

REVISTA
de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXVII N° 2 2014

Madrid
ISSN: 0210-1459

RdM

SEdM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGÍA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Lothar Siemens Hernández (2007-)

Anteriores presidentes/a: †Samuel Rubio (1978-1984), Ismael Fernández de la Cuesta (1985-1994),
†Dionisio Preciado (1995-1998), Rosario Álvarez Martínez (1999-2006)

Vicepresidente: José Antonio Gómez Rodríguez

Secretario: Francisco Rodilla León

Tesorero: Francisco Javier Roa Alonso

Vocales: Juan Pablo Fernández-Cortés, Javier Marín López, Inmaculada Matía Polo,
Pilar Ramos López, Elena Torres Clemente

Vocales natos: Rosario Álvarez Martínez, Ismael Fernández de la Cuesta

Administración: Ignacio Hurtado Puerta

Página web: www.sedem.es

Contacto: sedem@sedem.es

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Órgano científico de la Sociedad Española de Musicología

Fundada por Samuel Rubio en 1978

Periodicidad semestral

Revista evaluada por pares (peer review journal)

C/ Torres Miranda, 18, bajo

28045 Madrid (España)

Tel. y Fax: +34 915 231 712

Correo electrónico: revista@idecnet.com

Página web: www.sedem.es

Indexada y resumida en bases de datos de relevancia nacional e internacional como CARHUS+ 2010 (AGAUR), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-EC3), Dialnet (Universidad de La Rioja), DICE (CSIC-ANECA), Dulcinea (Derechos de Copyright de Revistas Científicas Españolas), ERIH (European Reference Index for the Humanities), IN-RECH (Índice de Impacto Revistas Españolas de Ciencias Humanas), International Index to Music Periodicals y Music Index (EBSCO), ISOC (CSIC), Latindex (UNAM), MIAR (Matriz de Información para la Evaluación de Revistas), Periodical Index Online (Proquest), Regesta Imperii (Akademie der Wissenschaften und der Literatur), RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), RILM (Répertoire International de la Littérature Musicale). Accesible a texto completo en JSTOR.

Ni la Sociedad Española de Musicología ni el equipo editorial se responsabilizan de las opiniones emitidas por los colaboradores en las diferentes secciones de la *Revista de Musicología*, puesto que son exclusivamente de su competencia.

© Sociedad Española de Musicología

I.S.S.N.: 0210-1459

Depósito Legal: M-38068-1978

Diseño de la cubierta: Mercè Franco Roca

Maqueta e imprime: Imprenta Taravilla, S.L. | Mesón de Paños, 6 | 28013 Madrid (España)

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

DIRECTOR

Javier Marín López, *Universidad de Jaén*

COMITÉ CIENTÍFICO

Celsa Alonso González, *Universidad de Oviedo*
Germán Gan Quesada, *Universidad Autónoma de Barcelona*
María Gembero-Ustároz, *Institución Milá y Fontanals (CSIC), Barcelona*
Yvan Nommick, *Université Paul-Valéry Montpellier III*
Luis Robledo Estaire, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
Pilar Ramos López, *Universidad de La Rioja*
Elena Torres Clemente, *Universidad Complutense de Madrid*
Leonardo J. Waisman, *Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*

COORDINADOR DE RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

José Máximo Leza, *Universidad de Salamanca*

COORDINADOR DE RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

Pablo-L. Rodríguez, *Universidad de La Rioja*

EQUIPO TÉCNICO

Secretaría y correspondencia: Ana Llorens Martín, *St John's College Cambridge*
Proceso técnico e imprenta: Francisco Javier Roa Alonso, *IES Tirso de Molina, Madrid*

Revisión de textos en castellano: Cristina Aguilar Hernández, *Universidad Complutense de Madrid*
Revisión de textos en inglés: Drew Edward Davies, *Northwestern University (Estados Unidos)*

CONSEJO ASESOR

Rosario Álvarez Martínez, *Universidad de La Laguna*
Jon Bagüés, *Eresbil. Archivo de Compositores Vascos*
Cristina Bordas, *Universidad Complutense de Madrid*
Enrique Cámara de Landa, *Universidad de Valladolid*
Juan José Carreras, *Universidad de Zaragoza*
Andrés Cea Galán, *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*
Walter Aaron Clark, *University of California, Riverside*
Hermann Danuser, *Humboldt-Universität, Berlín*
Gerhard Doderer, *Universidade Nova de Lisboa*
Dinko Fabris, *Università della Basilicata, Potenza*
Ismael Fernández de la Cuesta, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*
Antonio Gallego, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*
José Antonio Gómez Rodríguez, *Universidad de Oviedo*
Josep Maria Gregori, *Universidad Autónoma de Barcelona*
John Griffiths, *University of Melbourne*
Louis Jambou, *Université Paris Sorbonne IV*
Rainer Kleinertz, *Universität des Saarlandes, Saarbrücken*
Tess Knighton, *ICREA-Institución Milá y Fontanals (CSIC) / Clare College Cambridge*
Luis Merino, *Universidad de Chile*
Ricardo Miranda, *Universidad Veracruzana de Xalapa (México)*
Begoña Lolo, *Universidad Autónoma de Madrid*
Antonio Martín Moreno, *Universidad de Granada*
Ángel Medina Álvarez, *Universidad de Oviedo*
Don Michael Randel, *Andrew W. Mellon Foundation, Nueva York*
Emilio Ros-Fábregas, *Institución Milá y Fontanals (CSIC), Barcelona*
Lothar Siemens Hernández, *El Museo Canario, Las Palmas*
Javier Suárez-Pajares, *Universidad Complutense de Madrid*
Cristina Urchuegúa, *Universität Bern*
Carlos Villanueva, *Universidad de Santiago de Compostela*
María Antonia Virgili, *Universidad de Valladolid*
Álvaro Zaldívar Gracia, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Volumen XXXVII, nº 2

Julio-Diciembre 2014

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Kenneth KREITNER: The music of Alonso de Alba.....	389
Mercedes CASTILLO FERREIRA: Otro oficio para la conmemoración de la Toma de Granada: <i>Exaltationis Fidei</i>	423
Cristina DIEGO PACHECO: Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI.....	441
Francisco Alfonso VALDIVIA SEVILLA: «La triste imaginación». La música en <i>El entretenido</i> de Antonio Sánchez Tórtolas (Madrid, 1673).....	461
Antoni PONS SEGUÍ: <i>Dido y Eneas</i> : una ópera <i>pasticcio</i> en la corte de Felipe V	503
Tess KNIGHTON: A new cathedral and the New English Singers: the recuperation and performance of sixteenth-century Spanish music in England in the early twentieth century	541
Roberto ALONSO TRILLO: Perspectivas filosófico-temporales sobre el <i>Dúo Concertante n.º 3</i> de Tomás Marco	559

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- Pilar RAMOS LÓPEZ: Una historia social de la música en la Sevilla de los Austrias.
Bejarano Pellicer, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro* 589
- Dinko FABRIS: Constelación de folías.
Fiorentino, Giuseppe. *Folía. El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* 595
- Paologiovanni MAIONE: Una «carrera» ejemplar: las vidas de Medinaceli entre Roma, Nápoles y Madrid.
Domínguez Rodríguez, José María. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710* 605
- Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA: Una oportuna revisión de la tonadilla y su puesta en escena: *The Tonadilla in Performance*.
Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain* 613
- Alejandro VERA: En torno a la publicación de una nueva historia de la música en Hispanoamérica durante el siglo XIX.
Carredano, Consuelo y Eli, Victoria (eds.). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX* 621
- Javier SUÁREZ-PAJARES: ¿Historia?
González Lapuente, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7: La música en España en el siglo XX*..... 629
- Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: El Clasicismo moderno o historia crítica de una polisemia conceptual.
Piquer Sancllemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*..... 645
- Jordi RAVENTÓS I FREIXA: El nuevo discurso de la coreología.
Martínez del Fresno, Beatriz (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* 650
- Samuel LLANO: Encuentros con la literatura en la música de Gerhard.
Sánchez de Andrés, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura. El compositor Robert Gerhard* 656

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

- Douglas KIRK: Instrumentistas modernos que evocan el sonido de los ministriles de Granada del siglo XVI y de Puebla del siglo XVII 663
- María NAGORE FERRER: Sarasate al completo 671

TESIS DOCTORALES

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.....	683
Santiago GALÁN GÓMEZ: La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: <i>La Sumula de canto de organo</i> de Domingo Marcos Durán como modelo.....	692
Andrés CEA GALÁN: La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)	698
María CÁCERES-PINUEL: Musicología, nacionalismo y activismo social en la España de entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980)	708
Belén VEGA PICHACO: La construcción de la Música Nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo.....	715
Eduardo MORALES CASO: Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges. Análisis compositivo	724

NOTICIAS

Ascensión MAZUELA-ANGUITA: Músicas ibéricas en el Med-Ren de Birmingham.....	735
Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: El caso Araciel. Conjeturas, dudas y certezas	738
María CÁCERES-PINUEL: Interpretar la música ibérica del siglo XVIII. Entre la ejecución y la <i>performance</i>	743
José Máximo LEZA: Redescubrir con alegría. Sánchez Allú a escena	746
Ruth PIQUER SANCLEMENTE: VIII Coloquio de Musicología Casa de las Américas: un baluarte musicológico para el futuro	750
* * *	
Instrucciones para los colaboradores de la <i>Revista de Musicología</i>	759
Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología	767

RESEÑAS
DISCOGRÁFICAS

INSTRUMENTISTAS MODERNOS QUE EVOCAN EL SONIDO DE LOS MINISTRILES DE GRANADA DEL SIGLO XVI Y DE PUEBLA DEL SIGLO XVII

Douglas KIRK*
McGill University, Montreal

Dos discos sumamente esperados, *Yo te quiere matare: ministriles en Granada en el siglo XVI* [Lindoro NL-3019 (2013)] y *Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles* [Sociedad Española de Musicología DCD/309 Discan (2013)], nos presentan una «imagen sonora» de los habilidosos conjuntos de instrumentistas de viento que sirvieron en las iglesias de la Península Ibérica y la Nueva España por espacio de doscientos años, tras su incorporación en la Catedral de Sevilla en abril de 1533. Las grabaciones centradas en la tradición hispana y el repertorio de los ministriles han sido desde hace tiempo necesarias y la agrupación española de instrumentos de viento La Danserye, que protagoniza ambos registros, es hoy el exponente moderno más relevante entre los conjuntos de viento especializados en música del Renacimiento. Equipado con un excelente soporte musicológico, este grupo resulta ideal para abordar estos dos proyectos fonográficos.

Los manuscritos para ministriles que se utilizan en las dos grabaciones fueron copiados a una distancia temporal de unos 100 años y espacial de miles de kilómetros y, sin embargo, como veremos, están mucho más vinculados de lo que podría parecer. El primero, el manuscrito 975 de la

* Traducción del inglés de Pablo-L. Rodríguez.

Biblioteca de Manuel de Falla (Granada), fue copiado hacia 1575, durante lo que podríamos considerar como la segunda generación de ministriles que sirvieron en las catedrales españolas, y al parecer nunca ha salido de su ciudad de origen. El inventario y estudio detallado que Michael Christophoridis y Juan Ruiz Jiménez publicaron hace 20 años en las páginas de esta revista concluye que Falla 975 fue probablemente copiado en o para la Capilla Real de Granada durante el magisterio de capilla de Rodrigo de Ceballos, quien sirvió en esa institución desde 1561 hasta su muerte en 1581¹. Los contenidos del manuscrito no se organizan con precisión por género o compositor, sino que combinan obras sacras y profanas de autores flamencos como Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Nicolas Gombert y Cornelius Canis, que sirvieron en la capilla de Carlos V en las décadas de 1530 a 1550, y también versos de salmos, motetes y villancicos de compositores españoles como Francisco y Pedro Guerrero, Rodrigo de Ceballos y Cristóbal de Morales, que datan desde 1540 hasta 1570. Incluyen, además, la popular *Missa tertii toni* y un *Agnus Dei* independiente, ambos de Ceballos.

El segundo manuscrito, el libro de coro 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México), al parecer había sido ya copiado en agosto de 1672, cuando el entonces maestro de capilla de la catedral poblana, Juan García de Zéspedes —conocido por preferir instrumentistas a cantantes— certificó un nuevo libro de música para ministriles copiado por José de Burgos². Sobre la base de su repertorio, que proviene en general de tres períodos temporales, Puebla 19 puede haber sido en realidad el tercer manuscrito de ministriles que había poseído esa iglesia. Su estrato más antiguo, formado por composiciones de ca. 1540-60, es contemporáneo de (y en algunos casos duplica) obras que se encuentran en Falla 975, escritas por compositores como Clément Janequin, Orlando di Lasso (madrigales tempranos), Crecquillon y Arcadelt. Pero hay un estrato intermedio (1580-1615) con composiciones tanto de Philippe Rogier, maestro de capilla de Felipe II (y, probablemente, de algunos de los discípulos de Rogier), como de los hermanos Guerrero y Pedro Rimonte (los ocho villancicos a cuatro voces de su *Parnaso español* de 1614, copiados en orden de publicación); y un tercer estrato de obras (probablemente de las décadas 1640 a 1660)

¹ CHRISTOPHORIDIS, Michael y RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI». *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2 (1994), pp. 205-236.

² STEVENSON, Robert. «Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II». *Inter-American Music Review*, VI, 1 (1984), p. 112.

de Juan Gutiérrez de Padilla (maestro de capilla en Puebla entre 1629 y 1664) y Ginés Martínez de Gálvez (*fl.* 1633-1668). Aunque la documentación conservada de los primeros años de la catedral es fragmentaria, los eventos en Puebla siempre acontecieron paralelos con los de la catedral de Ciudad de México, donde los ministriles ya se documentan en 1543. De ahí que el primer estrato del repertorio conservado en Puebla 19 podría ciertamente haber sido traído por Pedro Bermúdez, quien llegó a Puebla en junio de 1603, procedente de Andalucía, tras breves paradas en el camino en Cusco (Perú, desde 1597) y Ciudad de Guatemala (1601-1603), donde probablemente habría entrado en contacto con las composiciones de Hernando Franco que posteriormente se incluyeron en Puebla 19. El estrato intermedio pudo haber llegado durante el mandato de Gaspar Fernández, quien desempeñó el magisterio de capilla en Puebla (1606-1629) después de su nombramiento como maestro de los mozos de coro, rector del Colegio Seminario y también maestro de capilla en Guatemala (1596-1606)³.

La red por la que discurre la transmisión de repertorios puede ser complicada incluso cuando se trata de pequeñas distancias, no digamos entre continentes, donde intervienen no sólo el posible contacto humano en las catedrales o la copia directa de otros manuscritos o colecciones impresas, sino también envíos de música hacia el Nuevo Mundo (especialmente del *scriptorium* de la Catedral de Sevilla, presidido por Francisco Guerrero, o de la Corte Real de Madrid, donde trabajó Rogier). Ambos discos también plantean la posibilidad del patronazgo —ya sea de miembros de la nobleza o de oficiales eclesiásticos de alto rango— a la hora de poner música a disposición de los ministriles o para satisfacer su contratación. Desentrañar semejante complejidad convierte la lectura de las notas de ambos discos en un verdadero placer. Cada ensayo está escrito por un

³ Para obtener información acerca de las carreras de Franco, Bermúdez y Fernández, así como su música, véanse: STEVENSON, Robert. «Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part I». *Inter-American Music Review*, V, 2 (1983), pp. 21-62; *ibid.*, Part II (véase nota 2 más arriba); SNOW, Robert. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago, University of Chicago Press, IX, 1996; y TELLO, Aurelio (comp.). *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero. Tesoro de la Música Polifónica en México X*, México D.F., CENIDIM, 2001. Véanse, además, los siguientes trabajos que han perfilado la cronología de ambos compositores: MORALES ABRIL, Omar. «La música en la Catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla». *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 9-47 y MORALES ABRIL, Omar. «Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII». *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Arturo Camacho Becerra (ed.). México D.F., CIESAS, El Colegio de Jalisco y Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 71-125.

excelente especialista que conoce a la perfección el tema. Y, en el caso del CD sobre Granada 975, resulta útil, para los oyentes de fuera de España, que las notas se presenten en inglés además de en español.

Juan Ruiz Jiménez, escribiendo sobre Granada, nos plantea un verdadero paseo por la ciudad recién conquistada, con sus instituciones católicas ya establecidas a pesar de que contaban apenas con unas pocas décadas de antigüedad, y sitúa a las composiciones de Falla 975 en un contexto creíble, ya sea en instituciones religiosas como la Catedral o la Capilla Real, en las ceremonias de graduación de la Universidad, como música para la vida doméstica de ciudadanos adinerados, o bien en las calles y plazas de la ciudad. Sus palabras, unidas a la música que toca La Danserye, dan vida a todo esto para nosotros.

En *Ministriles novohispanos*, publicado por la Sociedad Española de Musicología, el objetivo es un poco diferente. Aquí, las excelentes notas de Javier Marín López dan una visión general concisa pero completa del desarrollo y papel que tuvo la música instrumental en la Nueva España en el siglo XVI y principios del XVII. El texto comienza con una absolutamente espeluznante narración de lo que le sucedió a algunos de los 300 soldados y cinco ministriles que acompañaron a Hernán Cortés en 1524 a través de 2000 kilómetros de pantanos, selvas y montañas en su camino hacia México. Con el repertorio de Puebla 19 no existe la posibilidad real de un enfoque temático o contextual, así que La Danserye ha decidido sabiamente acercarse al manuscrito por géneros, a partir de canciones, villanescas y madrigales; versos de los salmos, salves y magníficats⁴; motetes, e himnos.

En ambos casos, la selección de la música, por género (Puebla 19) y por ámbito urbano (Falla 975), es excelente y el flujo de pieza a pieza, con frecuentes cambios de instrumentación, permite a los músicos de La Danserye mostrar al máximo sus habilidades como maestros de toda la «orquesta» de viento que los ministriles tenían a su disposición.

Consideremos el disco Falla 975 en primer lugar, tal vez dada su precedencia cronológica. La grabación se abre con el famoso arreglo del *Pange lingua* de Juan de Urreda, pero en una versión única de esta fuente que incluye una quinta voz añadida en el registro grave por Morales (inter-

⁴ Con la excepción de *Music for the Duke of Lerma* (Gabieli Consort & Players, Paul McCreesh, dir., DG Archiv Produktion 471-694-2, 2002), donde se presentan grupos de versos de Guerrero y Rogier dentro del contexto de salmos de vísperas y magníficat, creo que La Danserye es el primer ensemble instrumental que explora este género, uno de los más importantes para los ministriles en aquella época.

pretada aquí por la chirimía bajo). Este es el tipo de adición compositiva por la que, en realidad, Gombert se hizo famoso, y aquí sí que cambia completamente la pieza, aunque me parece que la melodía del himno queda enmascara de manera considerable en medio de la textura⁵.

La forma en que La Danserye toca los conjuntos de flautas dulces de diferentes tamaños o de instrumentos de la familia de los orlos —que pueden resultar bastante difíciles de tocar afinados— es realmente maravillosa. El conjunto de flautas de diferentes tamaños se utiliza en varios de los motetes de Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales con muy buenos resultados. Los instrumentos tienen un buen *chiff* en el ataque, lo que recuerda mucho la detención del sonido en el flautado de los órganos españoles de la época. Los orlos se utilizan menos debido a que su limitada tesitura (tan sólo una novena en la mayor parte de los miembros de la familia) descarta su uso en muchas piezas de mediados y finales del siglo. Sin embargo, su presencia destaca en un *Ave Maria* de Guerrero, en *Yo te quiere matare* (que da título al álbum y que se atribuye a Manchicourt en Falla 975, aunque en realidad se trata de *Il estoit une fillette* de Clément Janequin, pieza que a menudo fue reeditada por impresores del norte como una danza o un arreglo instrumental) y en la peculiar *Pane me ami duche* de Crecquillon. Cabe señalar que esta última pieza se encuentra también en Puebla 19 —lo que acredita su perdurable popularidad entre los ministriles—, pero ahí el final está corrompido, lo que habría echado a perder el efecto de la pieza de haber utilizado esa versión. En el disco de *Ministriles novohispanos* los orlos son utilizados tan sólo en una pieza: la famosa *La guerre* de Janequin, donde meten un ruido maravilloso.

El manuscrito de Falla es la primera fuente para ministriles que incluye selecciones tanto del primer libro de madrigales y *chansons* a cinco voces de Lasso, publicado por Susato en 1555, como de una colección hoy perdida de villancicos de Francisco Guerrero de la misma época. Varias piezas de cada colección parecen haberse convertido rápidamente en favoritos de los ministriles y varias combinaciones de ellas se encuentran tanto en Falla 975, como en los dos manuscritos de ministriles de Lerma e incluso también en

⁵ Otra versión a cinco voces del *Pangue lingua* de Urreda, con una adición quizás más acertada de una parte de bajo, se encuentra en los ff. 27v-28 del más antiguo de los dos manuscritos de Lerma para ministriles, conocido como *Codex Lerma* (UtreR 3.L.16). La pieza de Urreda se ha publicado en el apéndice 3 de KIRK, Douglas. *Music for the Duke of Lerma: Canciones and Motets of Four, Five, and Six Voices*. 4ª ed., Amherst Early Music, 2012. Si se tiene interés en una grabación de esta pieza, véase la nota 4.

Puebla 19⁶. No es de extrañar que estas piezas —entre las que se incluyen *Adiós mi amor*, parodia de Guerrero de *Adieu mes amours* de Josquin; *Subiendo amor*, *Todos aman* y *Mi ofensa es grande*, también de Guerrero, y de Lasso, los madrigales *Mia benigna fortuna*, *O invidia, nemica di virtute*, *Crudele, acerba, inesorabil morte*, *Fiera stella*, *Ma tu prendia* y su chanson *Mon coeur se recommande a vous*— gustasen tanto a los ministriles: son espléndidas y, aunque fueron originalmente pensadas por sus compositores como piezas vocales, producen una gran impresión cuando se tocan, especialmente con sonoros instrumentos de viento. Los miembros de La Danserye se alternan muy bien en las diferentes combinaciones que utilizan en el disco de Falla 975: *O invidia* con corneta, sacabuches y bajón; *Todos aman*, *Si el mirar*, *Subiendo amor* y *Adiós mi amor* con dos chirimías y tres sacabuches.

El manuscrito de Falla se distingue entre las fuentes para ministriles por ser el único en incluir las partes del Ordinario completo de una misa: la *Missa tertii toni* de Ceballos. Por supuesto, la obra resulta demasiado larga para incluirla en una miscelánea como este disco, que trata de proporcionar una visión general de todo el contenido de un manuscrito, pero los miembros de La Danserye tocan con corneta, dos sacabuches para las voces bajas y dos bajoncillos para las medias un *Agnus Dei* de Ceballos, que se incluye de forma aislada más adelante en el manuscrito. Esta combinación contrasta muy bien con los instrumentos más sonoros que se utilizan en otros lugares (por ejemplo, en *O quam super terram* de Guerrero, con chirimías tenor y bajo) y proporciona una interpretación bien modulada y muy vocal.

Otras dos composiciones muy bellas que uno no se imaginaría tocadas por un conjunto de viento tan sonoro aparecen en la grabación de Falla 975: *Douce mémoire* de Pierre Sandrin y *Susanne ung jour* de Lassus⁷. Ambas reciben una interpretación preciosa y delicada con combinaciones contrastantes de instrumentos: un grupo de flautas dulces formado por un alto, dos tenores y un bajo (un consort de cuatro pies) para la *chanson* de Sandrin, y dos cornetas, dos sacabuches y bajón (tono de ocho pies) para la obra de Lasso. Ambas piezas se tocan con fluida ornamentación; los intérpretes de las diferentes voces alternan turnos con sus adornos, tal y como sugiere el Cabildo de la Catedral de Sevilla en la época del magisterio de capilla de Guerrero:

⁶ Véase la nota 5 para una edición del más tardío de los manuscritos para ministriles de Lerma: Archivo de San Pedro de Lerma, ms. mus. 1.

⁷ De hecho, *Susanne ung jour* se encuentra también en el *Codex Lerma*.

Viernes 11 de julio de 1586:

Este dicho día llamados para ello mandaron que los ministriles guarden el horden que el Maestro francisco Guerrero ha dado por escrito y que los señores Don Antonio pimentel chantre y canónigo hernan perez se lo notifiquen y que quando excedieren del dicho horden el señor presidente y advertido del dicho Maestro o de otro qualquiera los pene a su arbitrio el cual horden es el que se sigue:

primeramente que [Juan de] Rojas y [Alonso] lopes tañan siempre los tiples de las chirimias y que guarden con mucho cuydado horden en el glosar en sus lugares y tiempos de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza aguardandose el uno al otro porque glosando juntos se haçen disparates para tapar los oydos.

Ytem que los mismos Rojas y lopez quando uviere cosa de cornetas las tañan ellos Guardando el mesmo horden cada uno de moderarse en las glosas esperandose el uno al otro porque como ya es dicho glosar juntos es disonançia ynsufrible. Que Juan de Medina taña de hordinario el contralto y de lugar a los tiples no turbandolos con exceder de la glosa que debe a contralto y que quando el dicho Juan de medina tañere solo el contralto por tiple con los sacabuches se le dexa el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere que en este ynstrumento las sabe bien hacer. Que Aluanches taña tenores y el baxon⁸.

Vamos a permitirnos dos observaciones finales antes de abandonar la ciudad de Granada y su fascinante mundo. A juzgar por las selecciones de repertorio en los libros que los instrumentistas del siglo XVI nos han dejado, está claro que no eran muy aficionados a las piezas que presentaban cambios de medida. Tal vez el riesgo de una ruptura del conjunto durante la lectura a primera vista en una presentación (estos conjuntos raramente ensayaban) no compensaba la ventaja que una variedad de cambios de tempo y compás habría significado. Sin embargo, el manuscrito de Falla contiene algunas de esas pocas composiciones que incluyen cambios de medida y La Danserye realiza dos de ellas a la perfección. Particularmente difícil, aunque llena de encanto, es la *chanson* de Clemens *Ne sçauroit en trouuer bon messaigier de France*. Y también muy bien lograda resulta *Ung jeune moine* de Lupus Hellinck, compositor injustamente olvidado, tocado aquí con orlos (precisamente, un instrumento alemán).

Asimismo, La Danserye utiliza cornetas mudas en dos piezas, y muy apropiadamente, pues Granada es uno de los pocos lugares de España donde tenemos documentado su uso. En 1579, Juan de Arroyo, un ministril que llevaba muchos años de servicio en la Catedral de Granada, vendió

⁸ Actas Capitulares de la Catedral de Sevilla, Libro 33a, ff. 46v-47, publicadas en STEVENSON, Robert. *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 72.

unos sacabuches y tres cornetas mudas al cabildo con el fin de recaudar dinero para pagar la boda de su hija⁹. Una razón probable por la que el cabildo las encontró útiles era que su sonido más suave resultaba muy adecuado para su uso en las estaciones de penitencia y en los momentos más recogidos de la misa, por ejemplo, cuando los instrumentos tocaban en la elevación o en el ofertorio. *Mi ofensa es grande* de Guerrero incluye, de hecho, momentos semejantes y la maravillosa interpretación que brinda La Danserye de la misma, con cornetas mudas y sacabuches, revela el esplendor de la pieza.

Si Juan de Arroyo hubiera podido trasladarse en el tiempo cien años adelante, y se hubiera desplazado a través del océano hasta el México de 1672, se habría sentido muy a gusto, al menos musicalmente. A juzgar por el repertorio de Puebla 19, comparativamente poco había cambiado para los ministriles, a excepción, en todo caso, de que había una mayor demanda de sus servicios, así como una mayor propensión a que se les ascendiera sin previo aviso a un puesto mejor remunerado que el desempeñado hasta el momento; además de que con frecuencia su color de piel había cambiado: en la Nueva España, los músicos indígenas eran muy comunes y muy competentes. Conocían gran parte de la música, y sin duda los géneros que solían ver en el atril, al igual que los instrumentos con los que debían tocarlos. Más aún, en Puebla, Juan de Arroyo habría podido utilizar instrumentos contruidos por artesanos indígenas en el taller del maestro de capilla que tantos años llevaba al servicio de la Catedral, Juan Gutiérrez de Padilla, y no instrumentos fabricados en Madrid o importados desde Italia o Alemania, y habría quedado sorprendido muy gratamente por su calidad.

Al abrir el manuscrito Puebla 19 recién copiado para tocar, Arroyo y sus compañeros ministriles podrían haberse sorprendido por los giros melódicos y rítmicos de estilos más progresistas como las piezas de Rogier, en donde el estilo de los madrigales tempranos de Lasso se había transformado en los villancicos del nuevo siglo, así como por las sutilezas expresivas de los villancicos de Rimonte. Y me imagino que Arroyo habría estado encantado de descubrir obras de su propio tiempo que tal vez no conocía (por ejemplo, las pequeñas joyas que son los versos de Gil de Ávila; el maravilloso, desgraciadamente anónimo *In sole*, o *Sobre una*

⁹ «Petición de Juan de Arroyo, que porque casa una hija y tiene necesidad, se le haga merced de compralle unos trombones y tres mutas, que son cosa muy útil para la iglesia». Acta capitular del 13 de marzo de 1579, transcrita en LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Vol. 1. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 224.

peña de Navarro), pero también otras composiciones que le eran familiares y que, sin duda, habría podido apreciar mejor en un nuevo tiempo y un nuevo contexto: motetes de Guerrero como *Pie pater Hieronymus* e *Iste Sanctus*; el excelente madrigal de Pedro Guerrero *Por do caminaré* (que bien podría haber sido escrito años después por Rimonte) y la villanesca *Dime, manso viento* de Ceballos, a quien habría podido conocer personalmente en Granada.

Y si Juan de Arroyo se volviese a trasladar de nuevo en su máquina del tiempo y viajase hacia adelante otros 350 años, allá por el sur de España, habría tenido la suerte de conocer a un moderno conjunto de ministriles —cuatro hermanos y uno o dos colegas músicos con la misma mentalidad— que le invitarían a tocar. Ellos le facilitarían copias modernas de instrumentos que él reconocería inmediatamente y con los que se sentiría familiarizado, y tocarían a partir de copias facsimilares de los mismos manuscritos utilizados en su momento en Granada y Puebla, con una consumada versatilidad, musicalidad y comprensión estilística que coincidían con la suya propia.

Y cuando la última nota hubiera sonado, no habría necesidad de palabras, tan sólo sonrisas por doquier; le convidarían a un vaso de buen vino español y juntos todos compartirían platos de aceitunas y jamón.

SARASATE AL COMPLETO

María NAGORE FERRER
Universidad Complutense de Madrid

Algunas recientes publicaciones discográficas de sellos de tanto prestigio como Decca y Naxos demuestran que la música de Sarasate sigue estando viva, y muy viva. En realidad, se puede afirmar que nunca ha dejado de estarlo. Ya en una de las primeras grabaciones conocidas de música para violín, de 1892, el violinista ruso Jules Conus registraba para la posteridad en uno de los famosos cilindros de Julius Block una de las obras más interpretadas y grabadas del repertorio violinístico, los *Zigeunerweisen* (*Aires gitanos*) de Sarasate; pocos años después, en 1904,