país. Pero en los folios 18 y 23, acompañando a la descripción de las ceremonias religiosas celebradas en los templos chinos, el autor incluye diversas ilustraciones de los instrumentos musicales empleados en las mismas. No cabe duda de que el esquema

⁸ Madrid, (BNE), Mss/2938, f. 14r.

⁹ En 1771 Carlos III adquirió el gabinete que Francisco de Dávila había reunido en París, instaurando el Real Gabinete de la Historia Natural. La colección de Dávila, a su vez, constituía la continuación del proyecto del marino Antonio de Ulloa. Cf. Ángel Montero: *La paleontología y sus colecciones desde el Real Gabinete de la Historia Natural al Museo Nacional de Ciencias Naturales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 22-23; María Ángeles Calatayud: *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988; Miguel Villena, Javier Ignacio Sánchez Almazán, Jesús Muñoz Fernández, Francisco Yagüe Sánchez: *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

seguido en la ilustración de los instrumentos toma los trabajos de Joseph Marie Amiot (1718-1793) y Abbe Grossier (1743-1823) como referencia, en los que sus autores incluyen numerosos grabados en los que se muestra la morfología y funcionamiento de diversos instrumentos orientales¹⁰. Siguiendo el principio enciclopédico propio de los tratadistas de finales del siglo XVIII, el autor incluye en el texto una breve descripción de cada uno de los instrumentos a la que adjunta una letra que permite su identificación en el conjunto de las ilustraciones. Comienza con la descripción del interior de las capillas taoístas en la que explica las ceremonias realizadas por los bonzos de la siguiente manera:

En cada una de estas capillas tienen un brasero de fierro para el fuego, varios palitos de sándalo encendido y sobre el altar algunos instrumentos que sirven a los bonzos para acompañar a los cantos, uno de estos es como la figura que está enfrente ABCD que forma el cuerpo, es de madera y las campanitas son de cobre o bronce, las que chocan con un palito. El otro es a manera de un caracol grande de madera solida hueca, enteramente por dentro cuya figura es nº 2¹¹.

Debemos suponer que la inclusión de las letras “ABCD” en el cuerpo del texto se corresponde con la intención del autor de incluir más instrumentos o señalar en las dos ilustraciones de la página enfrentada diferentes partes del mismo instrumento. En todo caso, en la parte inferior del folio 18 recto encontramos la representación de dos instrumentos musicales. El segundo de ellos, compuesto por un marco de madera del que cuelgan varios discos de metal, tal y como el autor describe en el texto, se corresponde con el referido batintín, que tradicionalmente los monjes tañían con una baqueta para acompañar el canto. El primer instrumento, cuya descripción lo compara con un caracol, parece tratarse del *muyu*, un idiófono de madera muy utilizado en el canto budista,

¹⁰ Nos referimos a los trabajos de Joseph Marie Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois* (15 volumes, Paris, 1776–1791) publicada entre 1776 y 1791 supondrá el primer acercamiento que podríamos considerar “científico” al análisis de la música China, y en 1788 Jean-Baptiste Grosier (1743-1823) publicó un amplio trabajo titulado *De la Chine: ou Description générale de cet empire, rédigée d'après les mémoires de la mission de Pé-Kin*. Tras la expulsión de los jesuitas, Grosier se trasladó a París donde, utilizando los informes enviados por el jesuita francés que se mantuvo en Pekin Joseph-Anne-Marie Moyrac de Mailla, publicó su obra con la colaboración de Leroux de Hauterayes.

¹¹ Madrid, BNE, Mss./2983, ff. 17v.-18r.

construido en un bloque de madera cuyo interior se vaciaba y era tradicionalmente tallado en forma de pez¹².

Volviendo sobre las letras CD incluidas en el texto, parece que las mismas se corresponderían con otros dos instrumentos descritos por el autor para los que, no obstante, no presenta la correspondiente ilustración: “también usan de una flautilla cuyo sonido es bastante melancólico, y de un batintín chiquito y un pandero sin sonajas”¹³.

Los instrumentos descritos parecen corresponderse con los utilizados en las prácticas de culto budista-taoista-confucianista desarrollado como fruto del sincretismo religioso reinante en China durante este periodo.

Pero donde realmente encontramos una descripción extensa de las prácticas musicales desarrolladas en el transcurso de los rituales chinos es en la descripción que el autor hace de una festividad en honor de los difuntos, celebrada durante el mes de septiembre, denominada *Ju lan son hui*¹⁴. Aunque el intento de interpretación de la terminología china del siglo XVIII resulte comprometida, en mayor grado al tratarse de la transliteración que un autor occidental hace de la fonología china, el nombre recogido en el manuscrito guarda cierta similitud con *Yu-lan pen hui*, o “Fiesta de los Espíritus hambrientos”, que aún hoy se sigue celebrando en China.

En la descripción de esta especie de *Halloween* chino del siglo XVIII, el autor describe la participación de dos conjuntos instrumentales que de forma alternada participaban en diferentes momentos de las ceremonias. La fiesta comenzaba con la construcción de cinco cobertizos, a los que el autor se refiere como “tinglados”¹⁵, destinados a diferentes finalidades. Uno para albergar la representación de las deidades, un segundo en el que se preparaban las lucernas y faroles utilizados en la fiesta, el tercero, que servía de cocina. El cuarto servía de custodia para la representación de un gran ídolo de unos cuatro metros y medio de altura, fabricado en papel, que representa al principal de los diablos, cuyo nombre es *Lan tai lou*.

¹² Para una descripción de la morfología de este instrumento y los contextos en los que era utilizado, Cf. Robert E. Buswell, Donald S. López (eds.): *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 557

¹³ Madrid, BNE, Mss./2983, ff. 17v.-18r.

¹⁴ Transcribimos éste y otros términos tal y como aparecen en el manuscrito sin intentar adaptarlos al *pinyin*.

¹⁵ Siguiendo la literatura de la época, cabría la posibilidad de interpretar los “tinglados” a los que hace referencia el autor como espacios escénicos, hecho que modificaría notoriamente nuestra percepción del desarrollo de la fiesta. La descripción, no obstante, no incluye datos adicionales que permitan sostener esta hipótesis.

El quinto recinto estaba destinado a los músicos que participaban en las celebraciones que, tal y como el autor describe, eran 6 y tañían diferentes instrumentos. El orgánico que participaría en la función descrita se corresponde con los instrumentos comprendidos entre las letras A y F. Como contrapartida, encontramos una segunda agrupación cuyo sonido, en palabras del autor era “más suave”. No es posible precisar si los 6 músicos anteriormente referidos eran los mismos que participaban en esta nueva agrupación, pero debemos suponer que debido a la especialización necesaria para la ejecución en estos instrumentos, se trataría de un segundo grupo de músicos. Esta segunda agrupación incluiría los instrumentos indicados con las letras G, H e Y, a los que se uniría el instrumento señalado con la letra C y un pequeño batintín.

El autor muestra igualmente los instrumentos señalados con las letras J y L que, tal y como explica en el texto, “son dos clarines, como de dos varas de largo y de un sonido sumamente desagradable a nuestro oído, y suelen tocarlos separadamente a manera de nuestros clarines en todas las funciones”. Parece que el sonido de estos instrumentos de viento metal, pertenecientes a la familia del *haotong* y el *laba*, habitualmente utilizados en los cortejos y ceremonias chinas, resultaba poco agradable a los oídos de los visitantes europeos.

Pero el autor del manuscrito no se contenta con describir el orgánico utilizado en cada una de las ejecuciones, sino que incluye una descripción de la impresión que el repertorio interpretado en diversos momentos del desarrollo de la fiesta causó a los occidentales: “El concierto expresado a la vuelta completo, el primero con los instrumentos ABCDE y F, lejos de causar alegría, sirve de tristeza a el gusto europeo. El 2º concierto, no choca tanto por ser compuesto de voces más suaves”¹⁶.

Al parecer, la primera ejecución que, como podemos observar, incluía una mayor presencia de instrumentos de percusión e idiófonos, resultaba poco agradable para nuestro autor.

Datación y autoría del manuscrito

¹⁶ Madrid, BNE, Mss/2983, f. 24r.

Como hemos visto, el autor del manuscrito presta una atención especial a los pormenores de la ejecución musical, preocupándose de transmitir al lector el mayor número posible de detalles relativos tanto al modo de ejecución como a la sonoridad producida. Llegados a este punto, cabría reflexionar sobre la identidad de dicho autor para intentar profundizar en la contextualización de este material.

El manuscrito no contiene mención alguna en torno a su autoría ni su posible fecha de elaboración, pero su contenido nos permite llegar a algunas conclusiones en relación a ambos temas. Para la datación del volumen, además de las características morfológicas y el tipo de escritura, que lo ubicarían hacia finales del siglo XVIII, prestaremos especial atención a dos hechos descritos en el texto: Por una parte, en el folio 41 verso se incluye una “Traducción del primer mes del calendario de los chinos, y por él se hará cargo de los demás del reinado del Emperador Kien-lung, año 49”. El cuadragésimo noveno año del reinado de éste emperador, cuya regencia comenzó en 1735, se correspondería con el año 1784 según el calendario occidental, tal y como el autor del manuscrito explica en una nota al pie. Este hecho nos ofrece una fecha *post-quem* en la que el manuscrito pudo ser elaborado. Un segundo elemento que nos permite profundizar en la datación de la obra es la mención en varios pasajes del texto al padre José de Villanueva (1734-1794)¹⁷, misionero agustino burgalés desplazado a China desde 1759 hasta su muerte, acaecida en 1794. La participación activa del padre Villanueva¹⁸, que traduce varios textos chinos para el autor del librito, nos induce a pensar que la redacción del mismo no pudo ser posterior a 1794, año de muerte del religioso burgalés. Por lo tanto, podemos situar la fecha de elaboración del manuscrito entre 1784 y 1794.

¹⁷ Cf. Elviro J. Pérez: *Catálogo bio-bibliográfico de los religiosos agustinos de la provincia del santísimo nombre de Jesús de las Islas Filipinas desde su fundación hasta nuestros días*, Manila, Establecimiento tipográfico del Colegio de Sto. Tomás, 1901, pp. 38-39. “José de Villanueva: Hijo profeso de nuestro colegio de Valladolid, donde ingresó abandonando el mundo para siempre. Desde que tomó el hábito (1749) hasta el día de su muerte (25 de mayo de 1749), fue observantísimo cumplidor de los deberes religiosos y muy dado al estudio de las ciencias eclesiásticas, en las que hizo rápidos progresos, llegando a ser una notabilidad en sagrada teología. En Filipinas aprendió el dialecto pampango, y supo administrar con gran celo y caridad los ministerios de Magalan y Tarlac, y de aquí se trasladó a las misiones de China (1759), donde predicó la fe católica a los naturales de Zag-Kiang-tin varios años. Vuelto a Manila, a causa del extrañamiento de nuestros misioneros ordenado por el Emperador de China, se hizo cargo de los oficios de subprior y sacristán de nuestro convento de S. Pablo, los que desempeñó a gusto de sus prelados y gran crédito suyo. Murió en China, a la edad de 59 años. Había nacido en Gumiél de Hizán, de la provincia de Burgos en 1734. Tenemos además de él, además de las atinadísimas correcciones al *Arte Chino* del P. Juan Rodríguez, *Varias cartas* interesantísimas acerca de nuestras misiones en China en 1770”.

¹⁸ Agote menciona en uno de sus diarios a este padre agustino, al que identifica como R. P. Provincial de las misiones. Cf. *Diario de Navegación R-625*, Untzi Museoa/Museo Naval de San Sebastián, p. 231

Por otra parte, aunque no resulten concluyentes, la factura de este manuscrito y las numerosas ilustraciones que contiene guardan cierta similitud con los diarios de un marino de Getaria que operó por esas mismas fechas en los puertos de Cantón y Macao, como maestro de la Real Compañía de Filipinas en China. Nos referimos a Manuel de Agote y Bonechea (1755-1803) cuyos diarios de navegación¹⁹, redactados entre 1787 y 1796 se encuentran en el Untzi-Museoa - Museo Naval de San Sebastián²⁰. Tras interrumpir una carrera en la administración, municipal, Agote se enrolará en la Real Compañía de Filipinas en 1779, embarcándose en el navío San Francisco de Paula, apodado el Hércules, de la casa Ustáriz, San Ginés y C^a²¹. En 1786 se encuentra ya en China, formando parte de la tripulación de la *Astrea* y, posteriormente, a bordo de las corbetas *Descubierta* y *Atrevida*, todas ellas fletadas por la referida compañía. La minuciosa anotación de los lugares y las fechas en las que se encontraba en cada uno de los puntos, permite un seguimiento de los movimientos de Agote durante esos años (cf. Anexo II)²².

Continuando con el análisis de los contenidos del manuscrito, podemos observar que en el folio 3 verso, el autor hace referencia al navío en el que viajaba, que no era otro que el Hércules: “y a mi ver, el origen de haber pagado nuestra expedición en este viaje duplo que el anterior por el fondeo del Hércules, como también lo apurado en que se han visto en Cantón Berindoaga y Larreta, no queriéndoles vender nada”²³.

Este dato podría inducir a identificar al autor del librito como el propio Manuel de Agote que, como complemento a los minuciosos diarios de navegación y los diarios de estancia, habría recogido en este manuscrito un conjunto de notas de interés comercial, cultural y antropológico destinadas a transmitir el conocimiento de los nuevos territorios

¹⁹ Como indica Permaneyer: “Se desconoce su procedencia original, habiendo sido hallados en un ático y depositados en los archivos de la Diputación Foral de Guipúzcoa, junto con otra documentación conservada en lo que podría haber sido un archivo personal”. A. Permaneyer, *La participación española...*, p. 524.

²⁰ A. Permaneyer: “Españoles en Cantón: los Diarios de Manuel de Agote, primer factor de la Real Compañía de Filipinas en China (1787-1796)”, *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 7, 2012, pp. 523-546.

²¹ A. Permaneyer, *Españoles en Cantón...*

²² Hemos basado la elaboración de los cuadros incluidos en el anexo II en el estudio de los propios diarios de navegación de Manuel Agote conservados en el Untzi Museoa / Museo Naval de San Sebastián y en el vaciado de los mismos realizado por José María Roldán. Cf. José María Roldán: “Fuentes documentales para la geografía histórica del s. XVIII. Los diarios de Manuel de Agote”, *Lurralde: Investigación y espacio*, 11, 1988, pp. 267-289.

²³ Madrid, BNE, Mss/2983, f. 3v.

a la sociedad española de la época²⁴. Si aceptamos la autoría de Agote, no resulta complicado situar la elaboración del referido manuscrito en 1784, durante la última estancia de éste en Cantón como miembro de la tripulación del navío Hércules, ya que al año siguiente lo encontramos viajando como pasajero en la fragata Infanta Doña María Josefa que cubría el trayecto de Veracruz a Cádiz²⁵. Debemos aceptar, no obstante, que los indicios que sustentan la identificación del autor con Agote carecen de una consistencia sólida, resultando abundantes los puntos nebulosos. En cualquier caso, la atribución del manuscrito al marino de Getaria es secundaria respecto al contenido del mismo, ya que, como hemos visto, la presencia del autor en el navío Hércules es atestada por él mismo en el texto.

Parece que, movido por una curiosidad científico-pedagógica, propia del movimiento ilustrado europeo, Agote o algún miembro de la misma expedición, se concentra en describir aspectos de la sociedad, cultura y religión chinas. En efecto, el contenido del manuscrito difiere notablemente del meticuloso orden seguido en los diarios de navegación, divididos en asientos sucesivos en los que se quedaba reflejada la actividad, situación y sucesos relevantes acaecidos en cada uno de los días. En este documento, cuya factura asemeja, como ya hemos dicho, a un cuaderno de campo, el autor recoge de forma pormenorizada datos de interés antropológico y cultural que en los aludidos diarios de navegación quedan siempre relegados a un plano secundario y condicionados a su utilidad para la actividad comercial, que al fin y al cabo, suponía el principal objetivo de la expedición. Desconocemos si el objetivo de este manuscrito era la integración de los datos recogidos en una obra posterior o responde a la simple curiosidad científico-pedagógica propia de los hombres de cultura de este periodo. La descripción detallada de los instrumentos musicales utilizados en los distintos rituales y cultos chinos evidencia un claro interés de los mercantes europeos por la cultura y la sociedad de los territorios orientales más allá de las simples labores de inteligencia destinadas a la obtención de mayores beneficios en el comercio con las colonias chinas. Además de

²⁴ Los objetivos de la expedición del Astrea, al mando de Alessandro Malaspina no solo eran comerciales, sino que incluían fines científicos, formando parte de los objetivos de expansión imperial de la monarquía. Cf. A. Permaneyer, *Economía del opio...*, p. 99 y ss.

²⁵ Existe un vacío documental correspondiente al año 1784 en los diarios de Agote. Podemos constatar la existencia de un volumen correspondiente a dicho año ya que el propio autor lo referencia en el volumen correspondiente a 1785, que si se ha conservado.

atribuirlos al evidente carácter ilustrado de los miembros de la expedición y la curiosidad científica característica del periodo, debemos tomar en consideración la repercusión que este tipo de materiales tenían en el viejo continente, donde una cohorte de academias y tertulias recibían deseosas todas las noticias relativas a la cultura, la sociedad y la música del imperio chino.

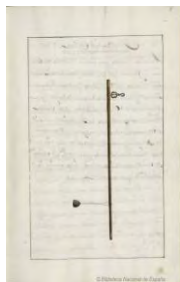


Fig 1.- Romana usada por los comerciantes chinos. BNE, Mss./2983, f. 8r.



Fig 2 – Instrumentos musicales utilizados por los bonzos para aumentar la fertilidad de los campos . BNE, Mss./2983, f. 18r.



Fig 3 – Instrumentos musicales empleados en la celebración de la fiesta Ju lan son hui en honor de los difuntos. BNE, Mss./2983, f. 23 r.

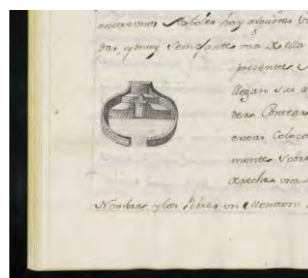


Fig 4 – Recinto funerario empleado por los chinos. BNE, Mss./2983, f. 29 v.

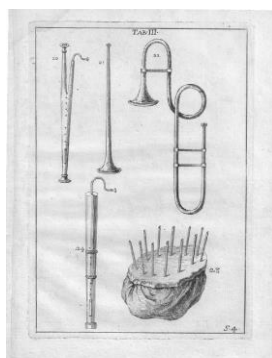


Fig 5 – Lámina con ilustración de un sheng (num. 23) en Francesco Bianchini (1662-1729) *De Tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae* (1742), p. 83. BNE, M/2516.

ANEXO I

Contenidos del manuscrito de la BNE Mss/2983: “Comercio, usos y costumbres de la China”

1. Algunas reflexiones sacadas de la experiencia para la compra de géneros en Cantón y Macao (fol. 1)
2. Monedas de la China (fol. 5)
3. Pessos de la China (fol. 7)
4. Medidas de la China (fol. 8 v.)
5. Del comprador chino que han de tener todos los navios de Europa que arriban a Macao y Bampú para el abasto de víveres (fol. 9)
6. Algunas noticias particulares sobre las sectas que guardan los chinos (fol. 12)
7. Filosofía sínica, preguntas de un discípulo y respuesta de un doctor chino (fol. 32)
8. Traducción del primer mes del kalendarario de los chinos (fol. 41 v.)
9. Noticias de los generos en que se haze el comercio en Canton y Macao (fol. 42-50)

ANEXO II

Cronología y ubicaciones reflejadas en los diarios de Manuel de Agote (1779-1796)

Año	Fechas	Embarcación	Capitán	Trayecto	Cargo
1779	1 abr. – 30 sept.	Hércules (navío)	Domingo Gorosarri	Cádiz – Manila	Maestre
1780					
1781	10 may. – 13 dic.	Hércules (navío)	Fco. José de Mendizabal	Macao - Cantón	Maestre
1782	20 mar. – 5 jul.	Hércules (navío)	Fco. José de Mendizabal	Acapulco – Puna	Maestre
1783	8 mar. – 16 may.	Hércules (navío)	Fco. José de Mendizabal	Puna - Macao	Maestre
1783	26 may. –				
1784					
1785	28 oct. – 19 ene. 1786	Infanta D ^a M ^a Josefa (fragata)	Fco. de Urezveroeta	Veracruz – Cádiz	Pasajero
1786	4 sept. – 3 feb. 1787	Astrea (fragata)	Alexandro Malaspina	Cádiz – Lima – Manila	Maestre
1787	27 feb. – 1 nov.	Astrea (fragata)	Alexandro Malaspina	Lima – Manila	Maestre
1787	12 nov. – 30 dic.	Fragata Santa Florentina	Juan de Castillo y Negrete	Manila - Cantón	Pasajero
1788					
1789	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1790	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1791	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1792	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1793	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1794	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1795	1 ene. – 31 dic.	Diario de Cantón		Cantón	Factor
1796	14 dic. – 22 dic.	N ^a Sra. De la Concepción, Alias la Cliwe (fragata)	Juan Bautista Cavarrus	Cantón – Manila	Factor
1797	23 dic. 1796 – 4 mar. 1797	Diario de Manila		Manila	
1797	4 mar. – 18 jul.	N ^a Sra. De la Concepción, Alias la Cliwe (fragata)	Juan Martínez	Manila – Isla de Fráncia – Cádiz	Primer sobrecarga
1797	18-31 jul.	Isla de Francia (actual isla Mauricio)		Islas Mauricio	

EL HALLAZGO DE VARIAS OBRAS RELIGIOSAS DE JOAQUÍN TURINA DAN LUGAR AL ESTUDIO DE FOTOGRAFÍAS, OBJETOS, ESCRITOS Y COMPOSICIONES QUE HABLAN DE SU RELIGIOSIDAD

Ana Ruibérriz de Torres Fernández
(C.S.M. Manuel Castillo de Sevilla)

La aparición casual en un archivo de una hermandad sevillana de dos obras inéditas de Joaquín Turina dio origen a esta investigación. Se constató que no había datos acerca de ellas y que Turina había escrito a lo largo de su vida otras nueve obras dedicadas a hermandades. A excepción de una, que formaba parte del catálogo de juventud, el resto eran obras no catalogadas. La búsqueda de información sobre obras de Joaquín Turina dedicadas a imágenes sacras y escritas para cultos de hermandades y la realización de un catálogo de las once obras citadas han centrado este trabajo. También se ha profundizado en aspectos personales como su religiosidad, ahondando en su desconocida faceta como cofrade y fotógrafo aficionado de la Semana Santa de Sevilla. José Luis Turina De Santos, nieto del compositor, manifestó interés por este estudio y facilitó una entrevista con su padre, quien fue una fuente excepcional.

Palabras-clave: Joaquín Turina, hermandades, música religiosa, religiosidad, Sevilla

Cuando alguien se embarca en la ingente tarea que supone llevar a cabo una investigación, es fundamental la elección del tema. Debe procurar que sea novedoso, atractivo, interesante y, a la vez, que le motive. En este caso la investigadora tenía entre sus prioridades otra condición más, que el tema fuera eminentemente sevillano por el deseo personal de investigar facetas musicales de la ciudad de Sevilla desconocidas hasta la actualidad.

El punto de partida hay que situarlo en el hallazgo fortuito en el año 2007 de dos obras inéditas de Joaquín Turina en el Archivo de la Hermandad del Valle (Sevilla). De una de ellas, la que lleva por título *Elevación al Santísimo Sacramento* (1902), existía una referencia mínima: en un inventario de obras no catalogadas aparecía titulada *Motete al Santísimo Sacramento* y se especificaba que estaba “perdida”¹; ese nombre no consta en absoluto en la partitura y carecía de fecha alguna. La otra, una versión mariana de la obra anterior titulada esta vez *A la Virgen de los Dolores (Copla a la Virgen del Valle)*, de

¹ Cf. Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997 (2ª ed. corregida y aumentada).

1903, no aparecía ni como no catalogada ni como perdida, sino que se desconocía por completo.

Al buscar en la bibliografía más referencias sobre estas dos obras citadas, se constataron varias cosas: efectivamente, no había datos acerca de ellas; Turina, no obstante, había escrito a lo largo de su vida otras obras dedicadas a hermandades; además, a excepción de su primera “copla” *A la Divina Pastora (Plegaria para voces y piano)*, catalogada por él mismo junto con otras obras de juventud con el opus antiguo Op. 22, el resto eran obras no catalogadas por el compositor, y mucho menos editadas pero que, poniendo la atención en sus fechas de composición, éstas ocupaban toda su vida profesional².

A finales de 2009 surgió la oportunidad de tener un encuentro personal con José Luis Turina De Santos, nieto del compositor, quien además de un magnífico profesional de la Música es un gran conocedor de la obra de su abuelo. Se comprobó que esas obras sacras eran totalmente desconocidas para él. A lo largo de esa primera conversación manifestó su interés por que se investigaran. También comentó que, a pesar de que no tuvo la oportunidad de conocer en vida a su abuelo, lo poco que recordaba sobre su vinculación a hermandades es lo que le habían contado en la familia y los recuerdos que tenía de los objetos religiosos que abundaban por su despacho y por su casa. En el transcurso de la charla sugirió indagar más en ese aspecto interesante y desconocido por muchos, tan relacionado con las hermandades de Sevilla: la religiosidad de Joaquín Turina. Además propuso contar con la ayuda de su padre, José Luis Turina Garzón, quien a los noventa años (por aquel entonces) mantenía vivos en su mente recuerdos y detalles del compositor y, sin duda, era la mejor fuente que se podía encontrar. Y esa propuesta se tradujo en una entrevista personal con el hijo de Turina a principios de 2010. La colaboración de la familia ha sido constante a lo largo de todo el proceso investigador.

Para completar la parte del trabajo dedicada a las obras para hermandades se pensó que, ya que esa parte de la producción musical de Turina había sido ignorada hasta ahora, sería apropiado realizar un catálogo en el que se reuniera toda la información, tan anticuada, dispersa y confusa, y se fusionara con datos nuevos bien

² La más tardía es de 1936, *Plegaria a Nuestro Padre Jesús de la Vera-Cruz*, dedicada a la Hermandad de la Vera-Cruz de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

documentados. Todo ello se complementaría ahondando en su faceta como cofrade de la Semana Santa de Sevilla.

En el camino se han ido encontrando numerosos datos erróneos surgidos, sin duda, por el desconocimiento por parte de aquellas personas que habían escrito sobre ello del contexto de las tradiciones sevillanas y del mundo interno de las hermandades y cofradías. En esta ocasión, la adecuación del perfil de la investigadora, sevillana, cercana a las tradiciones de la ciudad y próxima a ese ambiente cofrade en el que se movió Joaquín Turina hace más de un siglo, aporta una visión contextual mucho más completa que la dada a esos temas por otros autores.

De esa manera se gestaron las primeras líneas de actuación dirigidas, por un lado, a buscar información sobre todas aquellas obras de Joaquín Turina dedicadas a imágenes y escritas para ser interpretadas en cultos de hermandades, y por otro, a profundizar en la religiosidad del maestro sevillano. Resultaba interesante y muy motivador poder aportar información nueva sobre el compositor sevillano con mayor proyección internacional, es decir, poder estudiar a una figura de primera línea.

Al iniciarse la investigación, las primeras referencias a la religiosidad de Joaquín Turina se encuentran en las palabras que le dedica su amigo Federico Sopeña, quien se encargó de redactar la biografía del compositor, pero de forma aún más cercana se ha podido contar con el valioso testimonio de su hijo José Luis, el único de los cinco hijos de Turina que permanece con vida quien accedió a ser entrevistado personalmente en enero de 2010, haciendo un ejercicio de memoria sobre un aspecto tan íntimo y privado como era la visión que él mismo había tenido sobre la religiosidad de su padre. El acceso a través de los familiares del compositor a objetos personales relacionados con toda esta temática religiosa, que por sí solos hablan de las devociones y las tradiciones religiosas de las que Turina era partícipe, suponen otro punto de vista para ahondar en su religiosidad cotidiana. Para ello han colaborado varias personas, en su mayoría nietos del compositor, aportando información e imágenes.

Pero como más se ha podido profundizar en ello ha sido a través del mismo compositor, seleccionando y poniendo de manifiesto lo que él directamente dejó dicho en sus escritos. Con la lectura de artículos, críticas y reseñas extraídos de diferentes diarios, semanarios y revistas en las que participó durante su interesante trayectoria periodística, se ha conseguido de primera mano más información sobre su religiosidad.

Además se han podido consultar interesantes textos autógrafos de carácter autobiográficos, algunos de acceso restringido³. Los escritos revisados durante estos años se conservan en el Archivo Joaquín Turina, archivo custodiado desde 2007 en la Fundación Juan March (Madrid) por expreso deseo de los descendientes del compositor, después de fracasados intentos por legarlos al Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada)⁴.

Parte de la investigación ha consistido en revisar su profundo arraigo a la ciudad de Sevilla, mostrar su afición por realizar y coleccionar fotografías de procesiones y conocer más al Turina cofrade que sentía una intensa devoción por la Semana Santa sevillana. Además de manejar los escritos antes mencionados, ha sido necesario recurrir a las hermandades para explorar documentos internos y publicaciones más cercanas al mundo cofrade para poder hacer una selección de textos que hicieran referencia a las composiciones de Joaquín Turina creadas para el culto devocional. Una de estas fuentes han sido los llamados “boletines”, revistas de pequeño formato que se editan en el seno de las hermandades en las que se tratan temas diversos.

También se ha conseguido aportar nuevos datos sobre sus devociones, su relación indirecta con algunas hermandades y su vinculación directa como hermano o hermano honorario en algunas de ellas. Ha sido necesario acudir expresamente a los archivos de diferentes hermandades. Allí se ha encontrado información hasta hoy desconocida y la mayor parte de las partituras de esas obras musicales de culto que forman parte del catálogo presentado en este trabajo. La investigación se ha extendido a ciudades y pueblos vinculados a él como Cantillana (Sevilla), pueblo natal de su madre, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), donde veraneaba frecuentemente, y las dos ciudades españolas en las que vivió: Sevilla y Madrid.

³ Para poder acceder a sus *Diarios* en el Archivo Joaquín Turina de la Fundación Juan March (Madrid), se precisa una autorización expresa por parte de alguno de sus descendientes autorizados, debido a que contienen información íntima y personal del compositor. En este caso se obtuvo la autorización de José Luis Turina De Santos. Cf. Madrid, Archivo de la Fundación Juan March (AFJM), Legado Joaquín Turina, Archivo Personal, *Diarios*, 36v.

⁴ Información aportada en la entrevista personal mantenida con José Luis Turina De Santos, nieto del compositor, el día 25 de noviembre de 2009 en Pilas (Sevilla). Comentó que Reynaldo Fernández Manzano, director del Centro de Documentación Musical de Andalucía de Granada, estuvo haciendo gestiones para conservar el legado de Joaquín Turina. Finalmente, debido a la falta de apoyo por parte de las instituciones andaluzas, la familia decidió que se conservara en una fundación privada, pasando en el año 2007 a ser custodiado en la Fundación Juan March de Madrid. Cf. Sevilla, Archivos Personales Ana Ruibérriz de Torres Fernández (APARTEF), *Entrevista con José Luis Turina De Santos*, 25/XI/09.

Para descubrir al Joaquín Turina cristiano, devoto y cofrade es necesario tener en cuenta la fuerza de las tradiciones religiosas en la ciudad que lo vio nacer, Sevilla, tan estrechamente relacionada con diversas manifestaciones religiosas populares. Todas ellas fueron vividas intensamente por el compositor en sus primeros veinte años, mientras vivió en ella, y más tarde en sus frecuentes visitas, generalmente acompañado por su mujer, Obdulia Garzón, y sus hijos. También la familia en la que nace y se desarrolla condicionó su vida espiritual, inculcando en sus hijos entre otras cosas todos sus valores, sus creencias y sus tradiciones religiosas.

También es preciso contextualizar su religiosidad en una época especialmente convulsa, como fueron las primeras décadas del siglo xx en España, en la que asuntos como la religiosidad y la tradición llegaron a resultar especialmente conflictivos. La realidad española pasó por periodos en los que dar muestras de tu fe podía suponer un peligro personal, como en determinados episodios de la Segunda República y en los años de la Guerra Civil, vividos por la familia Turina en Madrid. Sin embargo más adelante ocurrió todo lo contrario, que resultaba “políticamente correcto” ser católico, como es a partir de los años cuarenta. La fidelidad de Joaquín Turina a sus ideas religiosas, mantenidas al margen de las circunstancias y los conflictos relacionados con la política así como de estos contextos tan difíciles que le tocó vivir, puede ayudarnos a comprender la firmeza y la profundidad de las mismas.

Al comienzo de la investigación se tenía la idea que puede tener, en principio, cualquier persona que se haya acercado a su obra. Desde fuera daba la impresión de que el uso que hacía de asuntos piadosos o fragmentos melódicos religiosos, principalmente en la temática, en los títulos o en algunas de sus obras, era consecuencia de su pasión por el canto popular y la descripción musical de ambientes tradicionales, fruto a su vez de su adhesión a la corriente folklorista que recorría no sólo España, sino toda Europa, en aquellos momentos. Sin embargo, a la hora de indagar desde un punto de vista antropológico cómo vivía la fe un hombre de principios del siglo xx como él, se ha podido saber que no era una cuestión superficial o un asunto propagandístico, teniendo en cuenta que estaba de moda llevar a las fórmulas musicales la esencia de nuestra tierra, sino que lo que plasmaba en sus obras surgía, además, de sus profundas convicciones religiosas y del modo intenso con el que supo vivir las tradiciones de su ciudad natal, especialmente la Semana Santa.

Como comentaba su hijo José Luis en su testimonio, Turina era un “hombre de fe”, cumplía con sus obligaciones como católico, iba a Misa en familia todos los domingos y oraba en solitario. En sus escritos más personales da muestras de ello comentando momentos relacionados con diferentes sacramentos: el bautismo de sus hijos, destacando las personas que ejercieron de padrinos; el matrimonio con Obdulia en su parroquia de toda la vida, la iglesia colegial del Divino Salvador de Sevilla; o la comunión, dejando dicho la capilla o la iglesia donde asistía a Misa. En esos manuscritos autógrafos se pueden observar sus costumbres religiosas y su afán por la cultura, pues solía escribir sobre las múltiples visitas realizadas a monumentos religiosos, las procesiones que presenciaba, tanto en Semana Santa como en otros momentos del año, la asistencia a actos litúrgicos, las festividades y los acontecimientos religiosos familiares, etc. Incluso escribe en su *Diario* su última comunión y su última confesión antes de ingresar en el sanatorio donde lo cuidaron en la fase final de su enfermedad. Su hijo recuerda que allí mismo recibió el viático y, un día antes de morir, la unción de enfermos.

En las estanterías de su despacho se ha podido conocer que abundaban libros dedicados a temas religiosos, en los que seguro fue adquiriendo sus grandes conocimientos en Historia de la Música religiosa, Historia Sagrada y Teología. Ese dato, transmitido también por su hijo, se ha podido corroborar en la gran cantidad de artículos periodísticos donde habla de esos temas. Al revisarlos se pueden observar sabias lecciones de música religiosa de todos los tiempos y cómo dejó plasmado el devenir de la música religiosa a lo largo de la Historia, incluidas las primeras décadas del siglo xx. Entre sus pertenencias se hayan además múltiples fotografías y postales de procesiones que formaban una parte importante de su colección gráfica⁵ y los objetos religiosos que formaban parte de la decoración de la vivienda familiar demuestran el arraigo de las tradiciones religiosas en su vida.

También es preciso destacar la presencia en sus escritos periodísticos de temas relacionados con las tradiciones, con la influencia de la música folclórica y del canto popular andaluz en la música de su época en general o en sus obras en particular. En varios de ellos hace alusión a algunas de sus obras relacionadas con el entorno de las

⁵ La colección, desconocida por la mayoría de los amantes de la obra de Turina, está formada por instantáneas realizadas con su cámara y fotografías o postales compradas a fotógrafos de fama reconocida. Cf. Madrid, AFJM, Legado Joaquín Turina, Fondo Personal, *Archivo fotografico*.

hermandades y de la Semana Santa, y en multitud de fragmentos o de artículos completos se recrea evocando, describiendo o comentando el más mínimo detalle en torno a las procesiones, la religiosidad popular o las cofradías en Semana Santa.

Es cierto que llama especialmente la atención la pasión que sentía Turina por la fiesta magna sevillana, y que tras la investigación se puede afirmar que asimismo era una persona devota⁶. En su caso, tradición y religiosidad andan de la mano pero, sin duda, la segunda supera a la primera. Evidentemente, el hecho de nacer y haberse criado en un entorno cultural como el sevillano, plagado de tradiciones, debió influirle, pero ese tradicionalismo sería meramente anecdótico si no fuera porque, como ha quedado demostrado, iba acompañado de fe profunda. Su sentir cofrade y sus devociones rebasan la simple tradición popular para convertirse, como nos dice Sopeña, en una ayuda en donde poder apoyar su centro de devoción, la adoración de Cristo.

Turina, que se autodefine como “capillita”⁷, no sólo dedicaba los días de Semana Santa en Sevilla para salir a ver y fotografiar cofradías, salir de nazareno o visitar los monumentos del Jueves Santo, momentos que añoraba enormemente cuando, por circunstancias personales, no podía estar presente en la capital andaluza, sino que también reservaba en esas jornadas unos minutos a la oración y a la meditación sobre la Pasión de Jesucristo, con la ayuda del libro del Padre Luis de la Palma, *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro Evangelios*⁸.

Como cosa excepcional, en la parte del trabajo dedicada a dar a conocer esa faceta suya bastante desconocida como es la de cofrade, se ha corroborado la pertenencia a determinadas cofradías, pero también se han conseguido nuevos datos que argumentan su vinculación en algunas hermandades de las que hasta ahora nada se había sabido:

Hermandad de Pasión (Sevilla): en esta cofradía ubicada en la iglesia colegial del Divino Salvador salió de nazareno desde niño y tomó parte activa en la vida cofrade. Es

⁶ En la investigación se han aportado datos sobre algunas de las imágenes por las que sentía devoción, como la Virgen del Amparo (Sevilla), la Virgen de los Reyes (Sevilla), la Virgen de la Esperanza (barrio de la Macarena, Sevilla), la Virgen del Carmen (Cádiz), la Virgen de Regla (Chipiona, Cádiz) o la Virgen de la Caridad (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), así como descripciones de la Romería del Rocío.

⁷ Término aparecido en su artículo “El gran poema de Sevilla” y que hay que entender como persona que vive intensamente la Semana Santa de Sevilla. Cf. Joaquín Turina: “El gran poema de Sevilla”, *Semana de Pasión*, Sevilla, III/1948.

⁸ Dato extraído de la conferencia de Federico Sopeña en el Conservatorio de Madrid en 1962. *Apud.* José Carlos García Rodríguez: *Turina y Sanlúcar de Barrameda*, Sevilla, El Monte, 1999.

sin duda su hermandad más querida y a la que más pentagramas dedicó, ni más ni menos que cinco composiciones: *Marcha fúnebre Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1900), *Plegaria a la Virgen de la Merced* (1900, desaparecida), *Plegaria a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1901), *Misa a Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1912) y el segundo movimiento de su Op. 96 *Por las calles de Sevilla*, (*impresiones para piano*), titulado *Ante la Virgen de la Merced*.

Hermandad de Las Penas de San Vicente (Sevilla): participó en su refundación junto a otros sevillanos ilustres y llegó a salir de nazareno en los años veinte con su hijo Joaquín, dedicándole el segundo movimiento de *Canto a Sevilla* Op. 37 (1925) que lleva por título *Semana Santa* y va acompañado de esta dedicatoria: “A los nazarenos del Cristo de las Penas y a la Virgen de los Dolores”.

Hermandad del Amparo (Sevilla): es la hermandad de gloria de sus primos los Areal, de la cual le hicieron hermano honorario y le regala la partitura encuadernada en forma de libro con tapas de terciopelo y un corazón alado de plata aplicado en agradecimiento a la primera de las tres composiciones que le dedicó: *Plegaria a la Santísima Virgen del Amparo* (1920), *Plegaria a Nuestra Señora del Amparo* (1923) y *Alabado* (1924).

Hermandad de la Vera-Cruz de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz): a esta hermandad pertenecían muchos de sus amigos sanluqueños como Julián Cerdán, Abelardo Sánchez, Alfonso Ambrosy y Pepe Colóm. Fue nombrado también hermano honorario como agradecimiento a la composición de sus últimas “coplas”: *Plegaria a Nuestro Padre Jesús de la Vera-Cruz* (1936).

Además se ha demostrado también su relación indirecta, por mediación de familiares o amigos, con otras hermandades por las que seguro sentía un cariño especial ya que a algunas de ellas también dedicó desinteresadamente obras de música sacra:

Hermandad de la Divina Pastora (Cantillana, provincia de Sevilla): hermandad femenina a la que pertenecieron su abuela materna y su madre y a la que dedicó en su etapa de juventud sus primeras “coplas”: *A la Divina Pastora (Plegaria para voces y piano)*, Op. 22 (opus antiguo, 1900)

Hermandad del Valle (Sevilla): en ella era un hermano distinguido su amigo Vicente Gómez Zarzuela, compositor de la célebre marcha procesional *Virgen del Valle*. Se conocen dos obras dedicadas por Turina a esta hermandad: *Elevación al Santísimo*

Sacramento (1902), y una versión con misma música pero distinto texto titulada *A la Virgen de los Dolores* (1903).

Hermandad del Gran Poder y la Macarena (Madrid): resulta muy novedoso dar a conocer que él fue, junto a un selecto grupo de andaluces nostálgicos, uno de los hermanos fundadores de una hermandad de clara inspiración sevillana en la capital, a cuyas procesiones acudió incluso en sus últimos años, cuando su enfermedad estaba ya muy avanzada.

Posiblemente Turina nunca vio la necesidad de catalogar las obras que compusiera para hermandades porque, a excepción de la marcha procesional incluida en el catálogo, que se interpreta acompañando a los pasos de palio en plena calle, el resto son composiciones pensadas para ser interpretadas en cultos internos, actos litúrgicos de carácter privado. El elemento común de todas ellas es que estaban dedicadas a unas imágenes concretas e inspiradas por la íntima devoción de Joaquín Turina por esas imágenes sagradas. Todos estos pueden considerarse motivos más que suficientes para poder afirmar que no vio la necesidad de catalogarlas, ni de editarlas, ni de darlas a conocer al gran público.

Estas composiciones cumplían a la perfección su funcionalidad litúrgica en los cultos externos e internos adecuándose al contexto para el que habían sido creadas, pues Turina conocía bien las tradiciones de las hermandades ya que él mismo había participado activamente en ellas. Por ello ha sido imprescindible realizar un estudio de campo para dar validez a estas composiciones, algo muy diferente a limitarse exclusivamente a diseccionar una partitura delante de la mesa de trabajo, como ocurre en algunos trabajos musicológicos.

Sin duda la *Misa a Nuestro Padre Jesús de la Pasión*, es la obra más destacada del catálogo y la de mayor envergadura. Teniendo en cuenta que la misa es un género mayor dentro de la música religiosa, en concreto ésta se trata de una composición de 1912, es decir, fruto de los conocimientos adquiridos en sus años de formación en la *Schola Cantorum* de París como alumno de Vincent d'Indy. Fue estrenada en 1913, por lo que además coincide aproximadamente con los meses en los que el propio Joaquín Turina está trabajando ya en una de sus grandes obras sinfónicas, su Op. 9 *La Procesión del Rocío*, por lo que no se puede considerar una obra de juventud, como son algunas de sus otras obras religiosas.

Después de llevar a cabo esta investigación, se puede aseverar que la religiosidad formaba parte de la vida de Turina, que una parte importante de su producción estaba dedicada a la música religiosa y que estaba inspirada directamente en su tierra y en sus experiencias personales como hombre cristiano, devoto y profundamente cofrade.

Con este trabajo se desea, entre otras cosas, fomentar la divulgación de la música religiosa del maestro sevillano, que ha pasado desapercibida porque la mayor parte de ella no estaba catalogada. Para ello se ha estudiado la totalidad de la producción de Joaquín Turina en torno a la música religiosa a lo largo de su vida y se han catalogado por primera vez las obras de música religiosa compuestas para ser interpretadas en cultos y procesiones de hermandades, con lo que se ofrece una visión más exacta de esa parte de su obra nunca antes tratada en profundidad.

Resulta interesante aunar un estudio histórico-artístico, dedicado a contextualizar una parte de la obra de un artista de renombre; un estudio antropológico, a través de la observación de la manera de vivir la fe de un hombre de principios del siglo xx; un estudio literario, mediante la selección y el análisis de textos periodísticos y escritos autógrafos; y un estudio musicológico, consistente en la catalogación de once obras musicales.

Sería muy gratificante poder grabar y difundir esta parte tan desconocida de la obra del compositor sevillano, una vez editada y recuperada en la segunda fase prevista de este trabajo, ya que en gran medida se ignora el papel que desempeñó Joaquín Turina como compositor de música sacra.

Con todas esas parcelas bastante desconocidas del genial compositor, tratadas y estudiadas en profundidad en el transcurso de estos años, se ha construido un completo trabajo de investigación que puede ser de gran interés para los amantes de la música, para los seguidores de la figura y la obra de Joaquín Turina, para los sevillanos, cantillaneros y sanluqueños que valoran su patrimonio musical, para el mundo cofrade en general y para los intérpretes de música sacra en particular.

ALMA Y DUENDE: LA EXPRESIVIDAD EN EL FLAMENCO

Estrella Ruiz Utrera
(Universidad de Granada)

Desde sus orígenes, el flamenco es una fusión de cante, toque, baile y aspectos sociales, culturales, psicológicos, y por tanto expresivos. Cada uno de estos 'ingredientes' son los que constituyen esa 'receta' del flamenco. Tras haber realizado diversas entrevistas a varios bailaores, profesores y aficionados he conseguido llegar a unas conclusiones acerca de la relación entre la expresión del artista y la percepción de esta por parte del público, los límites de la libertad expresiva, qué es lo que se busca cuando se asiste a un espectáculo flamenco, y qué es lo que realmente se consigue recibir, la función de los símbolos y gestos que se utilizan en el baile... y todo lo que nos dé una idea sobre lo que hace que el flamenco tenga "alma". En definitiva, este artículo trata la importancia del carácter expresivo en el flamenco, y su función como parte del espectáculo.

Palabras clave: Flamenco, Expresión, Sentimiento, Carácter, Gesto, Personalidad.

El flamenco posee unos códigos específicos que lo hacen perfectamente identificable. Esto lo sabemos por la influencia que ha tenido la música flamenca en el panorama artístico mundial. Serán estos rasgos específicos los que marquen la estética del flamenco, rasgos como el predominio de la sonoridad frigia en los cantes; la combinación de la voz con la guitarra, ambas en diálogo; el ritmo ternario con frecuencia integrado en ciclos rítmico-armónicos de doce tiempos, marcado entre palmas, taconeo y cajón; la afirmación en el escenario de la personalidad e individualidad de la bailaora o bailar frente a la naturaleza y la sociedad en el baile y, entre otros muchos más, la indumentaria específica que incluye: bata de cola, abanico, sombrero, traje de volantes...¹

Estos rasgos son primero interiorizados por el artista, y a partir de ahí podemos hablar de la libertad expresiva y la creatividad que este incorpora al flamenco. Como bien indica C. Ph. E. Bach “un músico no puede emocionar a los demás si no se emociona él mismo”². En el flamenco vemos que se emocionan tanto los artistas como el público, y esto es lo que vamos a tratar en este pequeño trabajo.

¹ Miguel Ángel Berlanga: “La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones”, *La nueva Alboreá*, 10, 2009, pp. 32-34.

² Carl Philipp Emanuel Bach: *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado*, Ediciones Nauclero, 2014 (del original *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* publicado en 1753; colección *Nauclero Música*, 5), p. 243.

La totalidad de la expresión artística flamenca solo se da cuando hay baile. Sin un conocimiento de los modos expresivos del baile no llegamos a valorar bien el arte flamenco. Quizá solo sean equiparables en su complejidad y riqueza a los de danzas artísticas de la India, como la danza Katak del norte, o la danza Bharata Natian, del sur. Ambos tipos de danzas destacan por la posibilidad de expresión con todo el cuerpo.

El particular juego de los pies (zapateado, encajes, bordoneos, planta, tacón...) expresan simbólicamente una fuerte conexión con la tierra. Al mismo tiempo es un baile especialmente expresivo de cintura para arriba, que hace gala de una amplia paleta de expresiones con el juego de brazos, muñecas y menos, expresión simbólica de elevación hacia el cielo³.

Hay una gran cantidad de investigaciones sobre el origen del flamenco, su evolución, los palos, la guitarra, el baile, el toque, su influencia cultural⁴, pero en ninguno de estos ámbitos se profundiza acerca de la expresividad. Por tanto, la metodología a seguir consiste en realizar diversas entrevistas a varios conocedores del flamenco: bailaoras, profesores y aficionados⁵. Con sus respuestas he llegado a la elaboración del cuerpo del trabajo y de unas conclusiones propias finales sobre todos los datos recogidos. Así pues, pasamos a centrarnos en el trabajo de campo, donde he podido cuestionar estas afirmaciones y teorías sobre la expresión, sus condicionantes, y sus consecuencias.

La primera pregunta que deberíamos plantearnos es si es posible concebir el flamenco sin dar importancia a la expresión del artista. Encontramos una respuesta unánime: es imposible, la expresión del artista es fundamental, es algo implícito. Ana

³ Cristina Cruces: *Más allá de la música. Antropología y Flamenco*, Sevilla, Signatura, 2002. p. 33.

⁴ Cf. C. Cruces, Isidoro Moreno Navarro: *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Jerez de la Frontera, Junta de Andalucía – Centro Andaluz de Flamenco, 1996; José Luis Navarro García: *Historia del baile flamenco*, Sevilla, Signatura, 2010; Fátima Martín Franco: *La indumentaria en el baile flamenco: un recorrido histórico*, Sevilla, Giralda, 2007; Teresa Martínez de la Peña: *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid, Aguilar, 1969; José Martínez Hernández: *El cante flamenco: la voz honda y libre*, Córdoba, Almuzara, 2005; Manuel Cano Tamayo: *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Granada, Diputación Provincial, 1991; Manuel Barrios: *Las oscuras raíces del flamenco*, Sevilla, Monte Piedad y Caja de Ahorros, 1986.

⁵ Granada, Archivos Particulares Estrella Ruiz Utrera (APERU), *Entrevistas con Ana Galid, Chúa Alba, Antonio Conde, Antonio Irígoles, Teresa Gámez, Manuel Santiago Maya, Judea Santiago*.

Galid⁶ entiende que el flamenco es expresión y Antonio Conde⁷ piensa que es algo intrínseco al momento que se está viviendo.

Si tenemos en cuenta la visión de un aficionado, deberíamos preguntarnos qué es lo que llama la atención de un espectáculo flamenco. Para Antonio Iríngolas⁸ y su mujer, Teresa lo más importante es la calidad del espectáculo, depende del tipo de artistas. Antonio Conde, como crítico y fiel aficionado busca que sea flamenco, y no se refiere con ello a que sea flamenco tradicional, sino a que las personas que estén en el escenario hagan algo flamenco. Algo muy moderno, pero que reconozcas esos elementos, aunque estén adaptados al siglo XXI. Y que transmita, porque hay muchos artistas que son muy flamencos pero que no te hacen ponerte de pie, ni emocionarte.

Es importante tener en cuenta la puesta en escena. El vestuario, los colores, ¿tienen algo que ver con el baile que se va a realizar? Está claro que sí. Manolete⁹ cree que cada baile tiene una forma de vestir para expresar lo que se está haciendo. Hay bailes que son más tristes, y no te puedes poner de rojo. Es muy importante transmitir con los colores, la luz del escenario, es inspiración.

Tradicionalmente se han relacionado los bailes más lentos con los colores más oscuros, pero por ejemplo Manolo Liñán bailó una seguiriya con una bata de cola roja y sin camiseta. Está relacionado con el gusto del artista, pero siempre se intenta ir acorde con el sentimiento de cada palo. Para un aficionado es muy importante sobre todo en la bailaora, porque es la que más llama la atención. Antonio Iríngolas hace referencia a la importancia del ambiente que genera una luz determinada.

Lo siguiente sería pensar cómo se aprende esa expresión. Y lo más difícil, cómo se enseña. Manolete, su hija Judea¹⁰, Chúa Alba¹¹, y Ana Galid coinciden en que es algo que no se puede enseñar. Ellos consideran que se puede marcar a los alumnos una serie de

⁶ Ana Galid: bailaora y actualmente profesora en la escuela de danza de Chúa Alba. Empezó a formarse en el seno de su familia en Motril, estudiando luego con muy conocidos maestros del flamenco, como por ejemplo Eva la Yerbabuena.

⁷ Antonio Conde: guitarrista aficionado, bailaor semiprofesional, y crítico actual.

⁸ Antonio Iríngolas: aficionado al flamenco, socio de la peña flamenca "La Platería" en Granada.

⁹ Manuel Santiago Maya: popularmente conocido como Manolete, coreógrafo y bailaor español. Actualmente es profesor de baile flamenco en su propia Escuela Internacional Manolete en Granada, y en aulas de todo el mundo.

¹⁰ Judea Santiago: hija de Manolete, profesora de flamenco en la misma escuela.

¹¹ Chúa Alba: inició su formación en granada con maestros como Manolete, Mariquilla, Tibu la Tormenta, etc. Ha abierto varias escuelas por Salamanca, el País Vasco, ha impartido cursos en Barcelona, Galicia y Santiago de Compostela y actualmente lleva su propia escuela de danza en Granada.

"claves", como el levantar la cara en un determinado momento, o agacharla en otro, la rapidez de los movimientos, la suavidad en los brazos... Pero esa expresión en la cara, ese sentimiento no se puede enseñar, e insisten en que es algo que el artista tiene que ir descubriendo, como ellos lo hicieron. Dicen que se aprende practicando, intuyendo, entendiendo el baile, y sintiendo lo que hacen. El baile les emociona, y directamente ellos lo expresan.

Sobre todo Manolete y su hija afirman que hay que tener alma, duende. Es ese otro tema importante del que hablar: ¿aprender de memoria una sucesión de pasos y movimientos equivale a saber bailar flamenco? Para todos ellos está claro que no. “Hay artistas muy reconocidos que muestran una técnica perfecta, pero no transmiten nada”¹², decía Judea. Manolete considera aprenderse esta serie de pasos un avance, porque con eso se puede ensayar, y luego puedes ponerle la expresión, pero admite que un cúmulo de pasos no quieren decir nada si no está cada paso en su sitio. Hay que saber unirlos musicalmente. Chúa Alba confirma la utilidad de saber y conocer los pasos para entrar en sincronía con el ritmo, pero lo realmente importante es saber “meter esos pasos en su momento”¹³. Añade que actualmente se está abusando de la técnica, de los juegos rítmicos, de los juegos de pies, y que falta alma.

Para Antonio Conde es obligatorio aprender los pasos, en una academia o en la familia. Cuando ya has aprendido los pasos lo que haces es disfrutar y ahí es cuando aprendes a expresar de manera natural y sentir lo que ya conoces. Eso no se enseña y no hay ninguna academia que te enseñe a falsear una cara. A pesar de eso, es consciente de que no necesariamente la técnica lo da todo, puesto que sin técnica también se han dado grandes artistas, que según él transmiten mucho sin tener gran dominio técnico, lo que se conoce como artistas de pellizco.

De aquí llegamos a otra gran cuestión, y es saber si lo que se expresa se lleva preparado o se siente en el momento. Chúa comentaba:

Si estás muy cabreada ese día pero tienes que bailar por tangos es una faena. Pero al final te animas y lo acabas sacando y sintiendo, depende del palo, de la armonía, de que te lleve a ese

¹² Granada, APERU, *Entrevista con Judea Santiago*, 28/III/15.

¹³ Granada, APERU, *Entrevista con Chúa Alba*, 07/III/15.

sentimiento. Hay gente que baila por tangos o bulerías que parece que están bailando por seguiriyas o martinete. Es importante transportarte a la emoción de cada cosa¹⁴.

Según Judea, si no te gusta el baile no vas a expresar nada y eso tiene que ver con las vivencias, con algo de innato, un cúmulo de sentimiento, de gustos. Hay artistas excepcionalmente expresivos que no se dan cuenta de lo que hacen. El bailar se abandona, se deja llevar, no imposita ninguna expresión. Por ejemplo Ana Galid reconocía llevar siempre preparados un montón de pasos, pero en el momento del espectáculo le salen los que mejor concuerdan.

Pero, a todo esto, ¿la intención es emocionar al público y para ello se actúa o se siente? Todos coinciden en que quieren sentirse tan a gusto en el escenario que eso llegue al público, pero eso no depende solo de ellos, depende del ambiente, de los músicos... La finalidad es el sentirse tan bien que el público se emocione.

Hay gente que busca el aplauso, hace una serie de remates para que la gente le aplauda, pero la gente no se emociona. El aplauso no es proporcional a lo que se emociona la gente, porque hay muchos que lo buscan. Según Judea buscar un aplauso no va con el arte. Bailas porque te gusta, no por emocionar a la gente, sino por ti misma. Manolete valora especialmente el silencio, y el aplauso final. Piensan que si el público va a ver algo de flamenco es porque tiene un mínimo de interés, y el flamenco es tan en sí emotivo que llega.

En la visión del aficionado, lo que más le emociona es cuando un bailar se pelea o se entrega en el baile. Que salga el duende, y el ver que el artista no está pensando en que tenga que gustar. Hablando de duende, es necesario apuntar las palabras de Federico García Lorca sobre este término. Cuando Goethe lo define como “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”¹⁵, Lorca comenta que el duende “es en suma el espíritu de la tierra, un poder y no un obrar, un luchar y no un pensar. No es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto”¹⁶. Por eso, esta creación en acto tiene que ver con que normalmente

¹⁴ Granada, APERU, *Entrevista con Chúa Alba...*

¹⁵ *Apud.* Federico García Lorca, “La teoría del duende” (conferencia proferida en la Sociedad de Amigos de Buenos Aires el 20 de octubre de 1933). Cf. http://www.literaterra.com/federico_garcia_lorca/la_teoría_del_duende/ (Consultado el 27/03/16).

¹⁶ F. García Lorca, *La teoría del duende...* ^{va}

el bailaor lleva preparada su actuación, pero luego, a la hora de interpretarlo es cuando le pone su sentimiento y donde el espectador puede notar si hay una impostación en la expresión.

En cuanto al sentimiento que más transmite al público hay varias opiniones. Cada uno se ve reflejado en el palo que más le gusta, o en el que se siente más cómodo. Ana Galid cree que tanto los sentimientos alegres como los tristes pueden ser expresados igual de fuerte. No existe una teoría sobre cómo hay que expresar, sobre cómo hay que poner la cara, pero puede que algunos pasos de algunos bailes sí que estén asociados a determinados gestos, y por tanto a ciertos sentimientos. Manolete y Judea consideran los palos serios y lentos, como soleá y seguiriya, con una mayor capacidad de expresión. Por ejemplo Chúa Alba se encuentra mucho más expresiva en una bulería de Jerez, porque puede mostrar la alegría, la picaresca, la ironía...

Estamos ya metidos en la libertad expresiva de lleno, y es interesante analizar si está esa libertad sometida a unas reglas. Sí, al código del compás y de la tolerancia, del respeto y del honor, de respetar al cantante y al guitarrista. Todos (guitarrista, cantaor y bailaor) tienen que presentarse, y respetar sus turnos. Hay que respetar la estructura de los palos. Manolete decía “esa libertad está sometida por mí, y por los músicos que están conmigo”¹⁷, y según Antonio Conde está sometido a lo que siente el bailaor en cada momento.

Todo esto está ligado a si se entiende la expresión como un diálogo entre el toque el baile y el toque y sólo se transmite si todos están en sincronía. Para Chúa, es un puzzle en el que para que todas las piezas encajen tiene que haber una sincronía entre las personas que están interpretando, y es esencial que sea algo natural y fluido. Según el aficionado Antonio Irígoles el baile no podría entenderse sin la guitarra y sin el cante, y aunque el baile sea el que mande, los tres tienen que estar equilibrados para lograr esa expresión y el que te emocione.

Llegamos pues a la cuestión clave: ¿cómo se consigue el particular estilo? La respuesta es clara y unánime: trabajándose uno a uno mismo, teniendo mucha personalidad, siendo valiente, y haciendo las cosas porque te gusten, y no porque todo se haga igual. Chúa Alba pone de ejemplo a Irene Rueda, una joven bailaora que tiene

¹⁷ Granada, APERU, *Entrevista con Manolete*, 28/III/15.

tanta personalidad que va a los castings y no la cogen, por su estilo tan desarrollado. Hay que nacer con eso y querer desarrollarlo. Ana Galid lo relaciona con el hecho de estar cómoda con lo que se hace y sentirte identificada en eso. Según Antonio Conde se baila como uno es y se expresa como uno es, aunque haya bailaores que se transforman en el escenario. En el caso de Manolete es muy particular su estilo farruca, él da el máximo en ese palo porque es lo que más le gusta, y porque es con lo que más se identifica, y por eso ha trabajado la expresión y desarrollado el sentimiento hacia el mismo, creando así su propio estilo.

Tras la experiencia del contacto directo con el flamenco y con las personas que lo ejecutan reafirmo mi hipótesis de partida en la cual el ingrediente expresivo es fundamental en la receta del flamenco. No se puede decir que se ha hecho un estudio completo del flamenco si no se ha llegado al apartado de la expresión personal. Hay una gran cantidad de investigaciones sobre el origen de este arte, su evolución, los palos, la guitarra, el baile, el toque, su influencia cultural, pero en ninguno de estos ámbitos se profundiza acerca de la creatividad que implica el hecho de que en el flamenco se afirme la personalidad del artista.

En este proceso de afirmación del artista hemos comprobado que lo que prima es la naturalidad, y no entendida como que el artista haga lo primero que se le ocurra en el escenario, sino cómo de natural le salga (aunque lo tenga más que ensayado o interiorizado) y cómo de natural lo perciba el público. No hay una visión unívoca sobre cómo se debe expresar, sobre cómo se aprende, cómo se enseña, ni si quiera de cómo consigue transmitirse, pero está claro que el objetivo es vivir lo que se está haciendo de una manera tan propia que consiga hacer un efecto boomerang entre el público y el artista.

Así todo confluye en un sentimiento de emoción, concebido por el diálogo entre la voz, la guitarra, y los pasos y expresiones del bailaor, que no está preparado, que lo siente en el momento, que le surge vivirlo de ese modo y que es eso lo que realmente el público espera: una vivencia en la que el vello se erice sin darnos ni cuenta.

A modo personal, he de decir que este es un tema mucho más complejo e inabarcable de lo que esperaba. Cada bailaor tiene su toque personal, su visión de los hechos, sus gustos, sus preferencias, sus propias emociones, y es realmente complicado sacar una conclusión sobre tantos puntos de vista. Me quedo con que hay una magia

interna en este arte que solo descubres cuando te acercas al mismo por mero interés, te deja con ganas de más, te hace plantearte el doble de preguntas, y lo más importante, el sentir como lo vive el artista en un espectáculo, el profesor en una clase, el alumno que está aprendiendo, y el aficionado que tienes al lado con la lágrima caída. Ante esa mezcla de impresiones me he sentido realmente fascinada, y siendo sincera, a mí también me han llegado esos gestos, esa chispa, ese desenfado, esa expresión que he intentado explicar en este trabajo, y que he visto tan de cerca a cada paso de la realización del mismo.

MÚSICA, PROPAGANDA Y DICTADURA: EL I FESTIVAL DE ÓPERA DE MADRID (1964)

Inés San Llorente Pardo

(Universidad de Castilla-La Mancha)

Tal y como reconoció Antonio Fernández-Cid, no era ningún secreto que a Franco no le gustaba la música y que, incluso, carecía de “sensibilidad artística”. Esto no impidió, sin embargo, que el I Festival de Ópera de Madrid, celebrado en 1964, fuese presentado por el régimen que aquél acaudillaba como un destacado logro dentro de sus veinticinco años de ejecutoria, ya que ponía fin a casi cuatro décadas de maltrato a dicho género en la capital (desde el cierre del Teatro Real, en 1925) por la desidia de gobiernos de muy variada orientación. Efectivamente, Madrid despertó entonces de su letargo lírico, al inaugurar el que sería primer año de una temporada estable de ópera. Una primera edición que estuvo marcada por el carácter triunfalista de los llamados “XXV Años de Paz”, la enorme campaña propagandística con que la dictadura se aplaudió a sí misma.

Palabras-clave: “XXV Años de Paz”, política musical, Festival Ópera, Teatro de la Zarzuela, crítica musical.

El Festival de Ópera de Madrid se realizó por primera vez en 1964, año en el que el Régimen de Franco celebró los llamados “XXV Años de Paz”, es decir, el 25º aniversario de la victoria de las tropas franquistas en la Guerra Civil Española. Esta conmemoración ha sido calificada como la “mayor campaña propagandística del régimen en toda su historia”¹. No es de extrañar, por tanto, que todos los actos celebrados durante aquel año, incluidos los musicales, quedasen invadidos por un discurso conmemorativo de marcado contenido político.

El principal objetivo de tan grande operación no fue otro que el de la justificación de la continuidad de la dictadura. Para ello, el régimen orientó todo su discurso hacia los logros y el desarrollo experimentados durante aquellos 25 años. Un discurso que se apoyó no sólo en la explotación propagandística del auge económico que por entonces vivía España, sino también social y artístico: “Obras públicas, industrialización, reforma de la

¹ Paloma Aguilar: *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza, 2008, p. 189.

docencia, acción social, elevación del nivel de vida, el cambio que se ha producido es extraordinario. Y se debe, fundamentalmente, a la paz que Franco forjó para su pueblo”².

Se trataba, por tanto, de reforzar la legitimidad de la dictadura aludiendo más al ejercicio y la gestión diarios que a sus orígenes, la Guerra Civil, cuyo recuerdo se diluía entre las nuevas generaciones. Además, el franquismo estaba decidido a mostrar otra imagen de sí mismo a sus vecinos europeos, que miraban con recelo a España en una época en la que aún estaba reciente el “Encuentro de Múnich” y la ejecución del comunista Julián Grimau. La presencia en el Gobierno de nuevas personalidades de talante aperturista y, en concreto, de Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo, ayudó a construir un discurso más conciliador y dar una imagen más abierta del régimen. Y es que, por entonces, Europa significaba para el régimen una oportunidad de homologación democrática y una fuente inagotable de turismo³.

La “Paz” fue, por tanto, el denominador común de todos los actos llevados a cabo aquél año de 1964, y el Ministerio de Información y Turismo el máximo responsable de su organización. Para la puesta en marcha se creó una Junta Interministerial presidida por el propio Fraga y comisariada por el director general de Información, Carlos Robles Piquer. Entre otros muchos actos, se llevaron a cabo grandes exposiciones como “España 64”, que a través de maquetas, gráficos y fotografías ofreció una muestra aumentada de la labor realizada por el régimen; concursos para premiar los trabajos de prensa, radio y televisión; numerosas publicaciones oficiales, como la extensa “El Gobierno informa. 25 Aniversario de la Paz Española”, o “Panorama español contemporáneo. XXV Años de Paz” del Instituto de Cultura Hispánica; un sorteo especial de la Lotería Nacional o la salida al mercado de una serie de sellos conmemorativos. Por otro lado, los medios de comunicación fueron puestos intensamente al servicio de la campaña. Durante todo el año se emitieron a través de la radio programas bajo el omnipresente título genérico de los “XXV Años de Paz”: veinticinco entrevistas con personalidades políticas afines al poder bajo el epígrafe “Hombres de la paz”, veinticinco programas dedicados a engrosar la vida deportiva (“El deporte bajo el signo de la paz”) o veinticinco espacios consagrados a repasar el arte musical (“XXV Años de Música”).

² Francisco Casares: “25 Años”, *Triunfo*, 95, 1964, p. 5.

³ Llorenç Barber: “40 años de creación musical en España”, *Tiempo de historia*, 62, 1980, p. 206.

En este contexto, no es de extrañar que todas las actividades musicales oficiales corriesen paralelas a la celebración de la paz franquista. Si bien no todas participaron del aniversario, sí quedaron invadidas por este discurso triunfalista. Además, la música se iba a convertir en un vehículo valioso para renovar la imagen del régimen. Es por ello que algunos autores hablan de la “eclosión musical de 1964”⁴, cuando diferentes organismos oficiales (y en especial el Ministerio de Información y Turismo) se erigieron en “mecenas” de la música española, una situación novedosa “habida cuenta del mínimo interés que el arte del sonido despertó en el general Franco y en todos los Gobiernos de que se rodeó”⁵. Así, se desarrolló una estrategia musical que empezó a cubrir parcelas hasta entonces desatendidas como la política de encargos, la creación de orquestas⁶, la promoción de la vanguardia musical (con gran protagonismo de la Generación del 51), o la ópera: “Hemos visto con sumo contento cómo España está demostrando que en estos 25 Años de Paz [...] ha sabido convertir también su paz en arte”⁷.

Una parte relevante de esta nueva política musical se llevó a cabo a través de los muy publicitados Festivales de España (“el manto real con que se cubre la grandeza española”, como pomposamente los denominaba la revista *Ritmo*), que ese año se celebraron bajo el epígrafe de los “XXV Años de Paz”. Los Festivales albergaron numerosos actos, pero fueron dos los eventos que destacaron por encima del resto: el Concierto de la Paz⁸ y el evento que aquí nos ocupa, el I Festival de Ópera de Madrid.

El retorno de la ópera a la capital: el primer festival de Madrid

La idea de crear un evento de estas características partió de la recién creada Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, fundada en 1963, y encontró su apoyo y

⁴ Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*, Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta, José López-Caló (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, v. 2, p. 381.

⁵ Emilio Casares Rodicio: *Cristóbal Halffter*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1980, p. 107.

⁶ En poco más de un año se crearon tres nuevas orquestas: la Orquesta Universitaria del SEU (en marzo de 1964 y dirigida por Luis Antonio García Navarro), la Orquesta de Cuerda del Aula de Música del Servicio Nacional de Educación y Cultura del Movimiento (en octubre de 1964 y dirigida por Benito Lauret) y, en mayo de 1965, la joven Orquesta de Radio y Televisión dirigida por Igor Markevitch.

⁷ Consuelo Colomer Francés: “Esfuerzo, ópera y crítica”, *Ritmo*, 348, 1964, p. 6.

⁸ Para profundizar en la organización y desarrollo de este evento musical Cf. Igor Contreras Zubillaga: “El concierto de la Paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo”, *Seminario de Historia*, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

financiación en el Ministerio de Información y Turismo, que inmediatamente lo incorporó al programa de conmemoración de los “XXV Años de Paz”⁹. Uno de sus objetivos, tal y como señalaba Manuel Fraga era “el fortalecimiento de actividades culturales a desarrollar en nuestra capital”¹⁰. Su organización y financiación estuvo repartida entre los Amigos de la Ópera y el Consejo Nacional de Festivales de España, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Igualmente, colaboraron el Ayuntamiento de Madrid y la Sociedad General de Autores. En total, los gastos del festival se cifraron en unos siete millones de pesetas¹¹.

El festival, que se presentó bajo el epígrafe “En conmemoración de los XXV Años de Paz”, pretendía acabar con el abandono al que había estado sometida la ópera durante casi cuarenta años en la capital desde el cierre del Teatro Real en 1925, lo que redujo drásticamente las posibilidades del género. No obstante, Madrid no vivió durante estos años completamente aislado de la ópera, ya que se celebraron algunas sesiones en el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Calderón y el Teatro Albéniz. Sin embargo, lo reducido del aforo y la inexistencia de conjuntos estables hacían imposible la representación de ciclos líricos de calidad, que no encontraban la financiación necesaria: “¡Señor, si hasta ‘Porgy and Bess’, de Gershwin, que recorrió toda Europa incluido el Liceo de Barcelona, pasó de largo por Madrid, ante la falta de un escenario ‘ad hoc’”¹².

Fue por tanto en 1964, con este I Festival de Ópera, cuando Madrid despertó de su letargo lírico. Con todo, la ausencia de un escenario adecuado aún condicionaría la vida lírica madrileña. Aunque en principio se pensó que el Teatro de la Zarzuela albergara

⁹ “Una parte de nuestra actividad se dedicó a la ópera. Madrid carecía de ella y el ministerio competente, el de Educación, avanzaba muy despacio en la restauración del gran Teatro Real [...]. Me visitó un buen día el catedrático don Ángel Vegas Pérez, gran matemático, que presidía, además, una entusiasta Asociación de Amigos de la Ópera. El contraste con Barcelona era notable; así que aceptamos el evite y, en 1964, pudimos celebrar el primer Festival de Ópera”, Carlos Robles Piquer: *Memoria de cuatro Españas. República, guerra, franquismo y democracia*, Barcelona, Planeta, 2011, pp. 267-268.

¹⁰ “En mi opinión, tal temporada de ópera tendría especial resonancia no sólo para fortalecer la afición que, en el futuro, ha de llenar el proyectado Teatro de la Ópera, sino porque significaría el comienzo oficial, a muy elevado rango, de la temporada de Festivales de España que, en este año, estará colocada bajo la singular advocación del XXV Aniversario de la Paz Española”. Madrid, Archivo General de la Administración (AGA), Fondo (3) 49.09, Leg. 38672, *Carta de Manuel Fraga al alcalde de Madrid, José María Finat y Escrivá de Romani*, 5 de febrero de 1964.

¹¹ Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38672, *Carta de Manuel Fraga al alcalde...*

¹² Antonio Fernández-Cid: *La Música y los músicos españoles en el siglo XX*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 144. Se refiere al año 1955, cuando la ópera se representó en el Liceo con carácter de estreno en España.

temporalmente el Festival hasta la creación de un espacio apropiado¹³, dado que este no se habilitó con prontitud, acabó convirtiéndose en sede fija de las siguientes ediciones¹⁴.

El I Festival de Ópera se desarrolló a lo largo de un mes, entre el 10 de mayo y el 11 de junio, y estuvo formado por un total de catorce sesiones y la audición de diez óperas: *Tosca* (Giacomo Puccini), *El Trovador* (Giuseppe Verdi), *Los Pescadores de Perlas* (Georges Bizet), *La Bohème* (Giacomo Puccini), *Fausto* (Charles Gounod), *La Flauta Mágica* (Wolfgang Amadeus Mozart), *Don Giovanni* (Wolfgang Amadeus Mozart), *Pepita Jiménez* (Isaac Albéniz-Pablo Sorozábal), *Las Bodas de Fígaro* (Wolfgang Amadeus Mozart) y *Cenerentola* (Gioachino Rossini). Los títulos que componían el programa formaban un conjunto de corte tradicional en el que se daban cita óperas de audición frecuente: un ciclo de Mozart (tres óperas del compositor austríaco), otro ciclo de ópera italiana (Verdi, Rossini y Puccini), y uno de ópera francesa (Bizet y Gounod). A este programa se incorporó el “estreno” de una ópera española, *Pepita Jiménez* de I. Albéniz, revisada por Pablo Sorozábal, que tuvo carácter de estreno mundial. Sin duda, constituiría el gran acontecimiento del ciclo madrileño, ya que en ella cristalizaban los esfuerzos para que en la capital de España se representase ópera, “y muy particularmente, ópera nacional”¹⁵. Además, entre el elenco de cantantes se encontraban nombres que por entonces ya despuntaban en el panorama nacional e internacional como Alfredo Kraus, Pilar Lorengar y Teresa Berganza, cuya presencia en el festival constituyó un interés añadido.

Aun así, fueron muchos los que pidieron “un Wagner, un Debussy o un Strauss” frente al repertorio italiano imperante¹⁶. Sin embargo, la elección efectuada era, a juicio de algunos críticos musicales de la época, imprescindible si se quería recuperar la afición operística en la capital: “para el reajuste de la afición a la ópera en Madrid es necesario insistir mucho en el repertorio italiano e italianizante”¹⁷.

¹³ Este mismo año se anunció la construcción del nuevo Teatro de la Ópera de Madrid con financiación privada de la Fundación Juan March y que permitiría sustituir el Festival por una temporada regular de ópera. El teatro se iba a erigir en la Avenida del Generalísimo (hoy Castellana) y esperaba estar terminado para 1966. Este teatro nunca llegó a construirse.

¹⁴ El Teatro Real, tras su reapertura en 1966, solo quedó habilitado como sala de conciertos (además de sede del Conservatorio Superior de Música de Madrid). No fue hasta 1997 cuando se acondicionó como escenario de ópera y pudo establecerse en la capital una temporada continuada de este género.

¹⁵ A. Fernández-Cid: “Triunfal estreno de ‘Pepita Jiménez’ en el Primer Festival de Ópera”, *Informaciones*, 07/VI/1964, p.7.

¹⁶ Fernando López Lerdo de Tejada: “Primer Festival de Ópera de Madrid”, *Ritmo*, 344, 1964, p. 13.

¹⁷ Federico Sopena: “Ópera en la Zarzuela: ‘Los Pescadores de Perlas’ de Bizet”, *ABC*, 17/V/1964, p. 111.

El festival dio comienzo con *Tosca* y la sala “enteramente llena”¹⁸. Pero el mal papel que hizo la Orquesta Sinfónica durante esta primera representación, obligó a los organizadores a sustituir de un día para otro a aquélla por la Orquesta Filarmónica de Madrid, que se hizo cargo del resto de representaciones con notables resultados¹⁹. Este percance volvió a poner en evidencia la “urgente necesidad” de una orquesta “nueva e independiente” que afrontase “con toda dignidad” imprevistos de este tipo: “no ya para la vida musical española, sino simplemente para la madrileña”²⁰. Al cabo de unos meses se creó la Orquesta de Radiotelevisión Española y su presentación oficial se produjo, precisamente, durante el II Festival de Ópera de Madrid, en mayo de 1965.

A pesar de este percance, y de los altos precios (“los más elevados que jamás se pagaron en España por cualquier representación teatral”²¹), el festival tuvo un gran éxito de público. Es más, la prensa recogía el buen recibimiento que los madrileños estaban dando al ciclo operístico: “llena la Zarzuela prácticamente todas las noches y sin que las incidencias, desigualdades, inseparables de algo tan noble pero tan llamativo como la voz humana, sin que tampoco los inevitables defectos de una temporada desamparada de costumbre, preparada con rapidez, hayan apagado la ilusión de cada noche”²².

Entre los “inevitables defectos” se señalaban algunos problemas de realización y cierto “desajuste” en los idiomas empleados. Si bien no era raro la interpretación en italiano de *Los Pescadores de Perlas* (aunque “debería pensarse en ofrecer las óperas en su idioma original, y de no ser así, traducidas al nuestro, como se hace en muchos teatros extranjeros”²³), si llamó la atención el uso del francés y el italiano de forma simultánea durante la representación de *Fausto*: “un detalle anómalo es la diversidad de idiomas utilizados, ya que el bajo cantó en francés, que es el original de la obra, y el resto de la compañía en italiano”²⁴.

¹⁸ Ángel del Campo: “El público llenó la Zarzuela para ver ‘Tosca’”, *Pueblo*, 11/V/1964, p. 31.

¹⁹ “El amanecer de *Tosca* no concluía de salir el sol... ¡ni el re o cualquier otra nota de Puccini!”. Cit. en Serafín Adame: “La ópera de Madrid combate la falta de puntualidad del público”, *Pueblo*, 18/V/1964, p. 16. Carlos Robles Piquer reconocía que “el fallo de los violoncellos en el tercer acto creó en el público un clima adverso que impidió finalizar la ópera con el entusiasmo que hubiera sido de desear”. Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38669, *Carta de Carlos Robles Piquer a Manuel Fraga Iribarne*, 11 de mayo de 1964.

²⁰ Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38669, *Carta de Carlos Robles Piquer...*

²¹ A. Fernández-Cid: “I Festival de la Ópera: consideraciones finales, a modo de resumen”, *Informaciones*, 13/VI/1964, p. 7.

²² F. Sopena: “El público de la ópera”, *ABC*, 05/VI/1964, p. 86.

²³ José María Franco: “I Festival de Ópera”, *Ya*, 17/V/1964, p. 33.

²⁴ J. M. Franco: “Festival de Ópera: ‘Fausto’, de Gounod”, *Ya*, 28/V/1964, p. 37.

Por otra parte, el éxito de público contrastaba con el palco del teatro que permanecía vacío, algo que, según los organizadores, no producía “buen efecto”. Por ello, se solicitó la presencia del Jefe del Estado, de su esposa, Carmen Polo, o de alguna alta personalidad en, al menos, uno de los “tres momentos culminantes” del festival. Los momentos “más adecuados”, según indicaba el director general de Información, eran la representación de *Fausto*, que coincidía con la actuación del tenor español Alfredo Kraus; el estreno de *Pepita Jiménez*, por su marcado acento nacional; y *La Cenerentola*, que contaba con la actuación de Teresa Berganza: “la cantante más importante que hoy tiene España en el mundo” y, paradójicamente, “desconocida para los españoles”²⁵.

Finalmente, la asistencia de Carmen Polo a *Pepita Jiménez*, junto a la del ministro Manuel Fraga y otras altas personalidades, hizo de ésta la sesión más importante del ciclo. Como ya hemos señalado anteriormente, la obra constituía la única muestra de ópera española. Por ello, el reestreno se vivió como un triunfo de la “ópera patria” y como la mejor forma de conmemorar la efeméride de los “XXV Años de Paz”:

Abarrotado el Teatro de la Zarzuela, en espléndido clima de gran gala, el Himno Nacional [...] vino a ser como una gozosa confirmación de esos veinticinco años de paz que celebramos los españoles. Para conmemorarlos, en el ciclo musical que a ellos se adscribe y por ellos merece generosísima protección estatal, un estreno de ópera nuestra, entroncada en el ayer y con revisiones de hoy²⁶.

Sin embargo, *Pepita Jiménez* de Sorozábal no colmó las expectativas del auditorio con esta nueva versión. Las críticas, poco favorables, no se hicieron esperar: “¿Merecía la pena, tras tantos años transcurridos desde su composición, revisar y estrenar “Pepita Jiménez”? ¿Aporta algo sustancial al conocimiento de la creación albeniziana? Creemos que no. Mejor hubiera sido dejarla dormir”²⁷. En cambio, fueron otras las representaciones que sí consiguieron el favor unánime de la crítica y del público: *Las bodas de Fígaro*, *La*

²⁵ Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38672, *Carta de Robles Piquer a Manuel Fraga*, 12 de mayo de 1964.

²⁶ A. Fernández-Cid, *Triunfal estreno de “Pepita Jiménez”...*, p. 7.

²⁷ Manuel Yusta: “Pepita Jiménez”, *Aulas*, 16, 1964, p. 9. “El maestro Sorozábal ha realizado una labor cuidadosa de revisión, conservando la línea melódica en general y la armonía, cortando fragmentos que le han parecido reiterativos y modificando el canto para darle mayor lucimiento [...] aunque yo creo que modifica la idea de Albéniz”, cit. en J. M. Franco: “‘Pepita Jiménez’ en el Festival de Ópera”, *Ya*, 07/VI/1964, p. 32.

Bohème, *Fausto* y la última del ciclo, *La Cenerentola*, de las que se destacó el buen papel de la orquesta y de los cantantes españoles²⁸.

A pesar de la trascendencia que se dio al evento, el I Festival de Ópera de Madrid no logró su retransmisión ni por radio ni por televisión. Desde diversos medios se había reclamado una difusión a gran escala para no cometer “una injusticia”: “Si no se transmite la temporada por radio, si no se da de cada ópera un acto por televisión, si el estreno de ‘Pepita Jiménez’ no es capítulo ‘nacional’ de la radio-televisión se cometerá una injusticia”²⁹. Los organizadores aludieron a problemas económicos, pero desde la prensa local se hablaba de falta de interés: “es definitivo que ya ni *Pepita Jiménez* aparecerá en las pantallas pequeñas. Dificultades económicas dicen, [...] aunque me resulta increíble el que no exista una agencia anunciadora capaz de patrocinar la ópera igual que hacen con una corrida de toros, un partido de fútbol o la venida de un señorito extranjero que abraza un micrófono”³⁰.

Fue, por tanto, la crítica musical la encargada de dar la mayor difusión al evento, calificado como “el conjunto de sesiones de más importancia que hemos disfrutado en Madrid durante varios lustros”³¹. La celebración de este primer festival se consideraba el “primer paso para la vuelta de la ópera a la capital de España” lo que, junto con la proyectada construcción de un teatro específico, había de permitir la aparición “en escasos años de una ópera propia, al igual que en Alemania, Francia o Italia”³². Un avance

²⁸ “[La] hermosura de la música de Mozart no puede captarse en toda su grandeza más que cuando, como anoche, un conjunto sencillamente excepcional de artistas logran recrear la obra del genio [...] Los protagonistas femeninos estuvieron encomendados nada más y nada menos, que a Pilar Lorengar, Isabel Penagos, y a la gran revelación de la noche, Teresa Berganza”. *Cit.* en Juana Espinós Orlando: “I Festival de Ópera de Madrid”, *Madrid*, 09/VI/1964, p. 2. A su vez, en el informe realizado en 1965 sobre el II Festival de Ópera se reconocía el menor nivel artístico alcanzado en esa segunda edición con respecto a la primera: “no dándose ninguna representación a la altura de las cuatro del año pasado”, en referencia a las cuatro óperas citadas. Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38680, *Informe reservado sobre la realización del II Festival de la Ópera de Madrid*.

²⁹ F. Sopeña: “Con ‘Tosca’ en la Zarzuela, comenzará la temporada oficial de la ópera”, *ABC*, 12/IV/1964, p. 83.

³⁰ S. Adame: “Las noches de Fígaro o una noche memorable”, *Pueblo*, 09/VI/1964, p. 19. En cambio, en la segunda edición celebrada en 1965, se llegó a un acuerdo para retransmitir, al menos por radio, “todos y cada uno de los títulos que integran la programación del Festival”. Madrid, AGA, Fondo (3) 49.12, Leg. 44197, *Carta del coordinador de la Subdirección General de Cultura Popular, Manuel Castellanos de Gorriti, al subdirector general, Enrique de la Hoz y Díaz*, 17 de marzo de 1965.

³¹ A. Fernández-Cid, *I Festival de la Ópera...*, p. 7.

³² F. López Lerdo de Tejada: “I Festival de Ópera”, *Ritmo*, 345, 1964, p. 10. Tomás Marco señalaría mucho tiempo después el “fracaso estrepitoso” de la ópera nacional española, de imposible creación “por muchos motivos sociales y culturales” –no nombra políticos–, entre ellos la existencia de un teatro musical

que no tardó en atribuirse la dictadura como consecuencia de los veinticinco años de Gobierno franquista: “Se cumplen los veinticinco años de paz gozosa y todos los que nacieron en 1939 van tomando consciencia de lo que es tener en cada capital un teatro dedicado al género lírico universal”³³.

La prensa tampoco escatimó en alabanzas al régimen, consciente de lo que suponía este patrocinio de organismos oficiales, sin precedentes, a un festival lírico de estas características: “La primera temporada bien buscada. Bien hecha [...] Muchísimo buen gusto. Hasta alcanzar “techos” increíbles”³⁴. Los cumplidos se dirigían especialmente a los organizadores, los Amigos de la Ópera, el Ministerio de Información y Turismo y la Subdirección de Cultura Popular (dependiente de éste último), que “habían sido como el hada buena” que sirvió los medios, la organización, el apoyo y “el fervor necesario para que todo pudiese ponerse en pie”³⁵.

Parecía que, tras este primer festival, los “sambenitos” de lo operístico habían desaparecido y que Madrid era capaz de organizar un festival de estas características después de tantos años de inactividad. Desde diversos medios se alabó el alto número de cantantes españoles que habían tomado parte en el festival, aunque al mismo tiempo se matizó que la presencia de maestros extranjeros en la dirección de orquesta había dado al evento su propia “dimensión europea”³⁶. Esto último también se intentó conseguir poniendo en práctica hábitos seguidos en la mayoría de los teatros europeos: la obligatoriedad de asistir con traje de gala en butacas y palcos, la denegación del acceso a la sala una vez comenzado el concierto y la prohibición de fumar. Sin embargo, el horario del comienzo de las sesiones seguía siendo plenamente “nacional”: “¡Ya verás el año que viene! Las funciones comenzarán a las nueve. ¡Hay que convencer a la gente de que estamos en Europa!”³⁷.

netamente español como la zarzuela. Tomás Marco: *Pensamiento musical y Siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2007, p. 27.

³³ F. López Lerdo de Tejada, *Primer Festival de Ópera...*, p. 13.

³⁴ José Antonio Cubiles: “Un proyecto cumplido: el primer festival de ópera en Madrid”, *Arriba*, 14/VI/1964, p. 28.

³⁵ A. Fernández-Cid, *I Festival de la Ópera...*, p. 7.

³⁶ J. A. Cubiles, *Un proyecto cumplido: el primer festival...*, p. 28. En la dirección de orquesta se contó con la presencia de los italianos Fernando Guarnieri, Oliviero de Fabritiis y Carlo Felipe Ciliario, y con el director salzburgués Bernhard Konz.

³⁷ S. Adame: “Al tenor Gianni Raimondi no le gusta ‘adelantar los acontecimientos’”, *Pueblo*, 21/V/1964, p. 6. En esta primera edición las representaciones comenzaban a las diez (con escasa puntualidad) y acababan fácilmente a la una o las dos de la madrugada. Tal y como se reconoció al año siguiente “había sido positiva

El I Festival de Ópera de Madrid contó, además, con la presencia de un número destacado de agregados culturales internacionales invitados por el Ministerio de Información y Turismo, en una oportunidad más para que los observadores de otros países fuesen testigos del desarrollo que se operaba en cada una de las facetas españolas. Tantas eran las ganas de rentabilizar este Festival que fue el propio ministro, Manuel Fraga, quien propuso la creación de un festival internacional de ópera para el año siguiente, un plan en exceso ambicioso teniendo en cuenta la poca experiencia que añadía esta primera edición. El proyecto, que fue transmitido por Fraga a los agregados culturales allí presentes, contemplaba la celebración de este evento en Madrid durante los meses de mayo y junio de 1965. La colaboración internacional implicaría el envío de compañías íntegras y especiales para la representación de dos óperas por cada país, una de repertorio y otra actual; los decorados serían diseñados, así mismo, por artistas de esos países y realizados en España que a su vez pondría dos óperas, los coros y la orquesta³⁸. Sin embargo, el deseo de incorporar a España en el terreno de la ópera internacional quedó rápidamente truncado y el festival de ópera de 1965 se desarrolló como continuación de esta primera edición madrileña, con carácter estrictamente nacional.

En definitiva, el Festival de Ópera de Madrid iniciaba una andadura, nada fácil, en un contexto musical, el español, marcado durante muchos años por la indiferencia política y el desinterés del gran público. En este sentido, reproducimos a continuación parte de una carta enviada por un telespectador a la revista *Tele-Radio*, en julio de 1965, a propósito de un programa de ópera:

Tengo el atrevimiento de dirigirme a ustedes porque lo que me pasó ante la pequeña pantalla no lo puedo concebir, dado a que veo absurdo que ofrezcan un programa como el que nos han dado, de cerca de dos horas de duración, dedicados a la ópera, cuando al público, en un porcentaje muy elevado, ni le interesa ni entiende, y esto lo pude comprobar al aparecer en la pantalla por dos veces la retransmisión del Gran Premio de Mónaco y la Copa de las Naciones de hípica [...]. La gente se aglomeraba para admirar estos dos espectáculos; pero cuando llegó la hora de ópera, casi me quedé solo ante la pantalla, y eso porque a mí parece que me agrada, aunque poco es lo que entiendo dado que sólo la veo en alguna ocasión así, [...] y según mi modesto parecer, la tele es un medio por el que se difunde propaganda,

la implantación del horario y de su puntualidad, a las 21,30 horas". Cit. en Madrid, AGA, Fondo (3) 49.09, Leg. 38680, *Informe reservado*...

³⁸ "En Madrid oiremos el Primer Festival Internacional de Ópera", *Pueblo*, 12/VI/1964, p. 20.

enseñanza y deportes, en su mayoría de programas. Creo que para un mayor éxito debían, si está a su alcance, ofrecer más partidos de fútbol, que es lo que gusta en su mayoría o casi la totalidad del pueblo español; esto no crean que es una simple opinión mía, sino que es de la inmensa mayoría de los telespectadores³⁹.

Por su parte, la soprano Teresa Berganza, bastantes años después de participar en el I Festival de Ópera, afirmaría que “el alimento”, en cuanto a música se refiere, “que el general Franco entregó a nuestro pueblo en los años de su mandato fue cuantitativamente mínimo y cualitativamente mediocre”: “¿para qué negar que la música, en los niveles de su expresión más pura, está solo al alcance de muy pocos? Esos pocos no interesaron nunca al general; él –o los suyos– hicieron todo lo posible por confinarlos a las fronteras del silencio”⁴⁰.

Con todo, esta primera edición significó una oportunidad para la revitalización de los eventos musicales de impacto nacional y, lo que es más importante, marcó el inicio de un amplio proceso de reconfiguración de la política musical española.

³⁹ Cartas al director: “Retransmisiones de ópera”, *Tele-Radio*, 395, 1965, p. 4.

⁴⁰ Cit. en José María Gironella, Rafael Borràs Betriu: *100 españoles y Franco*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 100.

RECEPCIÓN Y ADAPTACIÓN DE MÚSICA INSTRUMENTAL FORÁNEA EN LA CATEDRAL DE LEÓN: LA ACTIVIDAD DEL VIOLINISTA TOMÁS MEDRANO (1783-1807)

Héctor Eulogio Santos Conde
(Universidad de La Rioja¹)

En los archivos de las catedrales españolas se preservan numerosas composiciones de música instrumental compuestas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La Catedral de León es uno de los centros donde más música instrumental de este periodo se ha conservado. En este corpus instrumental se observan dos tipologías: por un lado, obras compuestas por músicos de la propia capilla catedralicia y, por otro, composiciones de autores extranjeros. En este texto se estudiará cómo se produjo la recepción de este segundo tipo de obras. Para ello, se centrará la atención en la actividad que llevó a cabo Tomás Medrano durante su estancia como violinista primero en la Catedral de León entre los años 1783 y 1807. El estudio se articulará mediante cuatro casos de estudio, que ilustran cómo este músico copió y adaptó obras instrumentales compuestas por autores no vinculados con la catedral leonesa.

Palabras Clave: Música Instrumental, Entornos Catedralicios Españoles, Catedral León, siglos XVIII-XIX, Recepción.

La música instrumental europea de estética clasicista tuvo una amplia difusión por España entre los años 1775 y 1835, como demuestran los anuncios recogidos en la prensa madrileña y los repertorios conservados en numerosas instituciones. Las catedrales no permanecieron ajenas a esta realidad, sino que jugaron un importante papel en la recepción de este tipo de música. Pero cómo se produjo esta recepción y qué influencia tuvo en la producción local de los músicos catedralicios son dos aspectos que no han sido apenas trabajados en los estudios musicológicos hasta la fecha². Este texto pretende contribuir a un mejor conocimiento de este fenómeno. Para ello, se centrará en la actividad que llevó a cabo Tomás Medrano durante su estancia como violinista primero

¹ Becario FPI.

² Un texto pionero que aborda la recepción e influencia de la música sinfónica de Joseph Haydn en Cataluña es Josep María Vilar: “Una sinfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa”, *Recerca Musicològica*, 4, 1984, pp. 127-176. Actualmente, un ejemplo de este tipo de acercamiento se encuentra en Pedro Jiménez Cavallé: *Ramon Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*, Jaén, Servicios de publicaciones, Universidad de Jaén, 2011, pp. 282-440.

en la Catedral de León (1783-1807)³. El trabajo se articulará mediante cuatro casos de estudio, que ilustran cómo este músico copió y adaptó obras instrumentales compuestas por autores no vinculados con la catedral leonesa.

Caso 1

En primer lugar, se sabe que este músico es el copista de las tres sinfonías de Antonio Rosetti conservadas en el manuscrito 739. La inclusión del apellido Medrano en la esquina superior derecha de todas las partichelas así lo demuestra. Si se compara la caligrafía de este apellido con la caligrafía de una firma del propio Medrano, se puede comprobar la semejanza existente entre ambas⁴. A continuación, se incluyen dos imágenes extraídas de estas fuentes para corroborar esta similitud.

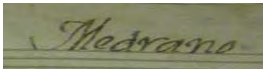
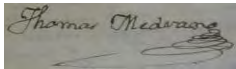
León. Archivo de Música del Archivo Capitular. Manuscrito 739. Partichela del Primer Violín. Fol. 1r	León. Archivo Capitular. Sig. 3736. Fol. 7r.
	

Tabla 1 – Caligrafía de Tomás Medrano.

Asimismo, la similitud existente entre la caligrafía musical de las tres sinfonías de Rosetti y la caligrafía de las fuentes que conservan música instrumental compuesta por el propio Medrano también confirma que este músico fue el encargado de copiar el manuscrito 739.

³ León, Archivo Capitular (AC), Actas Capitulares, sig. 10046, f. 188r, 28-2-1783. *Opositores a las plazas de primer violín y bajo. Electo primer violín, y bajo de capilla*. “habiéndose ejecutado por votos secretos en la forma acostumbrada, salió electo canónicamente para la plaza de violín 1º el citado don Tomás Medrano”. León, AC, Actas Capitulares, sig. 10055, f. 28r, 11-5-1807. *Limosna a la viuda de Medrano*. “Leyose un memorial de Isidora de la Vega, viuda que quedó de don Tomás Medrano, 1er violín de esta santa Iglesia suplicando se le dé una limosna”.

⁴ León, AC, Expedientes de exámenes para plazas de músicos, sig. 3736, f. 7r.

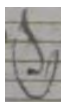
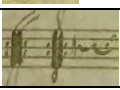
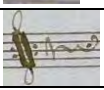
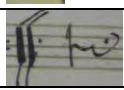
Manuscrito 737	Manuscrito 738	Manuscrito 739	Manuscrito 454
			
			
			

Tabla 2 – Rasgos musicales comunes presentes en los manuscritos copiados por Tomás Medrano.

Confirmada la identidad del copista, se muestra en la siguiente tabla cual es el contenido del manuscrito 739:

Manuscrito 739. Título Original: <i>Violín Primero a las / Tres Sinfonías / A Toda horquesta / De el Sr Rossetti / Medrano.</i>				
	Título diplomático	Compositor	Obra ⁵	Año
Ms.	<i>Sinfonía 1^a</i>	Antonio Rosetti	Sinfonía en Do Mayor C4 (Kaul I/4)	ha. 1785
739	<i>Sinfonía 2^a</i>	Antonio Rosetti	Sinfonía en Sol Mayor Q: G1 (Kaul I/40)	ha. 1785
	<i>Sinfonía 3^a</i>	Antonio Rosetti	Sinfonía en Fa Mayor Q: F2 (Kaul I/41)	ha. 1785

Tabla 3. Contenido del Manuscrito 739.

Estas tres sinfonías aparecen reunidas, por este orden, en una edición parisina realizada por Boyer⁶. Aunque no aparece ninguna fecha en la portada del impreso, Sterling E. Murray plantea el año 1785 como fecha aproximada de aparición de esta edición⁷. El cotejo efectuado entre esta edición y el manuscrito elaborado por Tomás Medrano demuestra que las sinfonías conservadas en León están copiadas a partir de este impreso. Diversas evidencias corroboran esta afirmación: 1) Medrano ordena las sinfonías como aparecen en el impreso, 2) incluye las mismas indicaciones referentes al tempo, la articulación y la dinámica.

No obstante, Medrano también reelabora parte del texto de estas sinfonías. El cambio más evidente es que transcribe la parte de la viola en clave de sol. Se sabe que en época de Medrano, en la capilla musical de la Catedral de León no está documentada la presencia de la viola. Pero sí encontramos la presencia de un violinista supernumerario,

⁵ Barry S. Brook (ed.): *The symphony 1720-1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes*, New York, London, Garland, 1981 (Serie C: VI), pp. lii, lix.

⁶ Antonio Rosetti: *Nouvelle Suite // de Symphonies // a grand et petit orchestra. // Composées // Par differens Auteurs // dédiées // a Monsieur le Baron de Bagge // Par le Sr Boyer, Editeur. // N°2 Contenant trois Symphonies // par // A. ROSETTI // 3^e Livre de Simphonie // Prix 7#4¹. // A Paris.*

⁷ Sterling E. Murray: "Rosetti [Rösler, Rössler], Antonio [Anton]". *The new Grove Dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 21, p. 705.

llamado Manuel Prieto, hasta 1786. Además, varios de los músicos de la capilla tenían el violín como instrumento agregado. Por tanto, la transcripción de la parte de viola en clave de sol se debe a cuestiones prácticas, ya que de esta manera este papel se podía interpretar con un tercer violín.

En el segundo movimiento de la sinfonía en Sol Mayor (Q: G1 – Kaul 1/40) se encuentran otras evidencias que demuestran la reelaboración llevada a cabo por Medrano. La más relevante es la supresión del pasaje central (compases 49-80). ¿Qué razones motivaron a Medrano a suprimir esta sección? La dificultad interpretativa no parece una razón convincente. Una razón más plausible es que Medrano eliminara el pasaje para reducir la duración del movimiento y, de este modo, ajustarlo a los límites de tiempo que imponía la liturgia. El hecho de que la gran mayoría de sus composiciones sean de pequeñas dimensiones (no pasan de los 80 compases) refuerza esta posibilidad.

Asimismo, en este segundo movimiento Medrano reescribe completamente la parte del violín segundo. Esta reelaboración se produce al mezclar los papeles del violín segundo y del bajo. Cuando el bajo lleva la melodía en la edición de Boyer, Medrano se la adjudica al segundo violín. Pero cuando ambos instrumentos actúan como acompañamiento, Medrano copia de la edición parisina la parte del violín segundo sin cambios. La no conservación de la partichela del bajo en el manuscrito leonés impide conocer cómo adaptó Medrano este papel.



Fig. 1 – Partichela del Bajo. *Sinfonía en Sol Mayor*. Segundo movimiento. Compases 1-16. Edición de Boyer (ca. 1785).



Fig. 2 – Partichela del Segundo Violín. *Sinfonía en Sol Mayor*. Segundo movimiento. Compases 1-13. León. Archivo de Música del Archivo Capitular. Manuscrito 739.

Para finalizar, en el último folio de las partichelas de las dos trompas (fol. 2v) —tras el tercer movimiento (*Presto*) de la sinfonía nº3 en Fa Mayor—aparece copiado un

andante para la segunda sinfonía: *And(an)te de la 2^{da}*. La edición de Boyer y el propio manuscrito leonés ponen *Andante Tacet* para estos instrumentos. Por tanto, solo queda la opción de considerar estas partes de trompa como añadidos posteriores que realiza el propio Medrano. La caligrafía musical de estas partes demuestra esta atribución. Esta evidencia revela que Medrano también decide crear partes instrumentales nuevas, y no solo se limita a adecuar y reelaborar estas sinfonías para que el conjunto instrumental de la capilla catedralicia pudiera tocarlas.

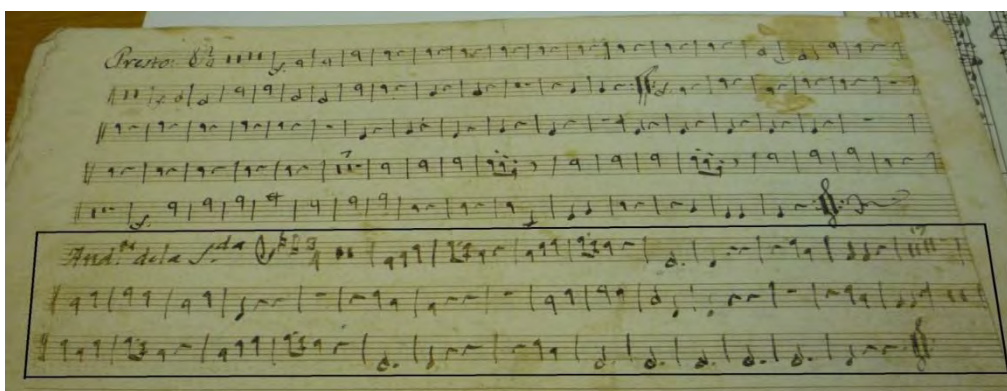


Fig. 3 – Partichela de la Segunda Trompa. *Andante* para la *Sinfonía en Sol Mayor* compuesto por Tomás Medrano. León. Archivo de Música del Archivo Capitular. Manuscrito 739.

Caso 2

El conocimiento que tenía Tomás Medrano de la música instrumental compuesta por autores extranjeros no se limita a estas tres sinfonías de Antonio Rosetti. Dicho conocimiento también se evidencia en su *Allegro* nº 24, incluido en su colección de *Allegros por todos tonos* (manuscrito 737). En esta composición Medrano toma prestado el material musical del tercer movimiento de la sinfonía opus 1 nº2, publicada en 1762, de Friedrich Schwindl (1737-1786). El hecho de que Medrano conociera de primera mano esta sinfonía—conservada en el manuscrito 727—implica que fue adquirida para la capilla musical en algún momento entre 1762 y la muerte de este músico (1807).

El primer aspecto en que difieren el *allegro* de Medrano respecto al movimiento sinfónico de Schwindl es su instrumentación. En lugar de la plantilla *a 8* (cuerda, dos oboes y dos trompas) que propone Schwindl—no conservada en su totalidad en el manuscrito leonés, ya que faltan el segundo oboe y la viola—Medrano compone para el conjunto estándar que emplea en sus *allegros*: dos violines, dos trompas y bajo. La

elección de esta pequeña plantilla está motivada por la reducida extensión del conjunto instrumental de la capilla catedralicia. En cuanto al uso que hace Medrano de los instrumentos no difiere del que hace Schwindl. El violín primero lleva el peso melódico en la composición, mientras que el violín segundo suele acompañar a distancia de terceras. Pero a diferencia de Schwindl, Medrano también adjudica al violín segundo acompañamientos con acordes partidos. El bajo realiza un acompañamiento armónico sencillo, siendo la característica principal la presencia de notas repetidas (*Trommelbass*). Por último, las trompas se utilizan simultáneamente con la intención de reforzar la armonía y las cadencias.

Otro aspecto que diferencia ambas composiciones es la estructura global de cada una de ellas. Schwindl plantea una forma sonata que presenta dos grandes secciones delimitadas por la barra de repetición, la segunda de las cuales está subdividida en dos apartados. En la primera sección antes de la doble barra (Exposición) se presentan los materiales principales del movimiento, con una articulación tonal en dos bloques: el primero elaborado sobre la armonía de tónica y el segundo sobre la de dominante. Los nueve compases que siguen a la doble barra actúan como una breve sección de transición. Por último, el resto del movimiento es una recapitulación integral de los materiales presentados en la exposición, aunque esta vez presentados en su totalidad en la tonalidad principal. Según la teoría propuesta por James Hepokosy y Warren Darcy, este movimiento de Schwindl se correspondería con una Sonata Tipo 1: “Aquellas que contienen solo una exposición y una recapitulación, sin nexo o con un pequeño enlace entre ambas”⁸. Pero debido a que presenta barras de repetición, puede considerarse también como una Sonata Tipo 3, ya que estos autores indican que “en tales casos la presencia de repeticiones sugiere la idea de una forma más desarrollada, Sonata tipo 3, aunque el espacio del desarrollo esté atenuado”⁹. Por el contrario, Medrano propone una forma particular que también utiliza en otros de sus allegros. En lugar de los tres espacios habituales (Exposición-Desarrollo-Recapitulación), se encuentran solo dos secciones. En

⁸ James Hepokoski, Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 344: “Those that contain only an exposition and a recapitulation, with no link or only a minimal link between them”.

⁹ J. Hepokoski, *Elements of Sonata Theory...*, p. 346, nota a pie nº8: “In such cases the presence of repeats may suggest the underlying idea of a more developed, Type 3 sonata, even though the developmental space is attenuated”.

la primera, que es de mayor extensión y se repite íntegramente (59 compases), se presentan los materiales que conforman la obra. Su organización interna presenta dos bloques, en los que se plantea el juego tonal entre tónica y dominante. La segunda sección es más breve (18 compases) y posee una función reexpositiva y conclusiva.

El siguiente análisis mostrará las diferencias existentes entre los planteamientos formales de ambos autores. Entre el comienzo y el compás 24, ambas composiciones comparten el mismo material: un primer grupo temático conformado por una primera frase (Frase A) que se repite dos veces (compases 1-6 y 7-12) más un esquema galante llamado “Quiescenza”¹⁰ repetido también dos veces (compases 13-16 y 17-20). Tras este primer grupo temático encontramos una breve sección de transición que cadencia sobre la dominante de Sol (compases 21-24). Es a partir del compás 25 cuando se observan las primeras diferencias. Schwindl plantea un segundo bloque temático en la tonalidad de la dominante (compases 25-49), conformado por una frase (B1) que se repite, a la que sigue otra frase (B2), que también se repite. De este segundo bloque temático, Medrano presenta cada frase solo una vez, sin repetición (compases 25-35). A continuación, Medrano incluye el material (compases 36-43) que Schwindl solo emplea en la sección intermedia (sección de desarrollo) de su movimiento (compases 50-59). Posteriormente, el material que emplea Medrano entre los compases 44 y 59 de su *Allegro* es de nueva creación, ya que no aparece en el movimiento sinfónico de Schwindl: un módulo de tipo cadencial (repetido dos veces) y un breve módulo de transición que precede a la doble barra de repetición. En cuanto a la sección de recapitulación de Medrano es mucho más breve que la de Schwindl (19 compases frente a 48). Mientras Schwindl reexpone todo el material de la exposición, Medrano solo presenta una vez la frase A del primer grupo temático (compases 60-65), la frase B2 del segundo bloque temático (66-71) y propone un material conclusivo nuevo (compases 72-78).

Este análisis comparativo confirma que Medrano conocía este movimiento sinfónico de Schwindl, ya que lo emplea como base para crear una obra propia. Pero esta influencia parece limitarse a cuestiones superficiales de la composición. Medrano emplea el mismo material temático (sin apenas variaciones) y usa los instrumentos de la misma manera que propone Schwindl. Pero desde el punto de vista formal no se percibe ningún

¹⁰ Para una explicación de este esquema “galante” Cf. Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 181-195.

tipo de influencia, ya que Medrano sigue apegado a una estructura particular que solo se encuentra en otros allegros incluidos en su colección de *Allegros por todos tonos* (manuscrito 737). Además recurre a una plantilla más reducida—dos violines, dos trompas y bajo—elemento que comparten la mayoría de sus composiciones. Así pues, se puede concluir que Medrano reutiliza el material musical y emplea procedimientos compositivos que ya se encuentran en la obra de Schwindl. Pero no es un mero imitador, ya que adecúa esta composición a sus propias posibilidades y a las limitaciones que le impone el contexto en el que trabaja.

Caso 3

Aparte de las tres sinfonías de Antonio Rosetti y de la sinfonía de Friedrich Schwindl, hay evidencias que confirman que Medrano también conoció una sinfonía de Carl Joseph Toeschi (1731-1788), conservada actualmente en el archivo catedralicio (manuscrito 729). La sinfonía recogida en este manuscrito leonés se corresponde fielmente con la sinfonía opus 7 nº 2, publicada por Antoine Huberty en París entre 1771 y 1773¹¹. Aunque este manuscrito no fue copiado por los músicos de la capilla musical, se sabe que fue conocido por Tomás Medrano, ya que se han encontrado dos evidencias que así lo confirman.

La primera de ellas muestra cómo el propio Medrano reutilizó las partichelas sobre las que está copiada esta sinfonía de Toeschi, para copiar de su propia mano un *Allegro* instrumental¹². La ubicación del *Allegro* en las distintas partichelas es diferente: en las de los dos violines, Medrano incluye el *Allegro* en el anverso del primer folio, donde también aparece el nombre del instrumento (fol. 1r). En la partichela del bajo, el *Allegro* se copia en el reverso del último folio (fol. 2v), debido a que la portada—*Sinfonía 4ª / Del Sig^{re} Toeschi / Basso*—se incluye en el folio inicial (fol. 1r). Por último, en las partichelas de las

¹¹ La fuente impresa conservada en la Biblioteca Nacional de Francia está datada hacia 1771: Cf. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39793028s> (Consultado el 26/03/16). En la voz del *New Grove* dedicada a Carl Joseph Toeschi se indica que las sinfonías recogidas en el opus 7 se publicaron entre 1772-1773. Robert Münster: “(2) Carl Joseph Toeschi”. *The new Grove Dictionary...*, v. 25, p. 543.

¹² Este *Allegro* se asemeja a las composiciones recogidas en la colección de *Allegros por todos tonos* (manuscrito 737): es de extensión reducida (44 compases), la estructura consta de una sección amplia que se repite, más un breve pasaje conclusivo y está compuesto para una plantilla conformada por dos violines, dos trompas y bajo. Por ello, se puede pensar que el propio Medrano fue el autor de la pieza.

dos trompas, el *Allegro* se encuentra copiado tras el tercer movimiento de la sinfonía de Toeschi, tal y como muestra la siguiente imagen.

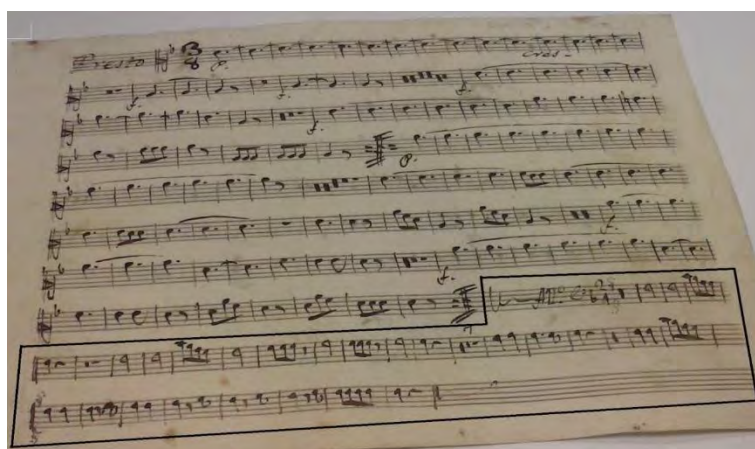


Fig. 4 – Partichela de la Primera Trompa. *Allegro* copiado por Tomás Medrano. León. Archivo de Música del Archivo Capítular. Manuscrito 729.

Esta reutilización del soporte físico implica dos aspectos relevantes: 1) que este manuscrito ya estaba en la Catedral de León durante el periodo que Medrano trabajó en la capilla catedralicia y 2) que Medrano conocía la existencia de este manuscrito y de la música que contenía. Respecto a esto último, no parece coincidencia que este *allegro* esté escrito en la misma tonalidad que la sinfonía: Fa Mayor.

La segunda evidencia está en relación con el texto de la propia sinfonía. Al inicio del segundo grupo temático del primer movimiento (cc. 20-30 y 88-98) se encuentra una diferencia sustancial entre el texto que propone el manuscrito y el que plantea la edición. Pero este cambio no es obra del amanuense principal que copia la sinfonía, sino que está realizado por otra mano. La similitud entre la caligrafía de este segundo copista y la caligrafía musical de Medrano permite afirmar que este último es el encargado de crear el nuevo pasaje. Además, el hecho de que todos los instrumentos menos la viola presenten cambios, confirma que el pasaje está modificado por un músico de la catedral leonesa. A continuación, se incluye una imagen de la partichela del bajo. En ella se observa que el pasaje original, copiado por el copista principal, se encuentra raspado y tachado, incluyéndose en su lugar el nuevo pasaje que presenta la caligrafía de Medrano.

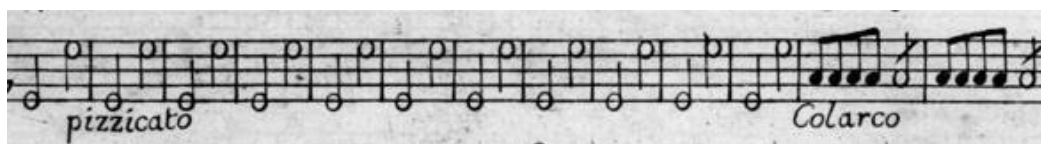


Fig. 5 – Pasaje original. Primer movimiento de la sinfonía opus 7 nº2 de Carl Joseph Toeschi. Compases 20-30. Edición de Huberty (ha. 1771).

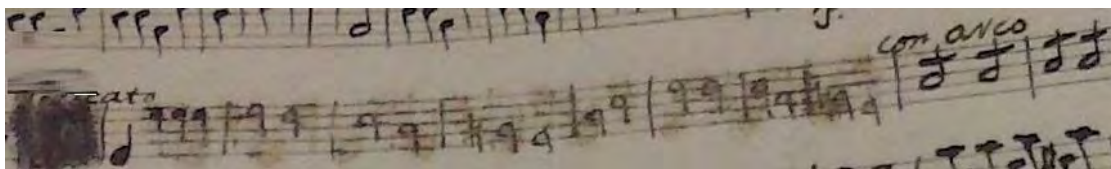


Fig. 6 – Pasaje modificado por Tomás Medrano. Primer movimiento de la Sinfonía opus 7 nº2 de Carl Joseph Toeschi. Compases 20-27. León. Archivo de Música del Archivo Capitular. Manuscrito 729.

La presencia de este cambio en el texto de la sinfonía implica que la obra fue interpretada por los músicos catedralicios, ya que este pasaje no se habría modificado si la composición no se hubiera tocado. Además, la importancia de este cambio radica en que ofrece pistas acerca de cómo se tocaba la música extranjera en León. El hecho de que la parte de viola no sufra ninguna alteración respecto a la edición parisina revela que ésta no se utilizaba. Así pues, la ausencia de las partes de oboe en muchas de las composiciones extranjeras—entre las que se encuentra esta sinfonía de Toeschi—y la no inclusión de la viola deja como plantilla habitual del repertorio instrumental a los dos violines, las dos trompas y el bajo.

Caso 4

Otra evidencia que confirma que Medrano conoció música instrumental de autores europeos contemporáneos aparece, de nuevo, en su colección de *Allegros por Todos Tonos* (manuscrito 737). En este caso, se comprueba que los *Adagios* nº4 y nº5 son arreglos, para dos violines y bajo, de dos movimientos pertenecientes a dos dúos para violines de Ignace Pleyel: el *Adagio* nº4 es una adaptación del primer movimiento (*Adagio*) del dúo B. 515 en La Mayor (1789), mientras que el *Adagio* nº5 es un arreglo del segundo movimiento (*Adagio*) del dúo B. 520 en Sol menor (1789).

Estos dúos pertenecen a colecciones diferentes: B. 513-518 y B. 519-524. Existen dos ediciones de la época que agrupan los dúos B. 513-518 como opus 18 y los dúos B. 519-524 como opus 19: Luigi Marescalchi (Nápoles, 1788-1800) y Artaria (Viena, 1789).

La numeración que presentan estas ediciones es relevante, ya que permite identificar estas colecciones en el mercado musical madrileño. A partir del año 1798, ambos lotes de dúos se anunciaron siempre juntos en la prensa madrileña como opus 18 y 19¹³. Esta estrategia comercial de vender ambas colecciones conjuntamente es la que puede explicar por qué Medrano conoció un dúo de cada lote. Además, la conservación en las catedrales de Albarracín y Huesca del opus 19 (Carp. 14/2) y 18 (E-HUc.: 67-8), respectivamente, confirma que estos dúos tuvieron difusión por los entornos catedralicios españoles. También una libranza de pago de 1780, aunque anterior en el tiempo, corrobora que en la Catedral de León se adquirieron y utilizaron obras pertenecientes a este género¹⁴. Estas razones permiten plantear que estas dos colecciones de Pleyel se recibieron en la catedral leonesa y fueron conocidas por los músicos locales.

El cotejo efectuado entre la copia de Medrano y las ediciones de Artaria (conservadas en la BNE)¹⁵ muestra los siguientes resultados. Respecto al texto musical, Medrano apenas modifica los papeles de los dos violines. Solo elimina las dobles cuerdas que presentan los movimientos originales de Pleyel. Esto se debe a que Medrano incluye una parte nueva para el bajo, y, por tanto, las notas que conforman dichas dobles cuerdas se distribuyen entre tres instrumentos, no entre dos como en los originales de Pleyel. Desde el punto de vista rítmico, Medrano siempre simplifica los dobles puntillos convirtiéndolos en puntillo simple.

En el aspecto formal, el *Adagio* nº4 se copia sin cambios. Presenta la misma estructura que el movimiento original de Pleyel (A ant + A cons : ||: B + A cons).). En el *Adagio* nº5, se observa que Medrano incorpora una barra de repetición tras la frase contrastante (B), que no aparece en el original de Pleyel. De esta manera, sigue la estructura que muestran otros *Allegros* y *Adagios* de esta colección: una primera sección extensa que se repite, a la que sigue una pequeña sección conclusiva de carácter reexpositivo

¹³ *Gaceta de Madrid*: 20/VII/1798 // 02/X/1798 // 04/XII/1798 // 05/IV/1799 // 21/V/1799 // 12/VII/1799 // 16/VII/1799 // 27/VIII/1799 // 18/X/1799 // 12/XI/1799. *Diario de Madrid*: 24/VII/1799.

¹⁴ León, AC, Libranzas de pago de la Fábrica, Sig. 21716.

¹⁵ Dúos B. 513-518 de Ignace Pleyel: *Sei / Duetti / Concertanti / per / Due Violini / Composti / dal Sig^r / Pleyel. / Opera 18*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Sig. MP/2435/7. Dúos B. 519-524 de Ignace Pleyel: *Sei / Duetti / Per due Violini / del Sig^r / Pleyel. Opera 19*, Madrid, BNE, Sig. MP/2436/1.

El aspecto más relevante de la recepción de estos movimientos de Pleyel es que Medrano los incluyó en una colección propia, pero adecuándolos para que presentaran las mismas características que mostraban sus propias composiciones.

Como se ha podido comprobar, la actividad de Tomás Medrano respecto a la música instrumental foránea fue doble. Por un lado, actuó como copista y, por otro, también fue arreglista que modificó las composiciones: se puede comprobar que este músico reduce o amplía la instrumentación de las obras así como elimina, cambia o incluye nuevos pasajes. Este caso concreto permite demostrar que la Catedral de León fue, a finales del s. XVIII y principios del XIX, un relevante centro receptor de música instrumental en España.

PERVIVENCIA DEL CANTO MIXTO EN LA MISA DE GAITA DE ASTURIAS: EL CASO DEL CREDO CORRIDO

Ana Toya Solís Marquínez
(Universidad de Oviedo)

El presente artículo explica la relación entre el canto mixto y el *Credo* “corrido” de la *Misa Asturiana de Gaita*, esto es, la misa popular en latín cantada y acompañada con la gaita de fuelle. Este repertorio también fue típico de Galicia, donde ya desapareció, y se investigan posibles indicios en Cantabria, cuyas evidencias en lo concerniente al uso y formato no son aún demasiado abundantes. Asturias es el último reducto de esta misa, habiendo sido declarada Bien de Interés Cultural en julio de 2014. Resulta importante estudiar el diálogo entre fuentes, siendo el *Credo* alto de las fuentes escritas el origen del *Credo* corrido (oral) de las misas populares. A raíz del arquetipo del *Credo* corrido identificado por Miguel Manzano, podremos analizar el papel activo del pueblo en la liturgia a través de la interpretación.

Palabras clave: misa popular en latín, misa de gaita, credo corrido, canto mixto, ornamentación.

1. Introducción

El *Credo* forma parte del Ordinario de la misa y concentra los principales artículos de la fe cristiana. Colocado tras el sermón, sería una de las partes más esperadas de las misas populares en latín, repertorio oral que bebe del canto llano, el canto mixto y el bagaje tradicional del lugar. A través del *Credo* corrido, de interpretación ligera y tendencia silábica, podremos estudiar esta hibridación en el caso concreto de la *Misa de Gaita*.

Estas misas populares han sido habituales en el noroeste de la Península Ibérica, interpretadas *a capella* (León, Zamora, Salamanca, Burgos, etc), o con acompañamiento de gaita de fuelle (Asturias, Galicia y Cantabria), siendo Asturias el único sitio donde aún puede oírse, como ya se dijo. Los factores socio-culturales y religiosos acaecidos durante el siglo XX han determinado la desaparición de este repertorio, y su estudio ha sido desdeñado debido al carácter popular (oral), aparentemente alejado de la línea litúrgica oficial. Precisamente este diálogo entre el pueblo y la liturgia es lo que le aporta un valor sumamente especial, ya que la Iglesia siempre ha sido articuladora de la vida en las sociedades tradicionales. Por ello, considero muy importantes las medidas para la protección de la *Misa de Gaita*, como la expuesta en el Boletín Oficial del Estado y el Boletín Oficial del Principado

de Asturias, que llevarían a su reconocimiento como Bien de Interés cultural en julio de 2014¹. El catedrático de Musicología Ángel Medina es una de las figuras principales con las que cuenta la revaluación actual de dicho repertorio asturiano, con la publicación del libro *La Misa de Gaita: hibridaciones sacroasturianas*², y consiguientes actividades, ligadas a la Fundación Valdés-Salas, el Muséu del Pueblu d'Asturies, la Universidad de Oviedo y la creación del Taller *Lolo Cornellana de la Misa de Gaita*. Una página web sobre la *Misa de Gaita*³ coordinada por Medina nos facilita una información valiosa, al tiempo que nos documenta sobre la celebración de estas misas en diferentes lugares a lo largo del año.

Creo necesaria la reseña al libro coordinado por Miguel Manzano, *La misa popular en latín en la tradición salmantina*⁴, que contiene interesantes artículos de varios autores, entre los que destacamos el referido a la *Misa de Gaita* de Llanes, escrito por el antropólogo Antonio Cea Gutiérrez, cuyo padre, también llamado Antonio Cea Gutiérrez, fue una figura clave en la conservación del repertorio en cuestión.

2. La importancia de la interpretación en la misa popular en latín: duración y ornamentación

Según Manzano, los informantes nos transmiten la antigüedad de la misa popular en latín “desde un comienzo que nadie recuerda”⁵, pero éste asegura que se asentó en el terreno oral en los últimos dos o tres siglos. Es interpretada por sacerdotes o cantores seculares de extracción popular, tanto mujeres como hombres⁶.

Existen tres formas de interpretar las misas populares, de mayor a menor grado de ornamentación: solemne, para las fiestas grandes; simple, para las misas dominicales y festivas; y corrida, de carácter silábico, y un aire rápido, para la liturgia diaria o ferial⁷. Aunque

¹ A continuación, una reseña sobre parte del proceso: fecha de publicación de la incoación: 5 de julio de 2013 (BOPA) y 29 de agosto de 2013 (BOE); fecha de comunicación al Registro General de Bienes de Interés Cultural: 28 de junio de 2013; acuerdo favorable a la declaración del Pleno del Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias, en su reunión del 13 de mayo de 2014, publicación en el BOPA: 11 de julio de 2014. Cf. www.misadegaita.com/?page_id=196 (Consultado el 08/03/16).

² Ángel Medina: *La Misa de Gaita. Hibridaciones sacroasturianas*, Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2012.

³ www.misadegaita.com/ (Consultado el 08/03/16).

⁴ Miguel Manzano (ed.): *La Misa Solemne popular en latín en la tradición salmantina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional “Ángel Carril”, 2008.

⁵ M. Manzano: “El contexto de la misa popular en latín”. *La Misa Solemne...*, p. 234.

⁶ Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, pp.31-32.

⁷ M. Manzano, *El contexto de la misa popular...*, p. 236.

el *Credo* corrido de la *Misa Asturiana de Gaita* participa de estas últimas características, debemos apuntar que actualmente esta división no resulta operativa, al usarse éste en ocasiones más solemnes (fiestas patronales, por ejemplo), conforme a la religiosidad de nuestros días.

No debemos olvidar la impronta del pueblo en estas misas populares, cuyos adornos y cierta rudeza sonora frente a la suavidad del gregoriano de Solesmes, son su seña de identidad⁸. Por tanto, entrará en juego la variabilidad derivada de la memoria individual y colectiva del pueblo, que encontrará un gran refuerzo en la medida.

El canto llano y su evolución no dejan de ser un testimonio de la huella musical, religiosa y social de cada momento, y obviarlos sería truncar dos realidades que conviven, retroalimentan y se funden. Por ello, la interpretación de los informantes que aún viven es crucial. Sierra Pérez recalca esta idea refiriéndose a las misas populares: “la interpretación del pueblo es el único documento sonoro que nos acerca a la interpretación del canto eclesiástico en épocas pasadas [...] es la única vez que sucede algo semejante en el amplísimo campo de la música culta [...] estamos recibiendo los procedimientos de lo culto a través de lo popular, pero es la misma música”⁹.

Ya en el siglo XIII Jerónimo de Moravia asegura que toda la música es *mensurabilis* (medible). Pérès considera el tratado de Moravia como el primer testimonio claro para entender la evolución de la interpretación del canto llano, partiendo de la monodia y avanzando hacia las teorías coetáneas del canto polifónico¹⁰.

2.1. Canto llano y canto mixto: La medida en el *Credo* corrido de la Misa de Gaita

Para entender el lugar que ocupa el *Credo* corrido en la *Misa de Gaita* es necesario aclarar el concepto de canto mixto, sirviéndonos del canto llano como referencia. Como dijimos, la medida será crucial en este *Credo* corrido, difuminándose ésta en partes como “Et incarnatus” y “Filioque procedit”.

⁸ Hilario Almeida Cuesta: “Misas populares en latín cantadas y transmitidas por tradición oral en la provincia de Salamanca”. *La Misa Solemne...*, p. 25.

⁹ José Sierra Pérez: “¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?”. *La Misa Solemne...*, p. 146.

¹⁰ Marcel Pérès: “Jerónimo de Moravia (siglo XIII) y los orígenes del canto llano figurado”. *La Misa Solemne...*, pp. 111-112.

Tratadistas de los siglos modernos explican que en el canto llano no se produce ni aumento ni disminución de los valores. Gerónimo Romero de Ávila (Maestro de Melodía en la Catedral de Toledo, XVIII) define el canto llano como “el arte de combinar los sonidos de la escala musical, dando a cada uno de ellos igual duración¹¹”, y Diego de Roxas (1760) lo contrapone al “canto llano mixturado con el canto de órgano¹²”.

Es necesario un breve apunte sobre el canto gregoriano (nuevo canto gregoriano), que hace referencia al repertorio propuesto en la abadía de Solesmes en el s. XIX, y que tiene como objetivo la búsqueda del canto puro de la “mítica edad de oro del canto llano”, que traspasa el umbral del s. X¹³. El afán unificador de la liturgia pretendía la homogeneización del repertorio, a través de la cual se borraría la idiosincrasia de cada lugar y la huella del tiempo. El ritmo y adorno parecen profanar una práctica cuya estilización en las ediciones vaticanas acaba por cristalizar con el Motu Proprio de Pío X (1903). El Padre Eustoquio de Uriarte afirmaría que el canto medido no es más que “una bastarda derivación del canto gregoriano puro¹⁴”, llegando a ver la tradición del canto llano español “como los descompuestos berridos de nuestros cantollanistas”¹⁵. Como resultado de esta supuesta decadencia, existe un vacío en el estudio del canto entre los siglos XII y XIX, que está siendo subsanado por proyectos como los realizados en la Universidad del Salento (Italia)¹⁶, o en la Universidad Complutense, con Carmen Julia Gutiérrez a la cabeza¹⁷.

En la línea de Diego de Roxas (XVIII), podemos definir el canto mixto como aquél que es monódico como el canto llano, y medido, como el canto de órgano (polifonía)¹⁸. El canto mixto, que es el nombre que recibe en español el *cantus mixtus*, puede recibir diferentes denominaciones, como canto figurado (Francia), y *cantus fractus*, traducido en Italia como

¹¹ D. Gerónimo Romero de Ávila: *Método completo teórico práctico de canto llano*, Madrid, B. Eslava (ed), 1872 (3ª edición, J. Aranguren, arregla), p. 1.

¹² Cit. en Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, p. 55.

¹³ J. Sierra Pérez, *¿El canto mixto como fuente...*, p. 131.

¹⁴ Cit. en J. Sierra Pérez, *¿El canto mixto como fuente...*, p. 135.

¹⁵ Cit. en Á. Medina: “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”, *Música oral del sur: revista internacional (Los espacios de la música)*, 8, 2009, p. 12.

¹⁶ Proyecto RAPHAEL, *Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in Plain –Chant (1350-1650)*, Italia, Universidad del Salento –<http://bbcc.unile.it/raphael.htm>, www.cantusfractus.org/ (Consultado el 08/03/16)–, donde se estudia la evolución de la notación cuadrada a través de la medida y el contacto con la polifonía.

¹⁷ *El canto llano en la época de la polifonía: pervivencias, transformaciones, interacciones y transferencias entre ambos repertorios ca. 1250-1550*, España, Universidad Complutense – <http://www.clep.es/> (Consultado el 08/03/16)–

¹⁸ Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, p. 54.

*canto fratto*¹⁹. Según Sierra Pérez, otros nombres para nombrar este canto son: canto mensurado, semifigurado, semigregoriano, etc. Asegura que la denominación de canto mixto en España tiene su origen en el s. XVII, siendo su práctica anterior²⁰.

El canto mixto se extenderá por Europa a partir de los siglos XV y XVI, a través del *Credo*, himnos y secuencias, principalmente²¹. Marcel Pérès asegura que uno de los primeros testimonios españoles con influencias del canto mixto son los cantorales del Cardenal Cisneros (XV)²². En los siglos XVII-XVIII ya se compondrían *Kyriales* enteros en canto mixto (libros de *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus*)²³. El siglo XIX sería especialmente prolífico en la aplicación del canto mixto en las partes del Ordinario de la misa, poniendo Medina de ejemplo el tratado de Agapito Sancho (1860), donde podemos encontrar más de una docena de misas con estas características²⁴.

A continuación se muestra la notación utilizada en el canto mixto para expresar la duración de los sonidos y silencios: longas, breves, semibreves y mínimas, aparecidas con posterioridad. Unos ejemplos de las figuras (Fig.1) y proporciones (Fig.2) extraídas del *Tratado de canto gregoriano y mixto* de Santiago Tafall Abad²⁵ (1891) servirán para ejemplificar:



Figura 1 – Figuras del canto mixto.

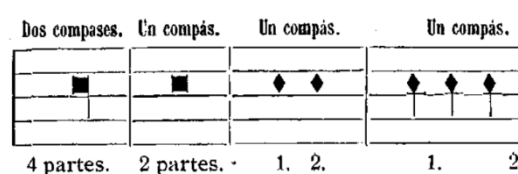


Figura 2 – Proporción entre las figuras del canto mixto.

El canto mixto usa dos compases: binario, que se representa con una “c”, y ternario, que se indica con un número “3” o una “O”, el antiguo círculo del tiempo perfecto. Pueden usarse barras de compás y otros signos, como los puntillos.

¹⁹ M. Pérès, *Jerónimo de Moravia...*, p. 105.

²⁰ J. Sierra Pérez, *¿El canto mixto como fuente...*, p. 131.

²¹ J. Sierra Pérez, *¿El canto mixto como fuente...*, p. 131.

²² M. Pérès, *Jerónimo de Moravia...*, p. 102.

²³ J. Sierra Pérez, *¿El canto mixto como fuente...*, p. 131.

²⁴ Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, pp.55- 57.

²⁵ D. Santiago Tafall Abad: *Tratado de canto gregoriano y mixto*, Santiago, Seminario Conciliar Central, 1891, pp. 178- 179.

3. El *Credo* corrido en la Misa Asturiana de Gaita

Una de las principales señas de identidad de la *Misa de Gaita* es el acompañamiento heterofónico de la gaita de fuelle. No podemos fechar el origen de la *Misa de Gaita* antes del siglo XVI, puesto que uno de los pilares en los que se basa (la *Misa de Angelis*) no empieza a extenderse por España hasta ese momento²⁶. Aunque el uso de la gaita en el templo pudo presentar cierta controversia por su connotación pastoril y dionisiaca, su papel de acompañante en la liturgia era frecuente en las parroquias rurales. A finales del siglo XIX, el obispo Martínez Vigil pretende la expulsión de este instrumento de la iglesia, precisamente cuando éste se encontraba en un ambiente de total normalidad, acusando a los gaiteros de que “tocan por la mañana en el templo y sirven luego para profanar la fiesta”²⁷.

En Asturias podemos distinguir, principalmente, tres zonas de conservación de la *Misa de Gaita*: centro- occidental (Salas y concejos limítrofes), centro-sur (Lena, Aller, Quirós) y oriental (Llanes).

3.1. Origen del *Credo* corrido de la Misa Asturiana de Gaita: *Credo lusitano, alto o moderno*

El *Credo* corrido de tradición oral proviene del *Credo* lusitano, alto o moderno. La mayoría de las fuentes escritas que manejamos del *Credo alto* no sobrepasan la antigüedad de cuatro siglos²⁸. Miguel Manzano Alonso propone tres arquetipos de canto mixto sobre los que descansan los *Credos* de las misas populares en latín. Resulta importante para averiguar el origen del *Credo* que escuchamos, una vez que la tradición oral haya entrado en escena. Manzano encuentra en el *Intonario General para todas las Yglesias de España* de Pedro Bernuz (publicado en Zaragoza, por Pedro Ferrer en 1548) el arquetipo al que pertenece el *Credo* que nos ocupa. Es decir, el *Credo* corrido es de tipo I, que considera bastante difundido, aunque menos documentado que el III. Presenta un carácter diatónico y solidez tonal²⁹.

²⁶ Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, p. 59.

²⁷ Cit. en Á. Medina, *La romería en el templo...*, p. 17.

²⁸ M. Manzano: “Ite, missa est”. *La Misa Solemne...*, p. 18.

²⁹ M. Manzano, *El contexto de la misa...*, p. 200.

El estudio del *Credo* corrido en la *Misa de Gaita* es dificultoso, debido a las pocas grabaciones y transcripciones existentes, y a su retroceso, debido a su larga extensión y el cambio en la religiosidad: casi completa desaparición en centro-occidente, donde se usaba más el *Credo* solemne; parecida situación en el centro-sur asturiano; y mantenimiento en oriente, en parte, gracias a la familia Cea y el coro de Parres.

3.2 Comparación de fuentes orales y escritas de *Credo* corrido y *Credo* alto, respectivamente

Las fuentes escritas con las que vamos a trabajar son cinco *Credos* contenidos en los tratados de³⁰: Pedro Bernuz (1548, arquetipo, Tipo I); Diego de Roxas y Montes (1760); Ignacio Ramoneda (1778); J.B Mateo Manzanares (1862); y Fr. Francisco de Cañaveras (1862). Las fuentes sonoras utilizadas para los *Credos* corridos son grabaciones de las misas de gaita de Felgueras (Lena); Parres (Llanes), y Quirós³¹.

A continuación, un pequeño esquema que compara las fuentes escritas y las fuentes orales. A través de esta muestra melódica, contenida entre las palabras “Patrem” y “Christum”, que presenta, en cierto modo, el germen sobre el que se sustenta el *Credo* corrido, podremos extraer algunas conclusiones.

- DO M, Pedro Bernuz (arquetipo, tipo I, 1548):

sol mi sol re mi fa mi re do re do/ sol la sol do si la sol (do re fa mi) do si la sol/ mi fa re do

- DO M, Ramoneda (escrita, 1778):

sol mi sol re mi fa mi re do re do/ sol la sol do si la sol (do re fa mi) do si la sol/ mi fa re do

- DO M, Roxas (escrita, 1760):

sol mi sol re mi fa mi re do re do/ sol la sol do si la sol (do re fa mi) do si la sol/ mi fa re do

³⁰ Pedro Bernuz: *Intonario General para todas las Yglesias de España*, Zaragoza, Pedro Ferrer (ed), 1548; Diego de Roxas y Montes: *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*, Córdoba, Antonio Serrano impresor, 1760; Ignacio Ramoneda: *Arte de canto-llano en compendio breve*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778; J.B Mateo Manzanares: *Arte de canto llano y figurado para la enseñanza en el Seminario Conciliar de Tuy y de utilidad para las parroquias del obispado*, Madrid, B. Eslava editor, 1862; Fr. Francisco de Cañaveras: *Manual procesional de la Provincia de S. José de Franciscos Descalzos de Castilla la Nueva adoptado y reimpresso por orden de la Apostólica Provincia de San Gregorio Magno de Filipinas*, Madrid, Aguado, 1862.

³¹ Misa de Gaita de Felgueras en *Música tradicional en conceyu Llena* (Archivu Tradición Oral d'Ambás, 2010); Misa de Gaita de Parres, Coro de Parres, dirige Antonio Cea [grabación inédita cedida por Ángel Medina], agosto, 2013; Misa de Gaita de Quirós, en el CD de Ángel Medina: *La Misa de Gaita. Hibridaciones sacroasturianas* (Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, 2012).

- FA M, Manzanares (escrita, 1862):

do la do sol la bsi la sol fa sol fa/ do re do fa mi re do (fa sol la bsi la) fa mi re do/ la bsi sol fa

- Do M, Parres (oral, 2013):

sol mi sol mi sol fa mi re mi re do/ sol la sol do si la sol (fa mi fa mi) do si la sol sol/ sol fa mi sol fa mi re mi re do

- Do M, Quirós (oral, 1973):

sol re sol fa "mi" re mi re do/ sol la sol do' si la sol fa mi/ do si la si sol fa mi/ sol fa mi sol fa mi re mi re do

- SibM, Felgueras (oral, años 60):

sol re sol fa bmi re do bsi/ fa sol fa bsi' la sol fa (bmi fa bmi re) bsi la sol fa/ fa bmi re fa bmi re do bsi do bsi

- "Re m", Cañaveras³² (escrito, 1862):

re' la re' do' bsi la re' la sol fa mi sol la sol fa mi re / (re' fa' mi' re' do' re' bsi la) re' do' bsi la re' la sol la fa mi re

El tratamiento de las voces es responsorial, con alternancia del coro y las partes solistas. Estos *Credos* son medidos, aunque en algunas partes habrá modificaciones del ritmo y/o *tempo*. En el caso de las fuentes orales, la pérdida de ambos parámetros es perfectamente audible en palabras como "Filioque procedit" o "descendit de caeli", difuminándose en una prosodia que recuerda al canto llano. En este último ejemplo se está preparando la parte central de "Et incarnatus", sobre una cuerda de recitación en dominante, para empalmar con "Et" en tónica (con un *portamento* desde la dominante inferior). Aunque en las fuentes escritas no podemos hablar de una pérdida del ritmo *sensu stricto* en esta parte central (pues la notación sigue indicando diferentes duraciones), sí existe una pérdida de *tempo*, indicada con la palabra "despacio", cuyo efecto termina cuando se hace una alusión al "primer *tempo*" (ejemplo: Manzanares). Existen momentos de mayor expresión, donde palabras como "Maria", "saeculi" y "Amen" se ensalzan en las fuentes escritas a través de los puntos de perfección³³, transcritos en notación actual con calderones, cuya duración queda a merced del intérprete.

Las fuentes escritas se comportan de forma similar. Los *Credos* de Roxas, Manzanares y Ramoneda se encuentran en tonalidad mayor (doM, faM y doM), atienden a una estructura

³² Aunque el *Credo* de Cañaveras funciona diferente al resto (elemento nuevo: verde oscuro), tiene algún comportamiento que se repite, como el nexa (rosa), que subyace desdibujado.

³³ D. de Roxas y Montes, *Promptuario armónico...*, p. 121.

melódica similar, y el primer intervalo (“Pa-trem”) se encuentra formado por la dominante y la medianta de la tonalidad (V-III, 3ª m). En cambio, Cañaveras se encuentra en “una especie de re m” (Modo I, *protus* auténtico) y sus intervalos iniciales son I-V-I. Las cadencias en tónica de las fuentes escritas no se abordan desde la sensible. Es interesante observar la impronta de la modalidad en algunos *Credos*; por ejemplo, podríamos decir que el *Credo* de Ramoneda está en doM, pero guarda algunas reminiscencias del modo III del que procede, ya que realiza importantes cadencias en el tercer grado de do (mi). Los enlaces de frase suelen realizarse con intervalos de 5ª, 8ª o unísono, lo que le añade un pequeño sabor tonal, al resaltar las funciones de V y I. Esto no ocurre en el *Credo* de Cañaveras, donde sólo existe el enlace de 8ª J. Como vemos en el esquema, la base melódica es la misma en los tres *Credos* escritos, mientras que el de Cañaveras, se comporta de otro modo.

Uno de los elementos que más llaman la atención a la hora de analizar las fuentes orales es la fuerte sonoridad y timbre de la voz y la gaita, y la textura heterofónica, como dijimos. El papel de la gaita es acompañar al cantante, una o dos octavas por encima. Suele añadir adornos y floreos, que articulan las diferentes partes.

Tras el *incipit* (“Credo in unum Deum”) realizado por el celebrante, ya sea cantado o recitado, la gaita realizará un floreo, que concluye en la tónica, desde la que es fácil cantar la nota inicial (la 5ª), o bien realiza un intervalo de referencia, como en la audición de Parres, donde se adelantan las dos primeras notas (“Patrem”). El inicio del *Credo* de Quirós brilla por su profusión melismática inicial y final (“Amen”).

La esencia de la heterofonía consiste en el asincronismo producido entre la voz y la gaita: un breve desfase entre ambas voces que interpretan la misma melodía. Según Medina³⁴, la mejor opción interpretativa es la que dejaría a la gaita por detrás de la voz, para no cohibir la improvisación. Esta textura también es propia de la tonada.

Aunque la mayoría de las cadencias de las fuentes orales funcionan como en los *Credos* escritos, hay que resaltar la proliferación de la aparición de la sensible a lo largo del *Credo* de las fuentes orales, síntoma de una tendencia tonal más arraigada.

La principal conclusión se deriva del diálogo entre las fuentes escritas y las orales. El primer intervalo del *Credo* de Parres funciona como en las fuentes escritas (V-III), excepto Cañaveras. En cambio, Cañaveras es la única fuente escrita que realiza I-V-I. Pensamos que

³⁴ Á. Medina, *La Misa de Gaita...*, p. 100.

se debe a que el *Credo* de Cañaveras es la fuente escrita más moderna (XIX), y la oralidad produjo su tonalización hasta el momento de su escritura. Por otro lado, el comportamiento similar entre el *Credo* de Parres y las fuentes escritas podría responder a su buen mantenimiento por la familia Cea durante décadas, lo que le restaría flexibilidad.

Añadimos a la conclusión la muestra de otro fragmento del *Credo* (“simul” a “Prophetas”), que reafirma en la práctica algunos aspectos ya comentados. El uso de la sensible al comienzo de una frase sólo podría darse en las fuentes orales. En cambio, volvemos a ver en Parres similitudes con las fuentes escritas, como la cadencia de la primera frase (si la si re do), abordada desde arriba y no desde la sensible (como en las orales: si do re do si la si do, ejemplo de Quirós). La tendencia hacia la realización de la cadencia en el III grado estará presente en ambos tipos de fuentes.

El paso del tiempo y la impronta del pueblo son dos ingredientes principales a la hora de definir este repertorio. A continuación, el esquema (“simul” a “Prophetas”):

- DO M, Pedro Bernuz (arquetipo, tipo I, 1548):

DO re mi do re do/ si do la sol/ sol fa mi re do re mi fa MI

- DO M, Ramoneda (escrita, 1778):

DO re mi do re do/ si do la sol/ sol fa mi re do re mi fa MI

- DO M, Roxas (escrita, 1760):

DO re mi do re do/ si do La sol/ sol fa mi re do re fa MI

- FA M, Manzanares (escrita, 1862):

FA sol la fa sol fa/ mi fa re do/do la bsi sol fa

- Do M, Parres (oral, 2013):

SI la si re do/ si do la sol/ sol mi fa mi re do re MI

Do M, Quirós (oral, 1973):

SI do re do si la si do/ si do la sol/ sol fa mi sol fa mi re mi fa MI

- SibM, Felgueras (oral, años 60):

LA bsi do bsi la sol la bsi/ la bsi sol fa/ fa bmi re fa bmi re do bmi RE

- “Re m”, Cañaveras (escrito, 1862):

RE la sol/ sol la sol fa mi/ sol la re mi fa mi RE

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS CORTES ANGELICALES DE LA PINTURA ANDALUZA DEL SIGLO XVII

Maribel Torres Román

(Universidad Pablo de Olavide de Sevilla)

La producción pictórica del Barroco presenta un repertorio bastante amplio con lo que respecta a la iconografía musical. En estas composiciones, se observan todo tipo de instrumentos musicales desenvolviéndose en diferentes ambientes; tanto en lo sagrado como en lo profano y popular; pues la música es una parte muy importante de la cultura de una sociedad. Por tanto se realizará un análisis de los instrumentos musicales cordófonos, en concreto sobre las escenografías que representan ángeles músicos. Esto será posible mediante una selección de pinturas de Sevilla, del siglo XVII. Se estudiará su significado mediante fuentes literarias religiosas, como las sagradas escrituras y fuentes propiamente musicales, como tratados instrumentales de la misma época y anteriores que son de gran utilidad para el estudio de la posterioridad. El objetivo será ver cuál ha sido la evolución en estas pinturas y estudiar su similitud con los instrumentos musicales reales de la época.

Palabras clave: Barroco, iconografía musical, instrumentos musicales, cordófonos, Sevilla.

La Iconografía musical, rama perteneciente a la Historia del Arte, se encuentra muy presente en las manifestaciones artísticas que podemos contemplar en la actualidad. Gracias a ella se han podido llevar a cabo múltiples análisis con el objetivo de recuperar el patrimonio musical que en todos estas representaciones encontramos; desde instrumentos musicales hasta partituras, cánticos, danzas y quironomías. Se trata de elementos que pueden resultar reveladores para el conocimiento de una obra de arte, de su autor, de su época y en algunos casos de todo su entorno. Pero esta disciplina también está adherida a la musicología, en concreto a la disciplina dedicada al análisis de todo lo mencionado anteriormente: la organología. Gracias a los especialistas dedicados a ella, tenemos la posibilidad de acercarnos a los modelos instrumentales que se han definido a lo largo de la historia de la humanidad. Mucha es la controversia encontrada entre todos estos saberes, porque es necesaria la historia del arte para dedicarse a la descripción iconográfica; pero tampoco echamos en falta a la organología que nos proporciona la ciencia que estudia la música. Se han escrito muchas opiniones al respecto y observamos

que todos los conocimientos son necesarios¹; porque cuanto más información podamos recopilar acerca de la obra artística a la que nos enfrentemos, mayor será nuestro acercamiento a la hora de verificar datos y contrastarlos con el contexto y todos los demás elementos que la envuelven.

Por tanto, después de esta breve y generalizada introducción sobre la iconografía musical, nos disponemos a realizar un estudio en un medio artístico concreto: La pintura. Con esta comunicación, en primer lugar, se va a realizar un análisis organológico exhaustivo y detallado sobre estos instrumentos, ya que en estas pinturas, existen muy pocas descripciones sobre los mismos. También, conocer cuál sería la visión de la música y de este tipo de instrumentos musicales en el siglo XVII, teniendo en cuenta que el tipo de pintura que vamos a analizar es bastante artificiosa y a veces un tanto confusa.

Partiendo de esto, otro de nuestros objetivos es intentar averiguar el conocimiento de estos artistas sobre música y sobre organología a la hora de plasmar estos elementos iconográficos musicales en la pintura y nos debemos preguntar si se trata de una realidad, si solo versa sobre las exigencias de programas iconográficos por los ordenantes de las obras, o si los modelos instrumentales ya estaban documentados porque estos consultan tratados o manuales.

En un plano general, sabemos que en este tiempo, España se encuentra en plena crisis. Un hecho importante que va a marcar el arte de esta época en la mayor parte del continente europeo es la reforma protestante, pues este quedó dividido en dos bandos en cuanto al ámbito religioso se refiere². La respuesta ante esta revolución espiritual es la Contrarreforma, una corriente ideológica formada por la iglesia romana que tendría su culmen en la celebración del Concilio de Trento entre los años 1545 y 1563³. A partir de aquí se requieren nuevos aspectos para que se produzca un gran cambio en la sociedad, lo que repercutirá en todos los ámbitos incluyendo las disciplinas artísticas que nos interesan, pintura y música.

¹ Rosario Álvarez Martínez: "Iconografía Musical y Organología: Un estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, 20, 2, 1997 (Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España, II), pp. 767-782.

² Jordi Ballester: "Iconografía Musical: Una Disciplina entre la Musicología y la Historia del Arte", *Edades*, 10, 2002. pp. 147-156.

³ Aurora Benito, Teodora Fernández, Magnolia Pascual: *Arte y Música en el Museo del Prado*, Madrid, Visor, 1997. p. 111.

Nuestro país se encuentra en plena lucha entre las diferentes clases sociales, grupos jerárquicamente ordenados que luchan cada vez más por sus derechos y por sus privilegios⁴. Todos estos problemas sociales se reflejarán en la pintura y en la música; y será predominante en ellas el ámbito religioso, que es el que nos interesa en esta comunicación; pues las obras a analizar son todas de carácter sagrado.

El arte y las ciencias estarán en pleno desarrollo y se realizarán descubrimientos y progresos que marcarán la historia en España. En nuestro campo, el Arte, nos encontramos ante un afán de exaltación del poder de los grandes monarcas y de las diferentes repúblicas en Europa; los artistas podrán trabajar para la corte si reúnen los requisitos necesarios y si no trabajarán para la burguesía, en pleno auge. Otra obligación del arte será el demostrar la magnificencia del poder de la iglesia: los artistas se encargarán de realizar obras que impresionen al público y a

la par tendrán que representar el reflejo de los valores establecidos. Definen este estilo artístico características como la libertad creadora, la búsqueda del movimiento y de la expresión, sobre todo estarán presentes en las diferentes composiciones las líneas curvas, los contrastes y elementos decorativos; marcados por la iluminación, las obras adquieren carácter dramático que se ve acentuado por las formas y los colores; y predominará la agitación y el desorden⁵. En la pintura, estas características resultan muy importantes para entender el significado de las imágenes y de los programas iconográficos que definiremos posteriormente con los ejemplos seleccionados.

En el campo musical, la mayoría de las características son aplicables; se producen en ella cambios extraordinarios que aportan una estética muy dinámica y sobre todo de contrastes⁶. Este entorno, que se desarrolla a la par que la obra de los pintores barrocos, también debe ser estudiado para llegar a las diferentes conclusiones sobre por qué se realizan representaciones de diversos elementos musicales en los trabajos pictóricos que hemos seleccionado⁷. Para nuestro análisis, el programa iconográfico elegido es muy sencillo: las cortes angelicales. En la obra pictórica perteneciente a la escuela andaluza, poseemos diversos ejemplos donde estos personajes celestiales portan instrumentos

⁴ A. Benito, T. Fernández, M. Pascual, *Arte y Música...*, p. 111.

⁵ A. Benito, T. Fernández, M. Pascual, *Arte y Música...*, p. 111

⁶ A. Benito, T. Fernández, M. Pascual, *Arte y Música...*, pp. 175-178

⁷ Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla, Andaluzas Unidas, 1985, p. 189

musicales e incluso podemos deducir que están practicando música. La representación de los ángeles músicos tiene una tradición bastante antigua. Según las fuentes, de siglos anteriores al que nos estamos centrando, vemos una fuerte carga literaria. Encontramos en primer lugar mencionados a los ángeles músicos, en la escena de la natividad, en concreto en el *Evangelio de Pseudo Mateo*, en los Evangelios Apócrifos⁸. Ya se hablaba de ángeles que con sus cantos alababan a Jesús recién nacido; también encontramos esos primeros atisbos en escenas de la anástasis, donde se dice que los ángeles cantan himnos en el descenso de Jesús a los infiernos. Al principio solo se hablaba de ángeles cantores, pero ya en el siglo XV se introducen con los cantos instrumentos musicales como por ejemplo las trompetas. Ya terminando este siglo y llegando al XVI, la escena más representada con ángeles músicos es el tránsito de la Virgen María⁹.

Todo esto tuvo que seguir siendo aplicado en los programas iconográficos del barroco y por tanto lo vamos a ver en los ejemplos que se van a analizar. Toda escena religiosa importante digna de alabanza, es merecedora de música y así lo sabían los artistas que decidieron plasmar instrumentos musicales en ella¹⁰.

A continuación, hemos extraído las imágenes de las obras a analizar del Museo de Bellas Artes de Sevilla, hoy al alcance de todo el que quiera visualizarlas detalladamente. Por orden Cronológico veremos *el tránsito de San Hermenegildo* de Alonso Vázquez y Juan de Uceda (1602), *el martirio de San Andrés* de Juan de Roelas (h. 1610), *los desposorios místicos de Catalina* de Francisco Herrera “El Viejo” (1615), *la Asunción de la Virgen* de Juan del Castillo 1634-1635) y *la Asunción de la Virgen* de Valdés Leal (h. 1672). Estos ejemplos son espléndidos en sus representaciones angelicales portadores de instrumentos musicales, los cuales vamos a ver uno a uno¹¹.

⁸ Aurelio de Santos Otero: *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 171.

⁹ Candela Perpiñá García. “Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2011, pp. 397-411.

¹⁰ Pedro Luengo Gutierrez: “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija”, *Archivo Hispalense*, nº 294-296, tomo XCVII, 2014.

¹¹ Ramón Andrés González Cobo: *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Madrid, Península, 2009.

Tránsito de San Hermenegildo, 1602, Alonso Vázquez y Juan de Uceda (Fig. 1)

Esta escena, representa el momento del martirio del Santo, que mira hacia el cielo y es recibido por la Virgen María y por las cortes celestiales. La pintura se encuentra dividida en dos partes y la que nos interesa es la superior. Los instrumentos de cuerda que se visualizan perfectamente son: Un arpa, un predecesor de violonchelo, y un violín. En primer lugar, el arpa es fiel en cuanto al tamaño, como por ejemplo en la caja de resonancia en la parte inferior; pues en otros ejemplos esta es tan pequeña que sería imposible que fuera similar a un modelo real. También podemos distinguir todos los órdenes que posee, el clavijero y las cuerdas están bien definidos y la manera de tocar por parte del intérprete es la correcta, pero solo podemos afirmar esto en cuanto a su posición (Fig. 2). En segundo lugar, este híbrido entre viola da gamba y violonchelo. Aún es pronto para que el violonchelo encuentre su total desarrollo, pero en él podemos observar cuatro cuerdas que salen desde el clavijero en forma de media luna; lo que no es algo típico para estos instrumentos en esta época. Los hombros del instrumento son diferentes a los de la familia del violín, pues están caídos y la manera de tocar se encuentra a caballo entre la del violonchelo y la de la viola da gamba. Incluso la forma que tiene el ángel de coger el arco nos muestra la incompreensión del pintor sobre este tema (Fig. 3). Por último, un violín, representado más fielmente que los instrumentos anteriores; era uno de los más típicos de la época dentro de los cordófonos junto con el laúd. La parte inferior nos muestra que aún no es un violín típico del Barroco, aún encontramos reminiscencias anteriores en su forma, parecido al del instrumento anterior pero en menor tamaño y no sabemos si el clavijero será igual; pues el pintor no nos ha dejado verlo (Fig.4). Este ejemplo de iconografía musical, nos da una pista sobre los instrumentos de cuerda más utilizados en el ámbito cultural de esta sociedad.

Martirio de San Andrés, (h. 1610), Juan de Roelas (Fig. 5)

Este pintor es bastante detallista en cuanto a la representación de instrumentos musicales. En esta obra, también de carácter religioso, vemos a San Andrés siendo crucificado; su mirada se dirige hacia la escena que nos interesa describir. En primer lugar un laúd típico barroco, con el clavijero en ángulo de noventa grados, órdenes de cuerdas

dobles definidos y la caja de resonancia en forma de pera. El tamaño ya nos dice que se trata de un instrumento propio de la época, al igual que la manera de tañer que posee el intérprete (Fig. 6). En el lado opuesto de la composición pictórica, se puede visualizar un violín con semejanzas al que hemos visto en el ejemplo anterior; pero este se encuentra más detallado. La voluta está más definida y la manera de tocarlo es más precisa. Justo detrás, distinguimos otro cordófono, que por su forma y por la longitud del mástil podemos deducir que se trata de una cítara, instrumento con una larga tradición en los siglos anteriores y que aún no ha perdido su uso también por su aparición en las fuentes literarias citadas anteriormente (Fig.7). Nos queda un detalle que la mayoría de veces se nos escapa, hay que mirar más de una vez. Entre los brazos de la cruz de San Andrés encontramos dos instrumentos cordófonos representados: Un violín y un arpa (Fig. 8). Las controversias sobre este tema es interesante: Por una parte podemos deducir un error del pinto, un “pentimenti”, la querencia de pintar sobre pintura ya realizada; o por otra parte la pretensión del mismo en posicionar esos instrumentos de cuerda de esa manera. En comparación, Roelas tiene otra gran representación de iconografía musical en el retablo mayor de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla; los instrumentos son similares y por ello podemos intuir su conocimiento organológico que se desarrolla en el siglo XVII.

Desposorios místicos de Santa Catalina, 1615, Francisco de Herrera “El Viejo” (Fig. 9)

En esta composición encontramos toda una escena de carácter celestial; Santa Catalina junto a la Virgen con el niño en su trono, ofreciéndose a su servicio divino para llevar una vida digna de una santa. Los ángeles que aparecen en los extremos portan dos cordófonos: En primer lugar un arpa (Fig. 10), la cual es abombada y tiene el cabezal justo en el otro extremo, por lo que no se asemeja a la realidad de la época. Sabemos que estas arpas achatadas existían en la época medieval, pero se trata de ejemplos aislados. El laúd, en el otro extremo, poco tiene que ver con el que hemos visto antes en la obra de Roelas; su tamaño es menor, el mástil es más largo y el lienzo justo corta el clavijero para que nos sea posible comprobar sus órdenes (Fig. 11). Estos dos elementos musicales son reflejo de la artificiosidad de la pintura barroca y también, por la posición de ambos, de ser objetos que completen la composición de la pintura, refiriéndonos a la forma.

Asunción de la Virgen, Ca. 1634-1635, Juan del Castillo (Fig. 12)

En esta escena, según las fuentes, ya hemos visto que el acompañamiento musical era imprescindible; la Virgen asciende a los cielos en cuerpo y alma para reencontrarse con su sagrada familia. Los instrumentos de cuerda que aquí encontramos, de izquierda a derecha, son un arpa, también un tanto abombada, pero con los órdenes y cuerdas bien definidos (Fig. 13). Justo detrás, un laúd, de nuevo con el clavijero en ángulo de noventa grados y podemos intuir su caja en forma de pera; lo que se trataría de un laúd barroco (Fig. 14). Esta pintura nos muestra a un lado los cordófonos y al otro extremo la tipología de los aerófonos; lo que nos dice que el pintor pudo tener conocimiento de estos instrumentos a la hora de plasmarlos; pero tampoco podemos asegurar por su forma, que se trate de una representación fiel, pues estos como en el ejemplo anterior también se ajustan a la composición pictórica del cuadro.

Asunción de la Virgen, h. 1672, Valdés Leal (Fig. 15)

Nos encontramos ante una de las obras de un gran maestro de la pintura barroca. Valdés Leal, representa la asunción de María de la manera más etérea posible, asciende a los cielos acompañada de música. Esta escena musical es muy peculiar, porque no nos deja realizar un análisis organológico exacto (Fig. 16). En primer lugar un laúd, aunque aparentemente tiene reminiscencias de épocas anteriores; podemos observar el tamaño de una fídula pero la forma nos advierte de que se trata de un laúd, también por el periodo en el que nos encontramos. El instrumento que encontramos en medio, parece un violonchelo, o quizá una viola da gamba, pero si nos fijamos detenidamente, este elemento no tiene tapa, y no podemos asegurar su número de cuerdas. Sabemos que se trata de un elemento de la familia del violín, por su forma y porque se toca con arco. Por último, con mayor definición un arpa, semejante a la que hemos visto en el primer ejemplo que hemos analizado; pero de menor tamaño. Esta pintura resulta de las más interesantes, pues se puede deducir por su representación que la música se encuentra dentro del ámbito celestial, sobre las nubes; con el fin de dedicar su alabanza a la divinidad.

Para finalizar con este análisis, tenemos que decir en primer lugar que las fuentes a las que hemos hecho referencia para el análisis organológico residen en tratados de esta disciplina coetáneos a la época: tales como la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Fray Juan Bermudo (1549-1555), *Melopeo y Maestro*, de Domenico Pietro Cerone (1613) y *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (1620). Se trata de fuentes modernas que nos acercan a una descripción de los instrumentos de la época gracias a la formación para los mismos, las pruebas y exámenes que se solicitaban cuando hemos hablado de la manera de tocar o cómo se debían construir en algunos casos. Hay que destacar, que el primero que hemos nombrado, fue el primer libro de música impreso en España, concretamente en la localidad de Osuna, en Sevilla; por lo que este se acerca más a nuestro propósito de investigación.

Como conclusiones finales, me gustaría añadir la importancia que tienen estos análisis tan detallados para poder seguir investigando y encontrando información sobre el conocimiento de los pintores acerca de los instrumentos musicales y de la música en general del siglo XVII. Aún no hemos encontrado fuentes que verifiquen esta relación, pero como bien afirman otros investigadores dedicados al mismo tema, como ejemplo de ello se encuentra Clara Bejarano¹² en su tesis doctoral; esta información se puede encontrar en documentos afines a los artistas que se están investigando. Por consiguiente, puede que la mayoría de estos instrumentos no sean pura invención del pintor, aunque estos no representen fielmente la realidad; sin olvidar que estamos en la época del esplendor barroco. Todas estas cuestiones quedan abiertas a futuras investigaciones sobre iconografía musical, a lo que poco tiempo se le dedica en la actualidad.

¹² Clara Bejarano Pellicer: *El Mercado de la Música en la Sevilla del siglo de Oro*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Universidad de Sevilla, 2013.

Material gráfico¹³



Fig. 1 – Escena musical, Tránsito de San Hermenegildo, Alonso Vázquez y Juan de Uceda, 1602. MBBA, Sevilla.

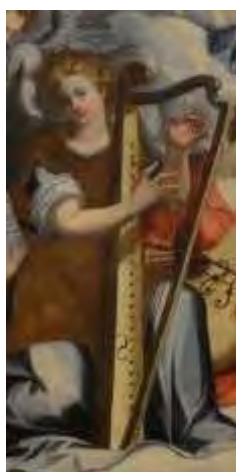


Fig. 2 - Detalle, Ángel músico con arpa. Fig3 Ángel músico con cordófono. Fig. 4 - Ángel músico con violín.

¹³ Material gráfico: Fotografías tomadas por la autora de la comunicación para la catalogación de iconografía musical en colaboración con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), el grupo de investigación “Imágenes y Música” (I+D) de la Universidad Complutense de Madrid y el Catálogo de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Todas las imágenes proceden de la colección permanente expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 5 - Martirio de San Andrés,
Juan de Roelas, h. 1610. MBBAA,
Sevilla.



Fig. 7 – Detalle. Violín y
cítara.



Fig. 6 – Detalle, Laúd.



Fig. 8 – Detalle, Violín y arpa.



Fig. 9 - Desposorios Místicos de Santa Catalina, 1615,



Fig. 10 – Detalle. Arpa. Francisco Herrera "El Viejo". MBBA, Sevilla.



Fig. 11. Detalle: Laúd.



Fig. 12. Asunción de la Virgen, Ca. 1634-1636, Juan del Castillo. MBBA, Sevilla.



Fig. 13. Detalle: Arpa.



Fig. 14. Detalle: Laúd.



Fig. 15 - Asunción de la Virgen, h. 1672,
Valdés Leal. MBBAA, Sevilla.



Fig. 16 – Detalle, Escena musical.

PRONTUARIO DE LA “BIBLIOTECA MUSICAL” DEL “FONDO ADALID”: PUESTA EN VALOR DE LA REALIZACIÓN DE UN PRONTUARIO DE CRITERIO MUSICOLÓGICO DESDE LA APLICACIÓN DE TECNOLOGÍA¹

Laura Touriñán Morandeira

(Universidad de Santiago de Compostela)

El legado musical que hoy conocemos como el “Fondo Adalid” de la Real Academia Galega en la ciudad de La Coruña, da acceso a multitud composiciones de gran diversidad en cuestión de géneros, agrupaciones instrumentales, períodos y estilos musicales. La singularidad de este legado no radica simplemente en la variedad repertorística, sino también en la información de infraestructuras y servicios musicales que se desprende de sus libros. Esta colección musical ha sido registrada pormenorizadamente en un prontuario en forma de base de datos y teniendo en cuenta criterios de catalogación musicológica y biblioteconómica. El análisis de los resultados derivados del prontuario de esta biblioteca musical es fundamental para la reconstrucción histórica de la música en Galicia en el siglo XIX y el propio prontuario una herramienta muy útil para posteriores investigaciones y para la catalogación definitiva de este legado musical.

Palabras clave: romanticismo musical, catalogación musicológica, TIC's, Marcial del Adalid.

La “Biblioteca Musical” del “Fondo Adalid” conservada en la Real Academia Galega

Para estudiar al compositor gallego Marcial del Adalid (1826-1881)², empezar por indagar en el fondo que hasta hoy se ha considerado su biblioteca musical particular parecía un punto de partida coherente y casi hasta una garantía para conocer de su obra, su estilo y las posibles influencias tomadas de primera mano. Las dimensiones del propio fondo, lo complicado del proceso de registro de la donación, la necesidad de corroborar

¹ Este texto se desarrolla como parte de mi investigación de tesis doctoral realizada en la Universidad de Santiago de Compostela, en el marco del Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C) de la Xunta de Galicia (Resolución del 22 de noviembre de 2012 por la que se adjudican ayudas de apoyo a la etapa predoctoral, DOG N°277, PRE/2012/324). Así mismo, también se presenta integrado en el marco del proyecto I+D+i HAR2015-64024-R, Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades de Eje Atlántico, concedido a comienzos del presente año 2016 al “Grupo de Investigación Organistrum” (GI-2025), de cual formo parte.

² No es objeto de este trabajo abordar la figura de Marcial del Adalid desde un punto biográfico ni estilístico. A modo de breve presentación, Marcial del Adalid es un compositor gallego, nacido en la provincia de La Coruña, que desarrolla su actividad musical entre Galicia, Madrid y algunos de los focos musicales punteros europeos. De familia bien posicionada socialmente y vinculada a la industrialización coruñesa, contrae matrimonio con la novelista Fanny Garrido en 1860, con quien concebirá una única hija y sin descendencia, María de los Dolores del Adalid. Compositor de música principalmente para piano, bien relacionado en el panorama musical nacional con personalidades como Jun Guelbenzu, Mariano Vázquez o Francisco A. Barbieri. Publica obra en editoriales de España, Francia, Reino Unido y Alemania.

que realmente la biblioteca se conservaba íntegra, también la esperanza de encontrar allí reunida la totalidad de su *opera omnia* y, especialmente, la realidad que nos topamos al ver que esta colección musical estaba sin catalogar incluso a día de hoy, hizo necesaria la tarea de registrar una a una todas las obras de música que allí se conservan. Proceso lento, progresivo y complejo, que poco a poco ha dado lugar a un “prontuario” de la “Biblioteca Musical” del “Fondo Adalid” conservado en la Real Academia Galega (RAG)³.

Efectivamente, existe un fondo musical en la RAG que en su día perteneció al músico Marcial del Adalid (1826-1881) y que fue donado por su única hija, María de los Dolores del Adalid y González Garrido (1870-1930) -apellido de casada de Ruiz de Huidobro-, a la RAG poco antes de su fallecimiento. Tras documentarnos sobre este proceso de la donación, hemos constatado que la hija de Adalid habría heredado una biblioteca dividida en tres secciones⁴: una biblioteca musical (de partituras, libros de historia de la música, tratados de armonía, tratados de instrumentación, etc.), que perteneció al compositor Marcial del Adalid e iniciada posiblemente por su abuelo paterno; una biblioteca especializada en materias de medicina y farmacia, perteneciente en su día al padre de Fanny Garrido, quien fue Director del Hospital Militar de la Coruña y Subinspector de Sanidad también en la misma ciudad, entre otros cargos; y una última sección de libros de historia, literatura, geografía, diccionarios, etc.⁵. Al menos dos de estas tres secciones de la biblioteca de la Familia Adalid fue donada a la RAG y en forma de dos donaciones, entre los años 1928 y 1929: las secciones de música y de medicina⁶.

Yendo un paso más allá, surgió la necesidad de determinar cómo referirse al legado en su conjunto y a cada una de sus partes en concreto. Si buscamos el significado intrínseco de las palabras, “fondo” se define como un “conjunto de libros, documentos u

³ Para más información sobre la institución y sus fondos, Cf. <http://academia.gal/> (Consultado el 31/03/16).

⁴ Existe un documento conservado en el Archivo de la RAG bajo el nombre de “Índice de los documentos y efectos personales de la casa y propiedades de Dña. María de los Dolores del Adalid de Ruiz de Huidobro. Libro 3º. Biblioteca” en el que se presenta un inventario de los documentos que se encontraban en la biblioteca del Pazo de Lóngora y que prueban que la ésta disponía de tres secciones: la de música; la de historia, geografía y literatura; y la de medicina militar.

⁵ Podemos afirmar esta información en base al estudio realizado sobre las siguientes fuentes vinculadas a la RAG: consulta de los libros de registro, vaciado, selección y análisis de las Actas de Juntas de Gobierno y de las Juntas Ordinarias; vaciado, selección y análisis de los Boletines de la RAG; consulta de expedientes de donaciones, revisión de los propios documentos y libros de la donación; consulta de documentos de otras donaciones relacionadas con música y vinculadas indirectamente a Marcial del Adalid o alguno de sus familiares (como por ejemplo donaciones a la RAG por José Garrido, Manuel Lugrís Freire, Fontenla Leal o Anta Seoane, entre otras); consulta de inventarios, documentos de registro e índice topográfico de la RAG.

⁶ No podemos confirmar a día de hoy si la biblioteca de literatura también fue donada a la RAG.

obras artísticas que posee una institución o entidad” y, sin embargo, “biblioteca” puede referirse al “conjunto de libros con características comunes o que tratan de una misma materia”, al “conjunto considerable de libros que una persona posee” o el “mueble grande con estantes para colocar libros ordenados”. Casualmente, Adalid tenía una biblioteca (entendida como sala de lectura) en su Pazo de Lóngora (Oleiros), en la que conservaba diversas bibliotecas especializadas (es decir, la biblioteca de música, la de historia y literatura y la de medicina) y en el caso de las partituras, éstas estaban en una “biblioteca” con vitrina (en su acepción de mueble y casualmente donado conjuntamente con los libros a la RAG, donde hoy se exhibe gran parte de la colección de música).

Así mismo, la propia RAG entiende por “bibliotecas personales o particulares” “una colección de fondos bibliográficos reunidos por una persona física o jurídica a lo largo de su existencia e incorporada en su totalidad -o en gran parte- a la Biblioteca de la RAG”⁷. Así, gran parte del fondo, incluyendo la sección de música, ingresó en la Academia como “biblioteca Marcial del Adalid” y la otra parte de la donación entró como “biblioteca médica”. Atendiendo a esta definición de “biblioteca personal” y teniendo en cuenta que ambas donaciones proceden de la misma persona (Dolores del Adalid) e incluso de la misma familia (abuelos materno y paterno de ésta), y para mantener el criterio diferenciador de la “Biblioteca” en su conjunto y de las “bibliotecas” temáticas particulares que la integran, consideramos acertado denominar “Fondo Adalid” a todo el legado bibliotecario donado por María de los Dolores a la RAG, y “biblioteca musical” a la sección de música donada en este fondo.

La creación de una herramienta de trabajo que satisfaga una necesidad urgente bajo el objetivo de funcionalidad

Para la elaboración de la base de datos que registre las obras de la Biblioteca Musical del Fondo Adalid hemos tomado como objetivo principal la funcionalidad del documento final. Se trata de crear un material nuevo y original, que permita a cualquier usuario, ya sean músicos, investigadores, o el propio personal bibliotecario de la Academia (que no tiene por qué tener conocimientos de música), pueda conocer y localizar, no sólo

⁷ Mercedes Fernández-Couto Tella: “Bibliotecas na Biblioteca da RAG”, *Boletín da Real Academia Galega*, 367, 2006, pp. 195.

cualquier libro, sino cualquier obra musical integrada en un volumen concreto que pertenezca al fondo Adalid.

En segundo lugar, se pretende que este documento sea de utilidad para musicólogos, músicos e investigadores interesados en conocer, interpretar y/o trabajar sobre las partituras que allí se conservan, para lo cual ha sido necesario recabar información de interés para el sector de la biblioteconomía y la documentación, datos de interés musicológico y datos para la interpretación musical (como por ejemplo, datos de editores, estrenos, dedicatorias, etc).

Por último, se ha buscado que los datos recogidos sean de utilidad para elaboraciones de posteriores catalogaciones o trabajos que exijan criterios específicos (es decir, tratamos de recoger a grosso modo los datos fundamentales requeridos en cualquier catálogo específico, ya sea RISM o normas ISBD). Para ello, los campos presentados en cada una de las tablas responden a una síntesis de los criterios de catalogación musicológica (normas *Répertoire International des sources musicales* –RISM-, que son las normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas) y a las reglas de catalogación general de biblioteconomía. Para ello, también se han tomado como referencia las reglas de catalogación publicadas por el Ministerio de Cultura y las normas ISBD, ambas vigentes en la actualidad y seguidas por una institucional nacional de referencia en cuanto a conservación del patrimonio documental nacional se refiere: la Biblioteca Nacional de España. También se ha tomado en consideración la publicación *La música del siglo XIX. Una herramienta para la descripción bibliográfica*⁸.

El propio objetivo de esta herramienta de trabajo nos ha llevado a la denominación del mismo. No es posible llamar a esta herramienta “listado”, pues es mucho más que una enumeración de documentos; tampoco refleja la realidad el término “inventario”, entendido como una lista ordenada de bienes y demás cosas valorables que pertenecen a una persona, empresa o institución. Tampoco es posible llamarlo “relación”, pues ofrece muchísima más información que una relación de autores y obras. Quizá, por sus características físicas, un término más acertado sería el de “base de datos”, definida como un bancos de información que contienen datos relativos a diversas temáticas y categorizados de distinta manera, pero que comparten entre sí algún tipo de vínculo o

⁸ Nieves Iglesias Martínez, Isabel Lozano Martínez: *La música del siglo XIX. Una herramienta para la descripción bibliográfica*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008.

relación que busca ordenarlos y clasificarlos en conjunto. Sin embargo, nos parece especialmente acertada la definición de “prontuario” definida resumen o anotación de varias cosas a fin de tenerlas presentes cuando se necesiten; el centro de esta definición es la localización o ubicación, la característica de poder encontrar algo. Efectivamente, el principal objetivo de esta herramienta creada es la localización de todo aquello que tienen que ver con la Biblioteca Musical del Fondo Adalid, y o solo la ubicación física, sino también poder encontrar cada dato de información cuando sea necesario.

Para la elaboración del prontuario se han tenido en cuenta también la localización de los propios documentos de la biblioteca musical dentro de los depósitos y salas del Archivo y de la Biblioteca de la RAG. Se ha considerado también la variable morfología de los documentos (no todas las partituras presentan el mismo formato, lo cual refleja la evolución de la industria editorial musical durante todo un siglo). También se dedicó un periodo de prueba y reflexión para la elección del software a usar. Por último, esto, sumado a lo anterior, nos llevó a la toma de decisiones sobre qué campos cumplimentar en la base de datos en función de sus posibilidades como resultados de investigación; finalmente, la base de datos diseñada recoge 27 tipos de datos que abarcan la autoría y su contextualización cronológica; delimitaciones de títulos para a la correcta identificación; dedicatorias; datos de edición e importación, incluyendo números de plancha y precios de venta; contenido general de cada volumen y correlación entre juegos de volúmenes; instrumentación y partes instrumentales; cuestiones descriptivas de formato y tipo de documento; ubicación en los fondos de la RAG; número *currens* de identificación; y lo más importante, la correlación entre signaturas que tiene cada documento (que en ciertos casos puede llegar a ascender a 5 referencias numéricas al mismo tiempo).

En la elaboración de la base de datos ha habido una parte del proceso fundamental: la contabilización de documentos, que ha permitido constatar que a día de hoy la Biblioteca Musical del Fondo Adalid está completo, y la exclusión de fuentes documentales musicales que se encontraban mezcladas con esta biblioteca musical pero que, sin embargo, no pertenecen al legado de los Adalid donado a la RAG, sino que proceden de otros dueños y donantes. Este proceso es doblemente importante, pues ha contribuido también a la reubicación de fondos en la RAG en las correspondientes fuentes de descripción bibliográfica de uso interno.

Una vez concluido el proceso de registro de todas y cada una de las obras localizadas e identificadas como parte de la biblioteca musical que nos compete, procedimos a la fase de obtención y análisis de resultados a partir del propio prontuario. La versión final de este prontuario permite la obtención de informes de distinta tipología y utilidad: relación de obras por autor, especificando ediciones colectivas, obras en sí mismas y piezas de obras o colecciones (autor-obra); relación de obras que hay por cada autor y sus correspondientes correlaciones de signaturas (autor-obra-signaturas); ubicación de cada obra (autor-obra-[signatura]-localización); número de títulos de obras/piezas que hay en total en el fondo y por autor; relación de editores e importadores presentes en el fondo, así como de las posibles variantes escritas que figuran de sus nombres en función del país de edición y del idioma empleado en la misma; relación de obras por editor (autor-[obra]-editor); dado que el número de importadores/comercializadores de partituras es inferior al de editores, incluso se ha recopilado un listado de los distintos eslóganes que cada editor empleó, lo cual refleja en cierto modo la evolución comercial de cada vendedor; listado de números de plancha localizados en la biblioteca musical y relación con los editores (editor-nº de plancha)...

A mayores de estos listados, informes y relaciones, que son documentos cerrados y estáticos, el prontuario ofrece una posibilidad mucho más dinámica e interactiva para la búsqueda de documentos y para el filtrado de datos; es decir, por medio de la aplicación de filtros en la base de datos informática, el prontuario sintetiza y simplifica los resultados en función de los criterios de búsqueda que haya aplicado. Así, el filtrado de datos en base al autor nos reporta qué y cuántos títulos tenemos por autor, a su vez cuántas hay en función de su formato y tipología, y también dónde se localiza cada uno. Del mismo modo, es posible emplear como criterio de filtrado el nombre de uno o varios editores, uno o varios importadores, por la plantilla instrumental de la obra o buscar qué obras hay para un instrumento concreto⁹, también por número de plancha, por una signatura concreta o por un conjunto de ellas, e incluso ver qué contiene un determinado conjunto de volúmenes que constituyen un “juego”. Es más, todos estos criterios son aplicables simultáneamente, añadiendo un filtro sobre otro, de manera que el refinamiento de la búsqueda es exhaustivo y muy preciso.

⁹ Incluida la música vocal, entendiendo la voz como instrumento.

Por último, cabe destacar también que el prontuario –gracias al software empleado– dispone de una herramienta muy útil, que es la conversión de los resultados de búsqueda convertidos en gráficas porcentuales de distinta tipología. Cuanto más refinada sea la búsqueda y más ilustrativa será la gráfica que elaboremos.

Conclusiones derivadas del prontuario

Derivado de todo el proceso anterior, estamos en condiciones de afirmar que, a día de hoy el Prontuario de la Biblioteca Musical del Fondo Adalid revierte los siguientes resultados:

- 6429 entradas o registros, no habiendo dos registros idénticos en toda la base de datos.
- Revela un mínimo de 351 relaciones de autorías, entendiendo como tal, autores individualmente o conjunto de autores que contribuyen a la creación de una obra.
- También un mínimo de 250 relaciones de editores (teniendo en cuenta que una obra puede ser editada por varios editores en diferentes países a un mismo tiempo).
- 14 importadores/comercializadores.
- Un total mínimo de 1222 de relaciones de números de plancha.
- El fondo alberga compositores nacidos entre 1507 (como Jaques Arcadelt) y 1880 (Attilio Brugnolli) y abarca como fecha más tardía de fallecimiento 1948 (Arthur Henry Fox Strangways).
- Contiene obras de autores Barrocos, Clásicos y Románticos¹⁰ de distintos países europeos (Italia, Francia, Alemania, Reino Unido, España, etc.). Autores barrocos como por ejemplo Alessandro Scarlatti, Bach, Domenico Scarlatti, Haendel...; autores clásicos como Mozart, Haydn, Gluck, Eichner, Boccherini, Clementi, William Shield, Viotti, Czerny...; autores románticos como William Reevel, Beethoven, Pleyel, Cramer, Moscheles, Thomas Moore, John Field, Chopin, Spohr,

¹⁰ Planteamos, a efectos de este trabajo, esta clasificación de autores atendiendo a un criterio de periodización de la Historia de la Música general y amplio; no entramos, por tanto, en consideraciones de cada autor en concreto y la casuística particular de su estilo compositivo.

Weber, Meyerbeer, Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini, Schumann, Liszt, Thalberg...

- Es posible agrupar una sección específica de autores españoles: Martín Sánchez Allú, Barbieri, José Guelbenzu, Manuel García, Justo Moré, José Miró, Mariano Soriano Fuertes, Antonio Romero, José Aranguren, Antonio Arnao, José Inzenga, Adolfo Quesada, etc. En muchas de estas obras hay dedicatorias manuscritas que dejan patente la amistad entre coetáneos, información relevante para integrar en futuros estudios sobre Historia de la Música Española.
- Se abordan todo tipo de géneros: ópera y zarzuela, música de salón, música de cámara (principalmente cuartetos), repertorio pianístico, reducciones de óperas para piano, etc.
- De las distintas agrupaciones instrumentales que se reflejan en el prontuario es posible abordar la evolución de las conformaciones orquestales según la época e, incluso, en función del autor.
- Las obras fueron editadas por los principales editores musicales europeos, tales como Flaxland de París, Siegel's de Leipzig, Salazar en Madrid, Casimiro Martín en Madrid, Antonio Romero en Madrid, Pacini en París, Lucca en Milán, Richault en París, Breitkopf & Hartel en Leipzig...
- Etc.

Por todo lo anterior, este prontuario, concebido como herramienta de investigación con criterio musicológico y biblioteconómico, no solo permite el desarrollo metodológico de un proceso de registro adaptado a sus necesidades específicas, sino que, una vez concluido este proceso, abre puertas a investigaciones posteriores: la más urgente, sin duda, es la elaboración del catálogo oficial abalado y para uso de la propia RAG de toda la Biblioteca Musical del Fondo Adalid. La repercusión de este procedimiento metodológico no es solo para este legado musical concreto, sino que es un proceso extrapolable a la totalidad de los fondos musicales que alberga dicha institución.

Otras posibilidades futuras de investigación a partir del uso de este prontuario como herramienta, es por ejemplo, el estudio de la recepción del repertorio europeo en el contexto de la Coruña decimonónica. También la distribución de repertorio del fondo en función de los miembros de la Familia Adalid que lo adquirieron e incluso indagar en las

prácticas musicales en la familia Adalid desde finales del s.XVIII hasta comienzos del siglo XX. El prontuario también revela información necesaria para el estudio de la industria editorial musical en la Coruña en el siglo XIX y para la evolución del proceso de encuadernado en función de las necesidades editoriales. Otro tema transversal derivado es la programación musical en el siglo XIX en función del repertorio que llegaba a la ciudad de La Coruña, el repertorio específico de venta y uso “doméstico” y el repertorio de salón en salones decimonónicos como, por ejemplo, el de los Adalid. También es posible un posterior estudio que verse sobre el estado de conservación y aplicación de nuevos medios adaptados a la climatología gallega, partiendo de la propia labor que realiza la RAG hoy en día. Tiene cabida también el uso del prontuario para el estudio de la recepción de este repertorio en la prensa decimonónica y específicamente a través de la crítica musical, usando los datos obtenidos para buscar en prensa eventos, conciertos, actos sociales y personalidades concretas. Es posible además, a partir de la información que aporta el prontuario sobre el repertorio concreto de esta biblioteca musical, su aplicación y presencia en la enseñanza musical en conservatorios decimonónicos. También tienen cabida estudios comparativos entre este fondo musical con otros fondos musicales de características semejantes; etc.

Todo esto lleva a un siguiente nivel de desarrollo: la propia gestión cultural a partir de los avances musicológicos alcanzados. Es posible llevar a cabo publicaciones de libros, así como de artículos en revistas que pongan de manifiesto los avances descubiertos; grabación del repertorio encontrado inédito; edición de partituras inéditas localizadas; organización de exposiciones en torno a la familia Adalid y la recepción de este repertorio en Coruña; organización de conciertos con programaciones pioneras e incluso rupturistas, que ayuden a comprender el significado de este fondo musical... Incluso se puede dar un paso más: promover nuevos proyectos de investigación derivados para desarrollar programas educativos y formativos a todos los niveles en torno al Fondo Adalid.

El estudio de este fondo musical es posible gracias a la labor de conservación llevada a cabo por la Real Academia Galega. La Biblioteca Musical del Fondo Adalid permite apreciar la importancia de las buenas prácticas en la conservación de documentos históricos. El valor del fondo se incrementa en la misma medida que sea catalogado

atendiendo a criterio musicológico. Ambas acciones son de vital impacto en la sociedad y para la reconstrucción de nuestra historia cultural.

LA MÚSICA EN LOS PÓRTICOS MEDIEVALES DE LA PROVINCIA DE ZAMORA. CONSIDERACIONES GENERALES

Vicente Urones Sánchez
(Universidad de Salamanca)

A menudo resulta complejo estudiar aspectos relacionados con la organología de la edad media y, para ello, hay que acudir a la iconografía de la época. Gracias a las fuentes pictóricas, escultóricas y literarias se puede estudiar la construcción de los instrumentos, la forma de tañerlos y el papel que la música jugaba dentro de la sociedad medieval, tanto en el ámbito profano como en el religioso. Una de esas fuentes iconográficas es la representación escultórica de instrumentos en los pórticos de las iglesias, los cuales tenían una doble finalidad: dar la bienvenida a través de la enseñanza religiosa y mostrar el poderío de la comunidad. En la provincia de Zamora existen tres pórticos medievales de gran calidad donde se encuentran tallados los Reyes Músicos, muy utilizados en la iconografía medieval: el de la parroquia del pueblo de La Hiniesta y los dos de la Colegiata de Toro.

Palabras clave: iconografía, medieval, pórtico, organología, Zamora.

Introducción

El mayor problema para el estudio de los instrumentos musicales medievales es la falta de ejemplares llegados hasta la actualidad. Por ello, se hace necesario el análisis minucioso de fuentes literarias, pictóricas y escultóricas con contenido organológico.

Los instrumentos han sido nombrados en una gran cantidad de fuentes literarias en el Medievo, como *Etimologías* de San Isidoro y el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Estos textos son de gran valor para conocer la presencia de los instrumentos en la sociedad, pero no sirven para el estudio técnico de los mismos. Para ello, hay que acudir a los tratados de música, donde son descritos y en ocasiones representados. Uno de ellos es el *Ars Musica*¹ de Fray Juan Gil de Zamora, conservado en la Biblioteca Vaticana, que dedica un capítulo a describir los instrumentos medievales.

La fuente pictórica (además de literaria y musical) medieval hispana más importante para abordar este tema es el corpus de cuatro códices que conforman las Cantigas de

¹ Fray Juan Gil de Zamora: *Ars Musica*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2009 (edición crítica y traducción española, Martín Páez Martínez, Colección Estudios Históricos).

Santa María. Las numerosas miniaturas de esta colección, en las que aparecen representados músicos tañendo sus instrumentos, aportan muchos detalles sobre la forma de éstos e incluso de la técnica para tocarlos.

Sin embargo, estas fuentes dejan muchas dudas sobre la morfología de los instrumentos, pues sólo el texto o la representación pictórica en dos dimensiones no son suficientes para hacer un estudio preciso. Según Roland de Candé, la iconografía musical “constituye la única fuente de información seria sobre estos instrumentos”². No es, obviamente, la única fuente, pero sí es en la representación escultórica donde más puede aproximarse el investigador a la organología medieval. Gracias a estas fuentes, se pueden estudiar las construcciones de los instrumentos, sus características morfológicas y la forma de ejecutarlos.

La abundante representación de instrumentos musicales en los pórticos de catedrales, colegiatas y parroquias, no son, como puede parecer a simple vista, significado del contexto litúrgico, pues en el Medievo el único instrumento permitido en las celebraciones religiosas era el órgano³. Sirvan de ejemplo de lo dicho las dos siguientes citas. San Ambrosio: “Los himnos están siendo proclamados, ¿y tú levantas la cítara?; los salmos están siendo cantados, ¿y tú coges el salterio o el tímpano?”⁴. San Juan Crisóstomo: “Allí [en las reuniones profanas] hay flautas y cítaras y siringas, pero aquí [entre los cristianos] no hay música disonante; pues ¿qué hay aquí? Aquí hay himnos y salmos. Allí son alabados los demonios, aquí lo es Dios, señor de todo”⁵.

La representación de instrumentos musicales en los pórticos responde a un programa arquitectónico-religioso. Aluden a un pasaje del Apocalipsis de San Juan que narra la existencia de veinticuatro músicos coronados (doce apóstoles y doce profetas⁶) que interpretan música litúrgica en torno a Dios. Según San Juan: “Los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno una cítara y

² Roland de Candé: *Histoire universelle de la musique*, París, Seuil, 1978, t. 1, p. 223.

³ Pedro Calahorra, Jesús Lacasta, Álvaro Zaldívar: *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1933, p. 14.

⁴ Apud. José López-Calo: *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa, 1982, p. 79.

⁵ Apud. J. López Calo, *La música medieval...*, p. 80.

⁶ José Ángel Rivera de las Heras: “Los instrumentos musicales de los ancianos del Apocalipsis en la portada de la iglesia de La Hiniesta (Zamora)”, *Anuario Zamorano*, 1997, p. 183.

copas de oro llenas de perfume, que son las oraciones de los santos”⁷. Los artistas aprovecharon siempre el tema del Apocalipsis para crear “orquestas” formadas por los instrumentos de la época, de los cuáles algunos han llegado hasta la actualidad sin apenas modificaciones, sobre todo en la música popular.

En la provincia de Zamora se conservan en la actualidad tres pórticos medievales en los que la música representa un papel fundamental mediante la presencia de los Ancianos del Apocalipsis o Reyes Músicos: los pórticos septentrional (ca. 1180) y occidental (finalizado antes de 1240) de la Colegiata de Toro, y el de la iglesia de Santa María la Real de La Hiniesta (comienzos del siglo XIV).

Pórtico septentrional de la Colegiata de Toro

El pórtico norte de la Colegiata de Toro es el más antiguo de los tres. Fue construido en torno al año 1180, durante la primera etapa de la construcción del templo⁸. Este pórtico está formado por tres arquivoltas: en la primera de ellas se representa a catorce ángeles turiferarios incensando a Cristo, situado en el centro de la arquivolta; en la segunda aparecen esculpidos motivos de la naturaleza; y en la última y exterior, se encuentran representados los veinticuatro ancianos del Apocalipsis tañendo instrumentos musicales, el Pantocrator, la Virgen María y un Santo. En algunas zonas de este pórtico románico se puede apreciar restos de policromía, lo que da una idea de cómo debió de estar pintado este pórtico, hoy, desnudo de color. Aunque en el año 1889 se realizaron trabajos en los frisos, paredes, puertas y estatuas del templo a cargo de un maestro pintor, y se restauraron las portadas del mismo⁹, no parece que este pórtico fuera repintado, pues no existen datos concretos que hablen de ello y en las fotografías realizadas a comienzos del siglo XX, pertenecientes al Archivo Más, se aprecia la piedra desnuda.

⁷ Apud. Francisco J. Loureiro: *La música del Pórtico de la Gloria. Los cordófonos del siglo XII y el Códice Calixtino*, Pontevedra, Dos Acordes, 2013, p 70.

⁸ Para ver un estudio sobre la arquitectura y monumentos del templo, Cf. José Navarro Talegón: *La Colegiata de Toro*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.

⁹ Zamora, Archivo Histórico Diocesano (AHD), *Libro de Fábrica (1841-1908)*, Sig. 227-2. 27, s/f.

Los Reyes Músicos están dispuestos en forma radial y aparecen semisentados. Son varias las figuras mutiladas en las que ya no queda nada o casi nada del instrumento que originalmente fue tallado junto a ellas, lo que propicia que no se pueda hacer un estudio exhaustivo del pórtico. En la siguiente tabla se representa el instrumento de cada figura (numeradas de izquierda a derecha según la vista frontal del pórtico).

12. No conservado	13. Fídula polilobulada
11.	14. Arpa
10. Organistrum	15. No conservado
9. Fídula	16. Fídula oval
8. Arpa doble	17. Arpa
7. Arpa	18. Fídula en ocho
6. Fídula oval	19. Salterio
5. Salterio	20. No conservado
4. Fídula en ocho	21. Arpa o salterio
3. Salterio	22. Fídula
2. Fídula	23. No conservado
1. Cítola	24. No conservado

Tabla 1 – Representación de los instrumentos en el pórtico septentrional de la Colegiata de Toro.

Sólo nueve de los veinticuatro instrumentos se conservan en buen estado; cinco se han perdido completamente; y el resto están dañados en mayor o menor medida, siendo el deterioro más frecuente la falta parcial o total del mástil de las fídulas. Los instrumentos mejor conservados son las arpas y los salterios. A pesar de no conocer la totalidad de la arquitectura musical del pórtico, se puede suponer que en todo él sólo se representaron instrumentos cordófonos. Según parece el autor no incluyó redomas en el pórtico, como anunciaba San Juan en el *Apocalipsis*.

Pórtico occidental de la Colegiata de Toro

El pórtico occidental de la Colegiata, conocido como Pórtico de la Majestad, fue construido en dos etapas. En la primera de ellas se erigió la parte inferior del mismo, en estilo románico, y en la segunda se construyó la parte superior: parteluz, tímpano y arquivoltas, en estilo gótico.

En la parte más antigua, la inferior, hay siete columnas a cada lado, siendo de mayor diámetro la exterior. Éstas aparecen coronadas por unos capiteles en los que se reflejan pasajes de las Sagradas Escrituras. En el parteluz se halla el motivo que sustenta todo el pórtico: la imagen de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos. En el dintel se encuentra la escena del tránsito de la Virgen, y en el tímpano, aparece Cristo coronando a su Madre como Reina de los Cielos. Las tres partes corresponden a lo que representan: lo terreno abajo, lo celestial arriba y el tránsito en medio.

La corte celeste está representada en seis arquivoltas: ángeles; reyes; santos mártires; obispos y abades; mujeres santas; y reyes músicos. Por encima de estos se sitúan el purgatorio, el paraíso, el juicio final y el infierno¹⁰.

El escultor de las figuras de la Majestad hizo dieciocho músicos, de los veinticuatro que debería haber siendo rigurosos con el plan iconográfico que representan. Generalmente, los escultores se adecuaban al espacio que tenían para representar más o menos músicos –por ejemplo, el pórtico de Aulnay (ca. 1150) tiene treinta y un músicos, debido al enorme tamaño de la arquivolta¹¹. Hay otro detalle a destacar de la arquitectura de los Reyes Músicos, y es que no todos son ancianos. El artista imitó parcialmente lo que se describía en el *Apocalipsis* de San Juan.

No existe hasta el momento información ni prueba alguna de la autoría de este pórtico, al igual que pasaba en el anterior. Sin embargo, existe una inscripción en el dintel de la puerta en la que se puede leer: “Este lavor pinto Dom[ing]o Perez criado del Rey Don Sancho [...] mandado de Alvar Perez fiio de Pedrairas pcuraor”¹². Esta inscripción da dos datos relevantes: el nombre de la persona que lo pintó, Domingo Pérez; y la fecha, pues se policromó durante el reinado de Sancho IV (1284- 1295).

Este pórtico, además de haber sido restaurado en 1980 y 1996¹³, se ha conservado bien por haber estado cubierto hasta el siglo XIX, cuando el tejado fue descuidado y finalmente derruido. No fue, como podría parecer, entrada principal al templo, sino altar de la Capilla de la Majestad y medio de paso entre la Colegiata y ésta, que a mediados del siglo XVII pasó a ser parroquia de Santo Tomé. La antigua Capilla y antigua parroquia se

¹⁰ Ricardo Puente: *Portadas medievales. La Majestad de Toro*, León, Ed. Albanega, 2008, pp. 33-36.

¹¹ J. López-Calo *La música medieval...*, p. 81.

¹² R. Puente, *Portadas medievales...*, p. 22.

¹³ R. Puente, *Portadas medievales...*, pp. 13, 27.

convirtió en un patio descuidado donde los niños jugaban y las aves anidaban, poniendo en serio peligro la conservación del pórtico.

Uno de los elementos más importantes de La Majestad es el purgatorio. En los años de la construcción del pórtico, Roma pretendía asentar el culto del Purgatorio frente a las dudas de la iglesia griega y de los herejes. En la difusión de estas ideas fueron muy importantes las congregaciones mendicantes. Por ello, se ha hecho alusión a que Fray Juan Gil de Zamora¹⁴, franciscano zamorano y preceptor del infante Sancho IV, que viajó a París y probablemente el norte de Italia, fuera el autor intelectual de La Majestad. Lo cierto es que esto se antoja difícil, pues el pórtico se concluyó cerca de 1240, fecha aproximada en la que nació el franciscano zamorano.

Los músicos, que aparecen sentados y coronados bajo doseles y están dispuestos en forma axial, sostienen los instrumentos representados en la Tabla 2.

9. Fídula oval	10. Fídula oval
8. Gaita	11. Alboka
7. Tambor	12. Adufe
6. Alboka y campanilla	13. Gaita
5. Salterio	14. Cítola
4. Salterio	15. Salterio
3. Arpa	16. Arpa/Salterio
2. Zanfona	17. Fídula en ocho
1. Cítola	18. Cítola

Tabla 2 – Representación de los instrumentos en el pórtico occidental de la Colegiata de Toro.

El aspecto que más llama la atención es la simetría organológica presente en este pórtico. En los primeros cinco niveles de cada arquivolta se representan instrumentos exclusivamente de cuerda; en el sexto nivel, de viento; en el séptimo, de percusión; en el octavo, de nuevo de viento; y en el noveno, de cuerda. Esto no debe ser simple casualidad. Parece que el escultor quiso buscar una armonía tímbrica en este pórtico.

Pórtico de la Hiniesta

Dice la historia que Sancho IV halló en el año 1290 la imagen de una virgen entre unas hiniestas mientras participaba en una cacería. El monarca ordenó edificar en el lugar

¹⁴ R. Puente, *Portadas medievales...*, p. 60.

del hallazgo una iglesia en honor a esta virgen. En 1307, Fernando IV amplió el privilegio de exención de tributos reales concedido por su padre de doce a veinte pobladores, entre ellos Pedro Vázquez, maestro de obras de la iglesia¹⁵.

El pórtico, sito en el muro sur del templo, está semicubierto. En la parte superior del tímpano se encuentra Cristo, de mayor tamaño que el resto de figuras. Aparece sentado en un trono, en posición frontal, bendiciendo con la mano derecha y sujetando un libro con la izquierda. A ambos lados hay dos ángeles mutilados. Aparecen también la Virgen y San Juan arrodillados en actitud intercesora. En el lado izquierdo de la parte inferior aparecen: Herodes con su cetro, Satán con una serpiente y una espada y Herodes conversando con los Reyes Magos. A la derecha: San José y María, coronada por dos ángeles, sosteniendo a Jesús, a quien el rey Melchor besa el pie¹⁶.

El pórtico tiene cuatro arquivoltas, siendo la segunda la que contiene la presencia de distintos instrumentos musicales dispuestos en forma radial. Durante el primer semestre del año 1998 la empresa madrileña Coresal la restauró y policromó como era originalmente¹⁷.

9. Mutilada. Posiblemente cordófono	10. Laúd
8. Salterio triangular	11. Órgano positivo (organista)
7. Salterio rectangular	12. Órgano positivo (entonador)
6. Tambor	13. Guiterna
5. Mutilada. Cordófono	14. Salterio
4. Mutilada. Posiblemente Flauta doble	15. Zanfona
3. Fídula	16. Redoma
2. Cítola	17. Laúd
1. Chirimía	18. Gaita

Tabla 3 – Representación de los instrumentos en el pórtico de la parroquia de La Hiniesta.

Conclusiones

Tras simplemente una aproximación al contenido musical de estos tres pórticos se extraen varias ideas que pueden dar lugar a estudios exhaustivos, como son: la evolución de la presencia de las distintas familias de instrumentos en los pórticos; los detalles de los instrumentos y de la ejecución de los mismos; la combinación de instrumentos

¹⁵ J. Á. Rivera de las Heras, *Los instrumentos de los ancianos...*, p. 186.

¹⁶ J. Á. Rivera de las Heras, *Los instrumentos de los ancianos...*, pp. 185-186.

¹⁷ J. Á. Rivera de las Heras, *Los instrumentos de los ancianos...*, p. 185.

pertenecientes a distintas clases y ámbitos sociales; la simetría del pórtico de la Majestad; la construcción y la evolución de los mismos; y la aparición de dos frailes dentro del programa iconográfico de los Ancianos del Apocalipsis.

En la Tabla 4 se recogen el número de instrumentos de las distintas familias de cada uno de los pórticos y la suma total de todos ellos (entre paréntesis aparece el número de instrumentos no conservados si se considera que pertenecen a la familia que corresponda según la fila de la tabla en la que esté). La Tabla 5 muestra la presencia de las tres familias en los pórticos, excluyendo a los instrumentos no conservados, por lo que no son porcentajes definitivos.

	Toro P. Norte	Toro P. Oeste	La Hiniesta	Total
Instrumentos	24	19	17	60
Cuerda	24	12	9 (11)	45 (47)
Viento	0	4	3 (4)	7 (8)
Percusión	0	3	2	

Tabla 4 – Representación de las familias de instrumentos.

Familia	Porcentaje
Cuerda	75%
Viento	11'6%
Percusión	8'3%
No conservados	5'1%

Tabla 5 – Porcentaje representado de cada familia de instrumentos.

Como sucede en otros pórticos del siglo XII (catedral de Oloron; abadía de Moissac; iglesia de Saint-Pierre d' Aulnay; catedral de Santiago de Compostela), en el septentrional de la Colegiata de Toro todos los instrumentos son cordófonos. Sin embargo, en los otros dos pórticos presentados en este artículo, existe mayor variedad de instrumentos y presencia de las tres familias.

Algunos de los instrumentos representados en estos pórticos contienen un alto grado de detalle¹⁸. En ellos se pueden apreciar distintos aspectos: gestos interpretativos;

¹⁸ Para la localización de cada figura se utilizan las siguientes siglas: pórtico septentrional de Toro, To1; pórtico occidental de Toro, To2; pórtico de La Hiniesta, Hi. Todas las fotografías han sido tomadas por José Carlos Fraile Rivas.

posiciones de reposo; plectros; llaves de afinación; número de cuerdas; ornamentación. Por ejemplo, se aprecia el gesto interpretativo que realiza un arpista con su mano derecha (Fig. 1, To1) y los carrillos hinchados de un gaitero simulando la expulsión de aire (Fig. 2, To2). En contraposición a estos movimientos, aparecen otros en apariencia de reposo, como la el rey que apoya sus manos a ambos lados del puente de una fídula (Fig. 3, To1). También se encuentran gestos de afinación, como el que representa un músico afinando su arpa con una llave que sostiene con la mano izquierda (Fig. 4, To2). En varios instrumentos se pueden apreciar plectros con los que los músicos pulsan las cuerdas de sus instrumentos, tal como se ve en un tañedor de un salterio de cinco órdenes dobles (Fig. 5, To1). Adornos pueden verse en prácticamente todos los instrumentos de los tres pórticos, abundando sobre todo en las zanfonas y el organistrum.

De la totalidad de instrumentos representados en estos pórticos de la provincia de Zamora, hay uno que destaca por dos motivos: por ser tañido por frailes en vez de por Reyes Músicos; y por ser un instrumento poco representado escultóricamente. Se trata de un órgano de tubos esculpido en el pórtico de la iglesia de La Hiniesta (imágenes 6 y 7). Posiblemente la presencia de estos frailes se deba a que era este instrumento, precisamente, el único permitido dentro de la Iglesia. Este órgano, tocado por un fraile y entonado por otro, ambos de rodillas, tiene nueve teclas y quince tubos dispuestos en tres hileras. Destaca también un ventanal geminado tallado en el lado derecho del órgano.

En estos pórticos, se observan instrumentos ligados a distintas clases y ámbitos sociales, como son los de cuerda, ligados generalmente a clases altas o medio-altas (fídulas, cítolas, arpas, salterios), e instrumentos más cercanos a la población de clase baja (gaitas, albokas, instrumentos de percusión). Además, los dos últimos pórticos son buena prueba del cosmopolitismo de la península ibérica durante el siglo XIII, como queda reflejado también en las miniaturas de las Cantigas de Santa María. A los instrumentos ibéricos se añadieron otros de origen árabe, como el laúd, la alboka y el adufe, gracias a la organología tan rica que poseían los musulmanes y a la admisión de éstos sobre todo en la corte Alfonsina.



Fig. 1 – To1, Arpa.



Fig. 2 – To2, Gaita.



Fig. 3 – To1, Fídula.



Fig. 4 – To2, Arpa.



Fig. 5 – To1, Salterio.



Fig. 6 – Hi, Órgano.



Fig. 7 – Hi, Órgano (frontal).

MUSICOLOGÍA SOCIO-EDUCATIVA (MUSE) – UNA PROPUESTA SENCILLA PARA UN CONTEXTO DIFÍCIL.

Pau Vázquez Pongiluppi

(Universitat Autònoma de Barcelona)

Ya bien entrados en el siglo XXI todavía cierta conjunción de factores políticos y sociales en el estado español parece demandar enérgicamente la intervención de la musicología en los ámbitos social y educativo. Por un lado, las *leyes orgánicas educativas* no parecen contemplar amablemente el conocimiento y la sensibilidad musicales en las competencias básicas del desarrollo íntegro del alumnado escolar. Por otro, las relaciones entre instituciones educativas tampoco parecen gozar de buena salud. MuSE (*Musicología Socio-Educativa*) tendrá como objetivo principal acercar la música a la sociedad inmediata desde el prisma de la musicología actual.

Palabras clave: Musicología, sociedad, educación musical.

Un contexto difícil

Ya bien entrados en el siglo XXI todavía cierta conjunción de factores políticos y sociales en el estado español parece demandar enérgicamente la intervención de la musicología en los ámbitos social y educativo. La sociedad ha manifestado de forma reiterada su preocupación acerca de la compleja situación en la que se encuentra actualmente la educación musical.

Por un lado, las *leyes orgánicas educativas* no parecen contemplar amablemente el conocimiento y la sensibilidad musicales en las competencias básicas del desarrollo íntegro del alumnado escolar. Por otro, las relaciones profesionales y de absoluta conveniencia mutua entre instituciones educativas –centros de enseñanza obligatoria, centros de enseñanza musical y universidades– tampoco parecen gozar de buena salud. Estos factores condicionan la posibilidad de acceder a algún tipo de formación musical reglada y homologada.

El recuerdo

En muchas ocasiones, compañeros y colegas que estudiaron en colegios e institutos públicos o de carácter concertado, conservan un recuerdo bastante laxo de sus experiencias en las aulas de música. En general, se reduce a poco más que tocar la flauta, cantar villancicos y una suerte de exposición cronológica de caricaturas de “los magnánimos compositores de la historia de la música”. Evidentemente, esto es una reducción demasiado generalista y deben salvarse excepciones, pero la verdad es que sirve para expresar una problemática en el fondo de este tema, que es muy difícil plantear de forma rigurosa. Vamos que cuando el río suena..., agua lleva.

Las leyes

Primero, cabe decir que en este artículo se apela al contenido de las Leyes Orgánicas de Educación que se publican a través del DOGC (‘Documento Oficial de la Generalitat de Catalunya’) al que se accede mediante el portal web de la Generalitat de Catalunya¹. Esto es así para acotar el marco de estudio ya que la Generalitat tiene competencias en educación y adapta algunos contenidos, siendo este artículo totalmente extrapolable al ámbito estatal.

En una revisión crítica tanto del texto general de las leyes de educación como de las competencias curriculares específicas del área de educación musical, se puede decir que en general, las publicaciones de tales leyes respiran un aire de desarrollo integral en el que la música juega un papel fundamental en la comprensión de uno mismo, del otro y del entorno, y también, en cuanto a la relación entre los individuos y la sociedad. Nadie duda de la importancia de la actividad musical en el desarrollo íntegro de las personas.

Ahora bien, cuando prestamos atención al *planning* curricular, nos podemos llevar alguna que otra sorpresa. Fundamentalmente, la poca cercanía a la realidad. Pero es muy difícil argumentar esta hipótesis. Desde mi punto de vista, y en base a las características que presentan los textos de las leyes orgánicas de educación, se plantean objetivos y competencias que requieren, en numerosas ocasiones, mucha

¹ Cf. <http://queestudiar.gencat.cat/es/estudis/index.html> (Consultado el 27/03/16).

atención personalizada, empatía y un exhaustivo seguimiento. Se plantea también una gran cantidad de contenido teórico que requiere de aplicación práctica para su correcta comprensión. Requiere una cantidad considerable de recursos convencionales y de nuevas tecnologías. El plan se estructura en gran medida en la asimilación aditiva de conocimientos en función del transcurso del periplo educativo, pero se trata de unos conocimientos dinámicos y cuya asimilación se ve condicionada por factores circunstanciales y relacionados con la madurez intelectual y emocional.

Granada Declaration 2015

Tratando de arrojar alguna luz ‘menos gubernamental’ al asunto, buscando artículos, reseñas o cualquier publicación rigurosa relacionada con la educación musical pública en España, el portal web de EAS (*European Association for Music in Schools*), el cual se encuentra actualizado y en plena actividad, publicaba durante el año 2015 la *Granada Declaration*.

Tuvo lugar en marzo de 2015 en la Universidad de Granada el ‘III Congreso Hispano-Alemán de Música y Educación Musical: ¿Una Europa sin Música en la Europa del S.XXI?’. El debate se encaminó entorno a las perspectivas actuales y futuras en docencia e investigación en cuanto la Educación Musical, y de las diversas conceptualizaciones metodológicas y didácticas de la materia². Se trató con particular atención la situación de Música en España, a causa del alarmante estado de los estudios universitarios en esta área de conocimiento.

La declaración firmada a modo de manifiesto conclusivo (y su contenido) es la ‘encarnación’ –o más bien la evidencia- de que aquel recuerdo laxo de tocar la flauta en las aulas de música es la representación simbólica individual de una problemática real de alcance nacional.

Teoría vs Realidad

² Cf. <http://docplayer.org/6256359-Eas-granada-declaration-2015-uniwersytetu-rzeszowskiego-universitat-potsdarn.html> (Consultado el 27/03/16).

Bien, es evidente que existe un importante conflicto en cuanto a la calidad de la educación musical de carácter público en España. Más que seguro, uno de los síntomas que más evidencian estas carencias educativas es la tensión entre lo teórico y lo real.

Primero, la realidad de recursos y medios en las aulas de los colegios de competencia pública o concertada no se corresponde en absoluto con lo que tendrían que ser las condiciones adecuadas para cumplir con las competencias educativas del currículum indicado en las leyes orgánicas de educación. Cumplir con los objetivos curriculares obligatorios, con los recursos públicos asignados actualmente es verdaderamente un acto heroico. En segundo término, las manifestaciones musicales que emergen en el entorno en el cual crecen los niños, niñas y jóvenes de hoy, difieren extremadamente de lo que se trata de enseñar en las aulas de música de los colegios. No es lo más habitual encontrar una aula de música en la que se explique el polémico entramado de género subyacente en el reguetón, o en el heavy; o que dedique ciertas sesiones a estudiar el rap como una manifestación musical-literaria que puede influirles directamente –por ejemplo.

Cabe observar por último, un par de cuestiones relevantes y que dan un paso más allá en el tema de la educación musical. La primera es la débil comunicación institucional y la segunda, la cuestión económica al respecto de una educación musical oficial, ya no en colegios e institutos públicos y/o concertados, sino en escuelas de enseñanza musical, en las que el acceso es verdaderamente selectivo en este aspecto –podemos decir incluso, restrictivo. Resumiendo, quién quiera estudiar música seriamente en España, sea desde una edad temprana o no, no va a tener facilidades de acceso.

MuSE: una propuesta sencilla

MuSE (Musicología Socio-Educativa) pretenderá ser un colectivo de musicólogos y musicólogas especializados en diferentes disciplinas cuyo objetivo fundamental será ofrecer a los niños, niñas y jóvenes un acercamiento a la experiencia musical desde la perspectiva musicológica a través de los centros educativos y culturales.

El método consistirá, básicamente, en trasladar algunos de los trabajos e investigaciones de estudiantes del grado de musicología a las aulas escolares y centros cívicos y culturales, a modo de charlas, talleres, exposiciones o ciclos. Evidentemente, la

mayoría de estos trabajos deberán adaptarse a ciertas necesidades pedagógicas en función de los grupos y de los centros, condición que deberá ser prevista antes de promocionarlos. Además, deberán ser conservados adecuadamente y habrá que mantenerlos a disposición de la sociedad –es decir, de cualquier persona o colectivo que solicite el acceso a la información. Más adelante se especifican detalles del funcionamiento.

Un punto de anclaje clave para el funcionamiento de MuSE, es establecer y afianzar buenas relaciones entre las diferentes instituciones y, sobretodo, asegurar una experiencia gratificante tanto socialmente como intelectualmente entre las personas involucradas de las diferentes instituciones y colectivos –profesorado, estudiantes, alumnado... Será muy saludable establecer convenios, así como asociarse a otras entidades culturales e institutos de investigación para reforzar la calidad del servicio y para ampliar el ámbito de acción y colaboración.

Otro punto clave es hacer partícipes a los/las estudiantes de musicología de este entramado. Lo ideal será que, asesorados y seguidos de cerca por MuSE, realicen las adaptaciones adecuadas y que expongan o defiendan sus propios trabajos. Habrá que conseguir un equilibrio entre la exigencia del carácter de excelencia de los trabajos y la comprensión hacia la cantidad de trabajo y dedicación que requieren los estudios de un grado actualmente. El propósito es aprovechar el potencial rendimiento de sus conocimientos obtenidos a través de sus estudios.

De esta manera, será factible promocionar a los/las estudiantes a través de diferentes vías y mediante el rendimiento de su esfuerzo intelectual. Para esto habrá que realizar un seguimiento de las acciones que lleven a cabo y así poder avalar y justificar su experiencia. Las acciones se refieren a cualquier actividad que realicen a través del colectivo MuSE; desde la cesión de sus trabajos, pasando por la exposición de los mismos, como su comunicación, su publicación, etc.

Como es obvio, estas acciones serán propuestas y supervisadas a través de MuSE y en ningún caso serán una condición obligada, aunque sí prioritaria. Cuando sea necesario, serán los integrantes y socios del colectivo quienes lleven a cabo las acciones. Esto sucedería en el caso que alguna entidad demandara el servicio y no hubiera estudiantes disponibles para ese momento.

El equipo

En una primera previsión, MuSE requiere un equipo estable de siete musicólogos/as divididos en cuatro secciones: sección azul, archivo, sección verde y coordinación.

Sección Azul	-Musicología histórica/Multidisciplinar -Etnomusicología/Multidisciplinar	Observación, selección y generación de propuestas. Asesoramiento.
Archivo	-Gestión del patrimonio/Archivística	Primera clasificación, catalogación, gestión del archivo y de su accesibilidad.
Sección Verde	-Nuevas tecnologías/Nuevas tendencias -Pedagogía/Educación	Generación de propuestas, seguimiento y promoción.
Coordinación	-Gestión cultural/Management -Multidisciplinar	Gestión burocrática, coordinación interna, relaciones públicas, difusión, supervisión y generación de propuestas.

Tabla 1

- Socios/as: además del equipo fijo, el colectivo contará con un grupo de socios, estudiantes y graduados, que podrán participar en las acciones y actividades que se organicen. Recibirán noticias y tendrán acceso directo con MuSE.

El funcionamiento

0. El paso previo es acotar un calendario semestral (aunque con previsión anual) de exposiciones y presentaciones de trabajos según las diferentes asignaturas del grado seleccionadas por MuSE. Esta previsión facilitará la organización ya que, realmente, participar en el colectivo también representará trabajo añadido para los/las estudiantes.

1. Observación y selección: una vez realizado el calendario, el equipo azul asistirá a las presentaciones para poder hacer una ‘evaluación’ *in situ* tanto de los trabajos, como de los/las estudiantes y de las condiciones externas. Aún y así, será de gran ayuda contar con la colaboración del profesorado para establecer contacto con los/las estudiantes con el fin de proponerles

colaboración y asesoramiento. Se hará una selección estratégica de aquellos trabajos que muestren cierta capacidad potencial de adaptación y desarrollo.

2. Estudio y propuesta: una vez seleccionados los trabajos y establecidos los acuerdos correspondientes, se realizará un estudio de estos trabajos y se devolverá una o varias propuestas de adaptación –siempre en el caso que fueran necesarias.

En este punto, se ha negociado un acuerdo para el uso y posible modificación de los trabajos, y para su divulgación. Para facilitar la organización y conservación de estos primeros trabajos originales (o sus copias), se realizará una primera clasificación de los mismos así como de sus autores/as –será diferente de la catalogación definitiva. Este momento es relevante porque es la representación simbólica de la posibilidad de desanclar algunos trabajos interesantísimos del olvido de los cajones de escritorio.

3. Adaptaciones: En función de las características de los trabajos y de las aspiraciones de los/las estudiantes, se les asesorará para que lleven a cabo las adaptaciones con posibilidad de seguir dos vías:

a. Vía socio-educativa: a través de la cual, dirigirán sus trabajos hacia centros educativos y/o asociaciones culturales, en forma de exposiciones, charlas, talleres y/o ciclos.

b. Vía científico-divulgativa: a través de la cual, dirigirán sus trabajos hacia la comunidad científica: congresos, exposiciones, publicaciones, etc.

Para ser efectivos en cada una de estas direcciones, se prefijarán métodos de trabajo que contemplen tanto las necesidades específicas de cada ámbito, como las posibilidades de dedicación de los/las estudiantes.

4. Conservación: todos aquellos trabajos que sean adaptados y tratados desde el colectivo MuSE, deberán ser correctamente catalogados en una

base de datos, conservados en un espacio físico adecuado y mantenidos a disposición de cualquier persona o entidad que desee acceder a la información. Para esto será necesario establecer una normativa de acceso aceptada por los/las estudiantes previamente a cualquier acción o modificación de los trabajos. Además, teniendo en cuenta los posibles avances en el estudio de algunas materias, habrá que revisar periódicamente el contenido de los trabajos para mantener cuidada su rigurosidad científica.

En este momento, los trabajos seleccionados han sido adaptados por los/las estudiantes bajo el asesoramiento de MuSE, o bien, adaptados por el equipo con el permiso de los/las autores. También pueden mantenerse los trabajos en un estado, digamos, latente; es decir, pueden conservarse y proponerse como ‘trabajo original’ susceptible de ser presentado y adaptado en función de su demanda o de las opciones esporádicas de divulgación.

5. Difusión: MuSE se responsabilizará de la creación de un catálogo/muestrario en el que se presentarán resúmenes de los trabajos y algunos detalles sobre las características de las actividades adaptadas o sobre cómo se desarrollarán las exposiciones u otras. Tal catálogo será el que reciban los centros educativos y culturales para poder seleccionar cuáles son de su interés.

Por otro lado, aquellos trabajos que se deriven a la vía científico-divulgativa se adaptarán a las necesidades de los congresos o eventos: normas editoriales, *abstracts*, etc., para tratar de agilizar los procesos de *call-of-papers*, publicación de artículos u otros. En este caso, la divulgación será a la inversa: MuSE hará llegar las informaciones y publicidades potencialmente relevantes a los/las estudiantes interesados.

6. Acción: será cualquier actividad susceptible de ser productiva que se coordine o asesore desde MuSE. Aquí se hace referencia a las acciones finales que serán las presentaciones, exposiciones, publicaciones, desarrollo de talleres, etc. Estas acciones finales deberán ser observadas y, si cabe, acompañadas desde MuSE con la finalidad de poder valorar tanto el proceso

como los resultados. Se pondrán en común las valoraciones de los resultados conjuntamente entre los miembros del colectivo, los/las estudiantes y socios directamente implicados en las acciones. Así es como se mejorará el proceso y los servicios prestados.

Comunidad

Hasta aquí, se ha tratado la necesidad y utilidad de MuSE en el momento actual de nuestra sociedad y dejado entrever cuáles serán algunos de sus beneficios. Pero lo que dotará de coherencia social y de sentido humano al colectivo, es el establecimiento de nuevos y necesarios lazos intra-institucionales y el refuerzo y cuidado de algunas otras relaciones potencialmente beneficiosas para el mundo de la música, de su maestrazgo y de su aprendizaje. MuSE tratará de facilitar la comunicación entre las diferentes personas y instituciones relacionadas con la educación, la música y la musicología, a través del colectivo. Se plantea este tema en dos dimensiones: interna y externa.

La comunidad interna hace referencia a la coordinación del colectivo y entre los/las estudiantes y socios. Será necesario crear un espacio virtual que facilite la inmediatez, la comunicación y el seguimiento. Y la comunidad externa hace referencia a la capacidad de voz social del colectivo; es decir, a las relaciones entre instituciones y a las relaciones con la sociedad. Las plataformas virtuales serán nuevamente un recurso clave. Pero lo ideal será disponer una sede física que sirva, además, como lugar de encuentro con múltiples posibilidades de uso, desde el habitual ‘trabajo de oficina’, pasando por reuniones con estudiantes o personas vinculadas, hasta la organización de comunicaciones u otras actividades.

La financiación

La financiación prevé beber de tres fuentes:

1. Centros educativos y culturales: obviamente, la mayoría de centros educativos y asociaciones culturales disponen de unos fondos destinados a actividades que deben ser programados con cierta previsión.

2. Subvenciones y/o concursos: otra fuente de financiación la representa el estado. Esto se entiende porque MuSE desarrollará una actividad de carácter pedagógico y cultural, pero además se encargará de la conservación y la difusión de trabajos de investigación. Como es entendible, esta actividad es susceptible de ser premiada por departamentos y entidades culturales mayores.

3. Apadrinamiento y micro-mecenazgo: MuSE tiene como uno de sus objetivos, asociarse a otros colectivos y equipos de investigación mayores. De este modo que es posible encontrar soportes más allá de la financiación económica para llevar a cabo su actividad. Por ejemplo, emplazamiento físico, organización/participación en eventos, establecimiento de lazos con otros colectivos culturales, etc.

Cabe decir aquí que MuSE no pretenderá centrarse exclusivamente en actividades lucrativas, sino que también pretenderá participar en eventos de carácter social y llevará a cabo diversas actividades no-lucrativas. Pero, evidentemente, para el correcto funcionamiento del colectivo y de las personas involucradas, es obligatorio que las necesidades básicas se cubran notablemente.

IMPROVISAÇÃO “EM JOGO”: PRÁTICAS DE CRIAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL COM CRIANÇAS

Camila Costa Zanetta
(USP – UDESC)

Este artigo discorrerá acerca da importância dos processos de criação na educação musical, bem como das vivências lúdicas nos processos pedagógico-musicais com crianças, apresentando os resultados da pesquisa de mestrado desenvolvida na Universidade de São Paulo (USP). O trabalho investigou as contribuições das experiências de improvisação, no contexto do jogo cênico-musical, para a formação integral das crianças. Configurando uma pesquisa-ação, uma Oficina de Música foi proposta para alunos entre 7 e 10 anos da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP. A coleta de dados articulou, dentre outros procedimentos, entrevistas semiestruturadas e protocolos confeccionados pelos participantes. Os resultados obtidos na prática desta pesquisa-ação demonstram as contribuições das experiências de improvisação em jogos cênico-musicais sob a perspectiva das crianças envolvidas no processo, permitindo-nos pensar acerca da educação musical como meio para a formação integral do ser humano.

Palavras-chave: Educação musical, Jogos de improvisação, Pesquisa-ação.

1. Introdução

Sob o título “Espaços para criar e conviver: processos criativos em jogos cênico-musicais na educação musical com crianças”, a dissertação de mestrado, sobre a qual discorrerei neste artigo, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da USP. Inclusa na área “Processos de criação musical”, na linha de pesquisa “Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem”, a pesquisa contou com apoio da FAPESP¹.

Tratando da importância do lúdico, da criação e de possibilidades de integração entre áreas artísticas, foi realizado um estudo sobre jogos de improvisação desenvolvidos tanto na área da música quanto no teatro. Tal recorte se deu após o conhecimento dos jogos de improvisação de Hans-Joachim Koellreutter (educador

¹ Processo nº 2013/03945-6, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

musical) e Viola Spolin (professora de teatro). Por meio de uma pesquisa-ação, uma Oficina de Música para crianças foi proposta, de maneira que pudéssemos vivenciar jogos de improvisação cênico-musicais e compreender, sob a perspectiva dos participantes, quais as contribuições destas vivências para a formação integral das crianças. Por formação integral, entende-se aquela voltada para além do musical, que visa o desenvolvimento tanto de capacidades musicais quanto de capacidades humanas.

Um trabalho com a música pode, por um lado, integrar corpo e mente, razão e emoção, sensibilidade e intelecto. Por outro lado, no entanto, a prática musical coletiva, além de propiciar a vivência da dimensão estética, da potência do sensível, da arte, favorece a convivência com o outro, o respeito, o aprender a escutar, aspectos como a autodisciplina, a submissão dos interesses próprios aos do grupo, o trabalho em equipe, entre diversas outras possibilidades².

A partir destas problemáticas, a seguinte questão de pesquisa foi proposta: quais são as contribuições das experiências de improvisação em jogos cênico-musicais, sob a perspectiva das crianças, para a formação integral das mesmas? Durante o trabalho, as crianças expuseram suas opiniões, reflexões e validaram tais práticas na educação musical. Este artigo articulará, portanto, as falas de pesquisadores de diferentes áreas e as falas das crianças, demonstrando, sob diferentes lentes, a importância do criar e do jogar nos processos pedagógico-musicais.

2. O jogo na educação como espaço de criação

O que é o jogo? Quais são as suas funções? Por quais motivos ele vem sendo inserido e valorizado nas práticas pedagógicas? Para responder a estas questões, diversos autores e abordagens poderiam ser evocados, haja vista a amplitude desta temática em pesquisas na área da educação, do teatro, da filosofia, etc. Dado os limites

² Camila Costa Zanetta, Teca Alencar de Brito: “Espaços para a Criação: a improvisação em jogos cênico-musicais”. *Anais do XXI Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2013*, Pirenópolis, Editora da UFPB, 2013. pp. 1020-1031.

deste artigo, estas questões serão tratadas brevemente, trazendo-se apenas alguns autores para esta discussão inicial.

Segundo pesquisadores como Eugênio Pereira³, Johan Huizinga⁴ e Patrícia Coelho⁵, o jogo é considerado uma atividade livre, “não-séria”, capaz de absorver o jogador de maneira intensa, constituído de regras, com limites espaciais e temporais próprios, onde não há riscos reais, mas sim um afastamento da realidade. Por conta de seu potencial educativo, pelo espaço de interação e socialização que promove, por ser aberto à espontaneidade e à inventividade, por sua imprevisibilidade e também por demandar criatividade dos jogadores para a resolução dos problemas que emergem durante a ação, o jogo vem sendo apontado por pesquisadores e educadores como ambiente lúdico propício para práticas pedagógicas. Lucia Pereira, ao discutir a ludicidade em sala de aula, salienta que o educador precisará conviver com o inesperado e com a imprevisibilidade, sendo necessário que ele “abra mão do controle absoluto, de sua onipotência, que abra espaço para auto-expressão e a criatividade de seus educandos, estimulando a sua participação efetiva no processo ensinoaprendizagem, trazendo aos educandos possibilidades de auto-conhecimento e autodesenvolvimento”⁶.

José Milton de Lima⁷, pesquisador que discorre sobre o jogo como recurso pedagógico e de formação do ser humano, considera o momento de brincar como um laboratório, espaço em que a criança pode experimentar livremente, arriscar opções, tomar decisões e desenvolver sua autonomia, destacando também as interações que são instauradas, bem como a ampliação das relações sociais, da consciência de si e do mundo. De acordo com Antonio Januzelli, “é no brincar, e talvez apenas no brincar, que

³ Eugenio Tadeu Pereira: *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 2012 (Tese de Doutorado).

⁴ Johan Huizinga: *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

⁵ Patrícia Margarida Farias Coelho: “Um Mapeamento do Conceito de Jogo”, *GEMInS*, 2, 2011, pp. 293-311.

⁶ Lucia Helena Pena Pereira: “Ludicidade em sala de aula: montando um quebra-cabeça com novos sabores e saberes”. *Coletânea Educação e Ludicidade*, 2004, v. 3, pp. 81-97.

⁷ José Milton de Lima: *O jogo como recurso pedagógico no contexto educacional*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2008.

o indivíduo frui sua liberdade de criação e utiliza sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que ele descobre o eu”⁸.

Pereira⁹ afirma que as atividades lúdicas permitem vivenciarmos um tempo-espaço próprio, de modo que nos entreguemos à experiência plenamente, sem coerções. Conforme indicam Coelho¹⁰, Huizinga¹¹ e Pereira¹², o jogo proporciona, ao absorver o jogador de maneira intensa, uma sensação de afastamento da realidade e dos riscos reais, uma entrega sem medo do erro. Para além, é considerado uma das únicas atividades coletivas que propicia a eliminação da autocensura. Em alguns modelos de jogos, como no jogo teatral, “não existe certo/errado, nem formas certas ou erradas para a cena”¹³, e é esta abertura proporcionada pelo espaço lúdico que possibilita que o jogador se entregue, conhecendo-se. Em meio ao lúdico, portanto, vivenciamos “momentos em que, nos livrando das defesas do ego, tão exigente e ‘estruturado’, nos envolvemos com o que fazemos e nos deixamos absorver por este fazer [...] São momentos em que pensamento, sentimento e ação se integram, possibilitando a inteireza do ser humano e a expansão de sua consciência”¹⁴.

Ao voltarmos o nosso olhar para o campo das artes e seus processos de ensino e aprendizagem, podemos observar a presença constante do jogo nas metodologias de artes cênicas. De acordo com Lúcia Lombardi, “Teatro e Jogo são inseparáveis. O jogo está sempre presente na interpretação do ator; no gesto; na modulação e no ritmo quando da emissão do texto; nas atividades educacionais do teatro; na dramaturgia; nas interações entre personagens”¹⁵. Nos estudos em teatro-educação, muitos autores abordam o jogo em suas propostas metodológicas, tais como Ingrid Koudela, Ricardo Japiassu, Olga Reverbil, Jean-Pierre Ryngaert e Viola Spolin, havendo uma grande variedade de obras e pesquisas em artes cênicas acerca da ludicidade.

⁸ Antonio Januzelli: *A aprendizagem do ator*, São Paulo, Ática, 2003, p. 57.

⁹ L. H. P. Pereira, *Ludicidade em sala de aula...*, pp. 82-83.

¹⁰ P. M. F. Coelho, *Um Mapeamento do Conceito de Jogo...*, pp. 293-311

¹¹ J. Huizinga, *Homo ludens...*

¹² L. H. P. Pereira, *Ludicidade em sala de aula...*, pp. 81-97.

¹³ Ingrid Dormien Koudela: *Jogos Teatrais*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

¹⁴ L. H. P. Pereira, *Ludicidade em sala de aula...*, p. 83.

¹⁵ Lúcia Maria Salgado dos Santos Lombardi: *Jogo, brincadeira e prática reflexiva na formação de professores*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Educação, 2005 (Dissertação de Mestrado).

Viola Spolin, professora e diretora teatral que criou, pioneiramente, uma proposta de ensino do teatro por meio de jogos teatrais, ergueu diversos argumentos para a prática de jogos em ambientes pedagógicos. De acordo com Spolin, o jogo é um espaço que propicia experiências de envolvimento pleno (que abarcam os níveis intelectual, físico e intuitivo), a criação coletiva e a superação da dicotomia professor/aluno. Os jogos de improvisação criados pela professora trabalham, intensamente, a interação e criação em grupo, fazendo com que os jogadores envolvam-se, coletivamente, na resolução dos problemas que emergem durante a ação.

Ao pensarmos acerca do ensino de música no Brasil e das propostas metodológicas da área, ainda observamos, em muitos contextos, a ausência (ou pouco atenção dada) à criação e à ludicidade. Júlio Bellodi e Marisa Fonterrada apontam a necessidade de práticas criativas e lúdicas, constatando que, em alguns contextos, ainda presenciamos um ensino de música caracterizado principalmente “pela prática da repetição, carecendo de estímulo ao desenvolvimento dos processos criativos e da improvisação, o que torna o aprendizado musical pouco atraente, por mostrar-se desvinculado de uma prática lúdica e de uma vivência sonora rica e estimulante”¹⁶. Já na década de 1970, o compositor e educador H-J. Koellreutter sinalizava um ensino de música no Brasil atrelado a valores doutrinários e aos métodos, criticando enfaticamente a carência de espaços para a criação. A partir destas observações e indagações, Koellreutter desenvolveu jogos de improvisação para o processo pedagógico-musical, unindo criação e ludicidade em suas propostas, “isto em um período em que o ensino de música, apesar da emergência de propostas inovadoras daqueles que formaram a segunda geração de educadores musicais, permanecia influenciado por modelos tradicionais”¹⁷. Dentre os modelos e jogos de improvisação

¹⁶ Júlio Bellodi, Marisa Fonterrada: “Criatividade e educação musical: uma proposta composicional numa escola de música da cidade de São Paulo”. *Anais do XV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2006*, João Pessoa, Editora da UFPB, 2006. pp. 264-268.

¹⁷ C. C. Zanetta, T. A. de Brito: “Hans-Joachim Koellreutter em movimento: ideias de música e educação”. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014*, São Paulo, 2014, s/p.

elaborados pelo educador, pode-se citar: *O Palhaço*, *Seres de outros astros*, *A Via Dutra enfeitada*, etc¹⁸.

Os jogos de Koellreutter permitem pensarmos, também, a integração entre música e teatro. O educador defendia o diálogo entre educação musical e outras áreas: “O espírito criador não permite – hoje menos que nunca – que os vários ramos da educação artística sejam ensinados independentemente, uns dos outros, sem relações entre si”¹⁹. A respeito disso, o músico também comentava: “a tendência de todos os trabalhos que fiz foi sempre a interdisciplinaridade. Sempre me autoeduquei neste sentido”²⁰.

Ao observar os jogos criados por Koellreutter, percebem-se semelhanças com os de Viola Spolin tanto na estrutura como no próprio modo de apresentação/descrição dos jogos: ambos indicam a temática a ser trabalhada e os objetivos de cada jogo, sugerem uma divisão dos participantes em jogadores e plateia, descrevem acerca da realização/funcionamento do jogo, orientam a atuação do professor e dos alunos e indicam critérios para a avaliação. Koellreutter abrange, em seus modelos, o que deve ser trabalhado antes, durante e após a improvisação, considerações análogas às “instruções” e às “notas” presentes no material desenvolvido por Spolin²¹. O educador também sugere, em muitos de seus jogos, o local imaginário da realização da ação, os personagens que devem ser representados e as ações a serem desenvolvidas por tais – aspectos equivalentes à escolha do “onde”, “quem” e “o quê” nos jogos de Spolin²². Ainda é possível observar, em algumas variações propostas por Koellreutter, a sugestão de realização do jogo como uma peça de teatro.

As questões expostas até então impulsionaram a pesquisa de mestrado, que focou a improvisação no ambiente do jogo cênico-musical e o desenvolvimento de tais práticas em uma Oficina de Música para crianças. Os jogos de improvisação criados por

¹⁸ A descrição dos jogos pode ser encontrada no livro “Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical”, de autoria de Teca Alencar de Brito.

¹⁹ Hans-Joachim Koellreutter: “O espírito criador e o ensino pré-figurativo”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 53-57.

²⁰ Carlos Kater: “Encontro com H. J. Koellreutter”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, pp. 131-144.

²¹ Viola Spolin: *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

²² Breves análises de alguns dos jogos de H.J. Koellreutter podem ser encontradas na dissertação de mestrado.

H-J. Koellreutter e por Viola Spolin, voltados à formação integral do ser humano, foram os norteadores das práticas realizadas na pesquisa-ação e serviram de inspiração para a elaboração de novos modelos no decorrer da Oficina – modelos criados tanto pela pesquisadora quanto pelas crianças participantes da pesquisa.

3. Oficina de Música: considerações metodológicas e resultados

A partir de uma abordagem qualitativa, uma pesquisa-ação foi proposta, “um tipo de pesquisa com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação”²³. Segundo Guido Engel²⁴, este método difere de outros modelos por haver a intervenção do pesquisador, que atua não apenas como observador, mas conduzindo e modificando a prática da pesquisa. Na área da educação a pesquisa-ação tem sido bastante utilizada e debatida, pensando-se, dentre outros fatores, a maior proximidade que gera entre o investigador e os problemas do cotidiano escolar²⁵.

A coleta de dados articulou técnicas bastante frequentes nas pesquisas de abordagem qualitativa, a saber: filmagem das aulas (registro audiovisual de todos os encontros realizados); entrevistas semiestruturadas individuais e em grupos (com vias a captar a perspectiva das crianças sobre as questões levantadas, dentre outras problemáticas sobre as quais os próprios participantes desejassem discorrer); e protocolos²⁶ de qualquer suporte – relatos escritos, desenhos, colagens, etc.

Consistindo uma pesquisa-ação, propôs-se a realização de uma Oficina de Música na Escola de Aplicação da USP (doravante EAFEUSP), oferecida às crianças entre 7 e 10 anos estudantes desta instituição. Após avaliação do projeto de mestrado pela equipe designada pela escola e posterior aprovação da realização da Oficina (que deveria acontecer em um período de 2 meses) as aulas iniciaram. Os encontros foram realizados

²³ Michel Thiollent: *Metodologia da pesquisa-ação*, São Paulo, Cortez, 1988.

²⁴ Guido Irineu Engel: “Pesquisa-ação”, *Educar em Revista*, 16, 2000, pp. 181-191.

²⁵ M. Thiollent, *Metodologia da pesquisa-ação...*, p. 74.

²⁶ Técnica de coleta de dados que surgiu da abordagem brasileira do jogo teatral. Protocolos consistem em registros feitos pelos participantes durante a pesquisa, anotações realizadas por eles em quaisquer suportes. Japiassu afirma que “é possível referir-se a ele como ‘jornal’, ‘lembança’, ‘memória’ ou ainda ‘história’ das coisas que ocorrem na sessão de trabalho”. Ricardo Japiassu: “Jogos teatrais na escola pública”, *Revista da Faculdade de Educação*, 24, 1998, pp. 81-97.

semanalmente, às terças-feiras, entre 17h e 18h, contando com a participação de 12 crianças (6 meninos e 6 meninas). A sala de música da escola, que continha diversos instrumentos musicais, foi o espaço físico cedido para as aulas.

Previamente aos encontros, foram planejados, criados e recriados diversos modelos de jogos de improvisação. A intenção era que, com um grande “repertório” de jogos, fosse possível atender às demandas e mudanças sugeridas pelas crianças durante as aulas. Deste modo, a partir do que elas propusessem (levando em conta seus interesses e gostos, dentre outros fatores), seria possível variar, modificar e até mesmo substituir os jogos anteriormente escolhidos por outros que se adaptassem melhor aos interesses do grupo. E assim aconteceu: o grupo conduziu e norteou a escolha do que foi sendo trabalhado, modificando a estrutura do “pré-planejamento”. Com isto, o objetivo de que o planejamento fosse delineado a partir da convivência com o grupo se tornou possível, aspecto bastante importante e valorizado na pesquisa. No total, 17 modelos de jogos de improvisação cênico-musicais foram vivenciados, alguns já existentes, outros criados pela pesquisadora e, ainda, aqueles criados pelas próprias crianças. Dentre eles, pode-se citar: *Pega-congela sonoro*, *Floresta e seus bichos*, *Detetive*, *Jogo dos nomes: relógio maluco*, etc.

Durante toda a pesquisa, procurou-se ouvir e dar voz às crianças, assegurando suas opiniões, atentando para a maneira como haviam sido “afetadas” pelas aulas, tendo suas falas como base para as reflexões erguidas acerca dos resultados do trabalho, considerando-as agentes sociais que constroem modos particulares de significação de mundo. Através dos diferentes meios de coleta de dados, a perspectiva dos alunos acerca dos jogos vivenciados em sala de aula foi alcançada, possibilitando cruzamentos entre suas reflexões e as ideias defendidas pelos autores que fundamentaram o trabalho.

As crianças apontaram aprendizagens musicais e humanas vivenciadas no decorrer do processo, assim como considerações acerca do jogo como meio de aprendizado e da importância das atividades em grupo. Houve transformações, também, nas concepções e ideias de música das crianças, dentre as quais cito: (1) a compreensão de que instrumentos convencionais não constituem a única fonte sonora para fazer música, mas também outros recursos e fontes – dentre estes o próprio

corpo; (2) a “descoberta de sons”, enfatizada por diferentes alunos – descobertas resultantes de explorações sonoras em sala; (3) a compreensão acerca de “como” se faz uma música (questão muito apontada durante as entrevistas), envolvendo pensar a fonte sonora a ser utilizada, a maneira como ela será tocada, a exploração de diferentes alturas, intensidades/dinâmicas, além de questões formais, ideias de arranjo e contrastes sonoros que poderiam ser propostos; (4) e até mesmo concepções acerca de uma aula de música, compreendendo-a como momento de exploração e criação (e não apenas de reprodução).

A aluna Fernanda, por exemplo, destacou o fato de ter aprendido, durante a Oficina, “como se faz música”, comentando que passou a explorar e observar instrumentos desconhecidos, a ouvir o “barulho” produzido por eles e a fazer música com os mesmos. Ao ser questionada sobre o que pensava que havia aprendido no decorrer das aulas, ela afirmou: “Eu acho que a gente aprende a música, o que é a música. A gente aprende a ouvir, a tocar e a saber como a gente faz música”²⁷. Outras colocações sobre o “aprender a criar” emergiram, tais como a de Bruno, que disse ter aprendido a “inventar ritmos”, e a de Marcos, que relatou aprender a “inventar músicas”.

Pensando, ainda, os aprendizados musicais, Marcos comentou que havia aprendido “novos sons”, dentre eles o “som de leão” (personagem que ele sonorizou durante um dos jogos). Já Tiago, afirmou: “eu aprendi sobre todos os instrumentos. Eu não tenho um instrumento em casa. E eu inventei um instrumento assim ó: [o aluno começa a bater palmas e prossegue fazendo vários sons com o corpo] Também aprendi assim: [o aluno começa a assobiar]”. Ao ser questionado sobre onde aprendeu a fazer tais sons, Tiago respondeu: “eu aprendi isso com a minha cabeça”. A exploração de sons corporais durante os jogos colocou as crianças frente ao exercício do pensar, permitindo a descoberta de um novo instrumento: o próprio corpo. O aluno Bruno, no processo de pensar os sons que criaria/manipularia durante um jogo, perguntou se poderia escolher o “silêncio”, dizendo: “o som pode ser silêncio?”. Este e outros questionamentos possibilitaram diversas reflexões em sala de aula.

²⁷ Todas as falas das crianças que serão expostas neste artigo são decorrentes do registro audiovisual realizado no decorrer da pesquisa, tanto durante as aulas como nas entrevistas (individuais e em grupos).

As crianças expuseram, também, a importância e o gosto pelo “aprender brincando”, além de comparações dessa experiência com outros modelos de aulas de música que haviam vivenciado ou imaginado. A aluna Patrícia, por exemplo, explicou o motivo pelo qual havia gostado da Oficina: “porque você se diverte mais brincando para aprender música”. Gabriela, outra participante da pesquisa, também discorreu acerca de uma aprendizagem musical permeada pelo brincar: “eu gostei porque eu gosto de jogar e brincar aprendendo [...] é legal fazer música brincando”. Nota-se que a frivolidade relacionada ao jogo, como já afirmado por Gilles Brougère²⁸, mostrou-se favorável ao aprendizado. Ainda dentre os relatos que enfatizam tais aspectos, tem-se a fala de Fernanda que, para além, expõe concepções de aulas de música, outros modelos conhecidos e criticados por ela:

Eu achei importante porque é uma Oficina, e nas oficinas é legal se divertir, brincar. Mas ficar lá escrevendo na lousa, lendo explicação, é chato. Porque eu já tenho aula de música, e fica escrevendo na lousa. É meio chato. Mas agora se você faz uma oficina e fica brincando com aquela coisa de música é mais legal. A gente aprende mais, a gente observa. É bem mais legal.

Dentre tantas outras falas, Patrícia também comenta o modo como imaginava que seria desenvolvida a Oficina de Música: “Eu pensei que ia escrever na lousa, que a gente tinha que tocar alguma coisa e você escrevendo... se tava errado a gente teria que voltar desde o começo!”. Igualmente, Marcos compartilhou suas prévias expectativas da Oficina: “Achei que ia ser chata, que ia ser chata, mas não é não! Eu não sabia que ia ter um monte é ... fazer pega-pega com sons, um monte de coisas legais! Eu não sabia. Eu sabia [achava] que ia ser só tocando as coisas. Mas não... mas é de outro jeito. É legal”.

As falas apresentadas propiciam reflexões acerca da persistência de modelos de aula de música em que os atos de decorar e reproduzir são valorizados. A aluna Fernanda, por exemplo, demonstra como as aulas de flauta (realizadas em outro contexto) a “afetaram”, dizendo ser “horrível” aprender as notas musicais: “é horrível essas notas musicais. Eu que tenho que decorar nota musical por nota musical e tenho

²⁸ Gilles Brougère: *Jogo e educação*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1998.

que depois tocar na flauta... é horrível. Muito ruim”. Ao relatar esta outra experiência de aula de música, Fernanda possibilita pensarmos como alguns conteúdos musicais podem ser considerados “horríveis” pelas crianças ao serem ensinados com base em processos de repetição, memorização e reprodução. Portanto, enfatizo a necessidade de tratarmos a música das/para as crianças não como um trabalho movido pelo preparar para operar, “não como repetição igual das notas da escala ou treinos incessantes para identificar isto ou aquilo, mas sim, como blocos de sensações que permitem ir e vir, construir, desconstruir, brincar com o tempo e o espaço, pensar, conversar e amar”²⁹.

As crianças também discorreram a respeito dos elos e vínculos estabelecidos durante os jogos, sobre as oportunidades de interação e convivência, reforçando a hipótese erguida de uma formação integral por meio dos jogos de improvisação. Ao jogar com os sons, fazendo música coletivamente, as características humanas também são qualificadas. Como já indicado por Koellreutter, os jogos de improvisação na educação musical propiciam espaço de desenvolvimento não apenas de capacidades musicais, mas também de capacidades humanas.

Como dito, o jogo é, também, gerador de vínculos, um espaço que possibilita o encontro com o outro³⁰, a formação de novas amizades e o desenvolvimento de relações interpessoais. Dentre muitos relatos e opiniões, os alunos ressaltaram, por exemplo, que gostaram de criar os próprios jogos por terem conhecido novos amigos neste processo e conversado com alunos de outras turmas – com os quais, comumente, não falavam. A aluna Patrícia relata a oportunidade de interação com crianças de outras idades/turmas na Oficina: “é legal porque eu fiquei com pessoa do 1º ano: pessoa do 1º ano eu não consigo falar. Porque eles vão achar ‘ai que estranho! O 3º ano falar com o 1º ano’ [...] E com 4º ano também. Eu consegui conversar com alguém do 4º ano, que foi a Luana, né. Aí eu consegui né. Aí foi legal”. Sua fala possibilita reflexões, inclusive, sobre o modelo de escola que perpetua a divisão em turmas/idades, acarretando na ação de “ignorar” os outros, conforme ela expõe em outro momento da entrevista.

²⁹ T. A. de Brito: *Por uma educação musical do Pensamento: novas estratégias de comunicação*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Comunicação e Semiótica da PUC, 2007 (Tese de Doutorado).

³⁰ E. T. Pereira, *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro...*

Os laços afetivos estabelecidos foram muito valorizados pelas crianças. De acordo com Gabriela, a Oficina foi “legal, porque a gente fez novos amigos”. O aluno Marcos afirmou que gostou da Oficina por ter ficado ao lado de alguns amigos e ter conhecido outros. Bernardo, outro participante, disse ter gostado dos trabalhos em grupo por terem possibilitado “fazer uma nova amizade com outra pessoa que a gente ainda não conhece”. Em suas falas, as crianças demonstraram o desejo por espaços de trocas e convivência, erguendo a importância de “conhecer outros amigos”, “ter companhia” e “misturar as idades”. Portanto, ressalto a necessidade de “construção de espaços de convivência, no ambiente da educação, regidos por modos de comunicação que abarcam ‘a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto’”³¹.

Desta forma, encerro este trabalho com um diálogo que emergiu durante uma das entrevistas em grupo, pensando a importância dos jogos de improvisação para a formação integral das crianças, para o desenvolvimento de capacidades musicais e humanas.

Patrícia: a gente aprende além de música. A gente aprende jogos novos... E a gente aprende a brincar juntos! Porque tem pessoa que a gente... a gente só brinca com uma, a gente só brinca sozinho. A gente aprende a brincar com os amigos!

Fernanda: a gente aprende brincadeiras novas, como ela disse. E também, aprende a conviver com outras pessoas com a idade diferente de você. Porque se você vê, tem várias pessoas que só brinca, tipo: 5º ano brinca com 5º ano, 5º ano ignora o 4º ano... Tipo, uma coisa muito louca.

Patrícia: igual o 4ºano: eles falam... [começa a citar um exemplo]: As minhas amigas da perua são do 4º ano. Eu pedi para brincar de esconde-esconde com ela, que eu adoro brincar esconde-esconde! Ela disse por que não: porque eu era do 3º ano. E eu não podia brincar!

Fernanda: é. Algumas pessoas sofrem *bullying* com isso. E a gente aprende a conviver com outras pessoas.

Bernardo: [aprendemos] a fazer novas brincadeiras e fazer novos amigos.

Patrícia: É... combinou, né? A gente aprende jogos novos e a gente faz novos amigos!

³¹ T. A. de Brito, *Por uma educação musical do Pensamento...*, p. 4.