

**Fundación Juan March**

**CICLO**

**EL PATRIMONIO  
MUSICAL ESPAÑOL**

**(En el 25 aniversario de la  
Sociedad Española de Musicología)**

**Mayo - Junio 2003**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación .....	3
Programa general .....	5
Introducción general por Rosario Álvarez.....	13
Notas al programa:	
Primer concierto, por Luis Robledo .....	21
Textos de las obras cantadas .....	29
Segundo concierto, por Lothar Siemens .....	34
Textos de las obras cantadas .....	39
Tercer concierto, por Celsa Alonso .....	42
Textos de las obras cantadas .....	47
Cuarto concierto, por Lourdes Bonnet y Rosario Álvarez .....	52
Participantes .....	59

*En enero de 1983 programó la Fundación Juan March un triple homenaje titulado Musicología hispánica, tres maestros dedicado a Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner. Desaparecidos ya los tres, la deuda de gratitud que entonces les expresábamos no se agota con ellos, sino que tiene antecesores y, sobre todo, sucesores.*

*Entonces decíamos y ahora nos reafirmamos que "casi siempre, salvo para el oyente especializado, la penosa labor del musicólogo ha quedado oscurecida no ya por el nombre de los autores o de las obras que escuchamos gracias a ellos, sino por el de los mismos intérpretes que nos las hacen revivir. Hoy queremos invertir el orden y enfocar nuestra atención y la de nuestros oyentes en las figuras que descubrieron, catalogaron, editaron y, en muchos casos, salvaron las obras que constituyen nuestro patrimonio musical."*

*En lugar, sin embargo, de enfocar la luz sobre unos pocos musicólogos (y los hay bien señeros y merecedores de ello, como Robert Stevenson o José López Calo, por ejemplo, con muchos de los cuales esta Fundación tuvo relaciones muy estrechas en forma de ayudas y becas para realizar sus investigaciones) hemos preferido hacerlo esta vez sobre la Sociedad Española de Musicología, que celebra su XXV aniversario con unos resultados que quienes la fundaron en 1977, con Samuel Rubio a la cabeza, no se atrevían ni a soñar. Pero no es el pasado lo que deseamos agradecer, sino el futuro pujante que en forma de muy diversos proyectos tiene la SEdeM lo que la Fundación Juan March quiere estimular acogiendo entre sus ciclos uno organizado conjuntamente con ella. A través de Radio Clásica, muchos oyentes disfrutarán con excelente música española de los siglos XVII, XVIII y XIX, pero aprenderán también que en ese disfrute tienen un saldo deudor no sólo con autores, intérpretes y organizadores, sino con los musicólogos y sus pacientes trabajos.*

*Deseamos, en suma, muy larga vida a la SEdeM.*

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



---

**PROGRAMA GENERAL**

---

---

PRIMER CONCIERTO

---

I

**Blas de Castro y su tiempo**

**Anónimo** (S. XVII)

Aprended flores de mí

**Pedro Guerrero** (c.1520- ?)

Oh, más dura que mármol a mis quejas

**Juan Blas de Castro** (1560-1631)

Tus imbidias me hablan

**Sebastián Durón** (1660-1716)

Volcanes de amor

**Juan Blas de Castro**

Para todos alegres para mí tristes

**Mathias Ruiz** (¿ -c.1708)

Pobre barquilla mía

**Anónimo** (S. XVII)

¡Ay, amargas soledades!

**Juan Blas de Castro**

Entre dos álamos verdes

---

PRIMER CONCIERTO

---

II

**Juan Bautista Cabanilles** (1644-1712)

Mortales que amáis

**Juan Blas de Castro**

A coronarse de flores

**Mateo Romero "Capitán"** (c.1575-1647)

¡Ay, que me muero de celos!

**Juan Blas de Castro**

Desiertos campos, árboles sombríos

**Fray Manuel Correa** (c.1600-1653)

Milagro Belinda fueras

**Miguel de Arizo** (c.1593-1648)

Filis del alma mía

**Juan Blas de Castro**

Si a la fiesta de San Juan

*Intérpretes:* NEOCANTES

(Ingartze Astuy, *soprano*

Miryam Vincent, *mezzosoprano*

César Carazo, *tenor*

Germán Torrellas, *bajo y viola da gamba*

Felipe Sánchez, *vihuela y guitarra*

Ramiro Morales, *guitarra y teorba*

Aurora Martínez, *violonchelo barroco*

Carlos Granados, *castañuelas*)

Director: Germán Torrellas

Las obras de Juan Blas de Castro han sido transcritas por Luis Robledo. Las restantes, por Miguel Querol. Todas han sido revisadas y adaptadas por Germán Torrellas.

Miércoles, 28 de Mayo de 2003. 19,30 horas.

---

SEGUNDO CONCIERTO

---

I

**Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII hispano**

**Joan Baptista Cabanilles** (1664-1712)

"El galán que ronda las calles", al Santísimo Sacramento

*Estrillo / Coplas*

**Juan Oliver y Astorga** (1733-1830)

Sonata para flauta travesera y bajo

*Moderato / Andante / Minueto/*

**José Pradas** (1689-1757)

Morir es probar dulzuras

*Muy despacio/Airoso*

Oigan al bobo

*Estrillo / Coplas*

---

SEGUNDO CONCIERTO

---

II

**Roque Ceruti** (1688-1760)

"Quién será este arroyo puro", a la Purísima Concepción  
*Recitativo / Aria viva / Recitativo / Aria alegre*

**Antonio Soler** (1729-1783)

Sonata para clave en Re menor

**Joaquín García** (c.1710-1779)

"Atención, que hoy empieza...", al Santísimo Sacramento  
*Recitado / Area, Andante / Grave final*

"Ah del rebaño...", tonada al Santísimo Sacramento

*Estríbillo / Coplas*

"Quién ha visto cosecha...", al Santísimo Sacramento

*Estríbillo / Coplas*

*Intérpretes:* ESTIL CONCERTANT  
(Estrella Estévez, *soprano*  
Marisa Esparza, *flauta travesera barroca*  
Eduard Martínez, *clavecín*)

Miércoles, 4 de Junio de 2003. 19,30 horas.

---

TERCER CONCIERTO

---

**La canción lírica española en la primera mitad  
del siglo XIX**

I

**Salvador Castro de Gistau** (1770-?)

Como rosa entre espinas

**Fernando Sor** (1778-1839)

Las mujeres y las cuerdas

Mis descuidados ojos

*(Voz y guitarra)*

Andante largo nº 5 (Guitarra sola)

**José Melchor Gomis** (1791-1836)

Si la mar fuera tinta

Un navío, dos navíos

El dolor de los celos

*(Voz y fortepiano)*

La gitanilla zelosa

El chacho moreno

El corazón en venta

*(Voz y guitarra)*

La desvelada

El morenillo

*(Voz, guitarra y fortepiano)*

---

TERCER CONCIERTO

---

II

**Fernando Ferandiere** (1740-1816)

Todo aquel que no sepa

**José Rodríguez de León** (1784-1825)

Como los calesines

El que alguna fineza

Sin duda que la suerte

En amantes dolencias

Te has hecho vida mía

*(Voz y guitarra)*

**Félix Máximo López** (1742-1821)

Variaciones del fandango español al fortepiano

*(Fortepiano)*

**Ramón Carnicer** (1789-1855)

El caramba

El chairó

**S. M.**

El requiebro

**Blas de la Serna** (1751-1816)

El trípili trápala

*(Voz, guitarra y fortepiano)*

*Intérpretes:* PILAR JURADO, *soprano*  
FELIPE SÁNCHEZ, *guitarra romántica*  
TONY MILLÁN, *fortepiano*

Miércoles, 11 de Junio de 2003. 19,30 horas.

---

CUARTO CONCIERTO

---

**El piano romántico español en la segunda mitad  
del siglo XIX**

I

**Eduardo Ocón** (1833-1901)

Estudio Rheinfahrt

Recuerdos de Andalucía, Op. 8

Gran Vals brillante

**Manuel de Falla** (1877-1947)

Canción

Vals-Capricho

Allegro de concierto

II

**Teobaldo Power** (1848-1884)

Scherzo de Concierto

Capricho romántico

Vals de bravura en La bemol mayor

Recuerdos del pasado

Grand Sonata

*Molto allegro con brio*

*Andante: Sostenuto*

*Scherzo: Vivace*

*Finale: Allegro di bravura*

*Intérprete: GUSTAVO DÍAZ JEREZ, piano*

Miércoles, 18 de Junio de 2003. 19,30 horas.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

### **La Sociedad Española de Musicología y nuestro patrimonio musical**

Durante el curso 2002-2003 la **Sociedad Española de Musicología (SEdeM)** viene celebrando su XXV aniversario y lo ha querido hacer difundiendo la música española, cuyo conocimiento y recuperación es uno de sus principales objetivos. En efecto, como asociación científica, cultural y docente, la **SEdeM** tiene entre sus fines el estudio y la difusión de la Musicología y de la Música en general, con especial énfasis en el conocimiento, recuperación y divulgación del patrimonio musical español y sus ramificaciones históricas y geográficas. Por ello ha venido promoviendo toda clase de tareas musicológicas relacionadas con él, tales como la organización de congresos, simposios o jornadas de estudio, el fomento de la investigación musicológica y la ayuda, en la medida que se lo han permitido sus medios económicos, a la publicación de trabajos especializados, así como la realización de otras actividades que fueran convenientes o necesarias para mejorar la proyección del patrimonio musical español hacia la sociedad.

La **SEdeM** se fundó en 1977, gracias a la voluntad de una treintena de eminentes musicólogos que quisieron sumar sus esfuerzos en favor de la investigación y de la difusión de la música española. Su primer presidente fue el P. Samuel Rubio, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuya labor ha sido continuada por otros destacados investigadores que han contribuido a la expansión y afianzamiento de la misma. En estos momentos cuenta con cerca de 800 socios, de los que un centenar son extranjeros. Para ellos se edita un Boletín, que es el órgano informativo y de comunicación entre todos sus miembros y la **Revista de Musicología**, que es el órgano científico de la Sociedad, de aparición semestral, con textos, ilustraciones y ejemplos musicales, y con secciones fijas dedicadas a artículos científicos, textos históricos, bibliografía y noticias. A lo largo de estos 25 años se han editado sus correspondientes 25 volúmenes en 50 tomos, donde se recogen unos 1.630 textos, entre artículos de investigación, reseñas y noticias musicológicas, de 634 autores diferentes. Además, la **SEdeM** edita una serie de publicaciones de gran interés musicológico que comprenden diversas temáticas: a) Catálogos y documentación (9 títulos editados), b) Estudios (8 títulos), c) Ediciones de música antigua (15 títulos), d) Cuadernos de música antigua (15 títulos) y e) Ediciones en facsímil (4 títulos). Todas ellas son valiosas aportaciones de nuestros socios más activos.

La **SEdeM** ha organizado a lo largo de estos 25 años de existencia 5 Congresos Nacionales de tema amplio (Zaragoza, 1978; El Escorial, 1983; Granada, 1990; Madrid, 1997; y Barcelona, 2000) con gran afluencia de participantes, además de haber sido la anfitriona del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid 1992). Al mismo tiempo, ha organizado simposios y encuentros con temas más restringidos, donde se ha ocupado tanto de la música del pasado (*Alfonso X el Sabio y la Música, La música para teatro en España, La Música en la abadía de Silos*, etc.) como de la del presente (*Musicología y Música contemporánea*). De todos estos eventos se han publicado las Actas. Para fomentar la investigación, la **SEdeM** convoca anualmente un Premio de Investigación musical y de Estudios musicológicos que cuenta ya con XVIII ediciones.

Además de todo lo reseñado, la **SEdeM** ha iniciado recientemente una colección de CDs de música española inédita, **El patrimonio musical hispano**, en la que lleva editados 8 compactos, con obras de Compositores de las Comunidades de Madrid y Castilla-La Mancha, pretendiendo ampliar la serie a otras Comunidades. Cada disco va acompañado por un libreto con los datos históricos y analíticos pertinentes, elaborados por aquellos de nuestros socios especializados en sus temáticas. Con la serie discográfica queremos poner al alcance no solamente de los especialistas, sino también del melómano, repertorios inéditos de nuestros músicos españoles, y puesto que la finalidad de muchas investigaciones es la de dar a conocer la propia música, no sólo a través de la reconstrucción de la partitura -que es lo que el investigador ha venido haciendo normalmente-, sino de su interpretación, queremos sumarnos a los esfuerzos de tantos músicos y de algunos musicólogos que desde hace varios años vienen persiguiendo el mismo objetivo, y coordinar así alguno de estos proyectos. No queremos competir en el mercado con otros sellos más comerciales, porque nuestras ediciones responden a un proyecto meramente cultural e informativo, pero sí queremos llenar, en la medida de nuestras posibilidades, y aunque sea mínimamente, las numerosas lagunas que aún tenemos en nuestra historia de la música española y ofrecer audiciones válidas, realizadas con rigor, con instrumentos de época y criterios historicistas, de obras inéditas de compositores poco conocidos, que puedan servir para ilustrar de forma efectiva nuestra creación musical a través de los siglos, materia que, por otro lado, se viene impartiendo en Universidades y Conservatorios.

Pero no podemos contentarnos con grabar las obras de nuestros músicos, dejarlas enlatadas en un disco y despreocuparnos del porvenir de esta música. Debemos perseguir, además, como objetivo último, el que se oigan con cierta periodicidad en los repertorios habituales de concierto, pues la música española está insuficientemente programada en festi-

vales, temporadas de orquestas, ciclos de cámara, etc, exceptuando la de nuestros más emblemáticos autores como Falla, Albéniz, Granados, Turina, Joaquín Rodrigo, y unos pocos más, de tal manera que en el extranjero la música española se identifica sólo con la de estos autores. Y es que los gestores prefieren contentar a un público melómano amplio antes que dar una oferta más racional, imaginativa y llena de sustancia histórica.

Las obras del pasado se tocan muchas veces para conmemorar un aniversario, para ilustrar en su época un acontecimiento histórico, o para cualquier otro acto puntual, y luego todos nos olvidamos de ellas. Los intérpretes que han trabajado con denuedo para montar estos repertorios se vuelven a los tópicos de siempre, centroeuropeos por supuesto, desalentados ante la escasa demanda que tienen los programas con música española. Y es que cambiar los hábitos de escucha del público es difícil, dado que éste está más acostumbrado, por lo general, a disfrutar de los repertorios más difundidos por las multinacionales del disco y a evaluar el trabajo de los intérpretes y no el de los creadores. Nuestro deber no es sólo intentarlo, sino que debemos insistir en ello. No podemos dejar para las generaciones futuras aquello que nosotros tenemos que modificar.

Somos conscientes de que esta es una situación que parte ya del siglo XVIII, con el enorme peso que adquiere entonces la música y músicos italianos o a finales del siglo la centro-europea con Haydn a la cabeza, sin olvidarnos de la influencia francesa especialmente en el campo literario, como ya advirtiera con gran perspicacia el libretista Luciano F. Comella, quien en la introducción que escribe para el melólogo de Tomás de Iriarte "Guzmán el Bueno", en su representación madrileña de 1791, pone en boca de "La Tirana" lo siguiente: *Si no faltaron héroes españoles célebres por sus generosos hechos ni autores que supieran tratar esos asuntos con arte, aunque algunas personas de nuestro país **sólo aplauden lo extranjero.***

A lo largo del siglo XIX, y en medio de guerras, graves crisis políticas y económicas, músicos, compositores y pioneros de la Musicología asumen con coraje y entusiasmo el reto de elevar el nivel de la vida musical del país y promover la creación nacional, ante la pasividad de las instituciones públicas, esfuerzos a veces heroicos que muy a la larga se han visto coronados por el éxito. Pero a medida que en España se iban difundiendo e implantando los repertorios europeos románticos, las obras españolas iban ocupando un territorio cada vez más reducido, situación que en las primeras décadas del siglo XX fue advertida y denunciada insistentemente por varios críticos. Pensemos, por ejemplo, en los numerosos escritos de Julio Gómez en este sentido.

Sin embargo, y pese a que hemos tenido en el pasado inmediatas mentes preclaras que han advertido y denunciado el desfase existente en el consumo de música española con relación a la de otros países, lo cierto es que hoy en día este estado de cosas ha cambiado muy poco. Es verdad que en el campo del órgano la situación es diferente, debido al interés que muchos organistas extranjeros y españoles han demostrado por los repertorios españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, repertorios escritos, por otra parte, para los órganos ibéricos de ese período que, como todos sabemos, presentan unas características propias, muy distintas de las de los órganos de otros países, y que son los instrumentos de los que pueden disponer los intérpretes de nuestro país, por lo general. Esto ha propiciado la vuelta al órgano mecánico y de estética barroca que inició Gabriel Blancafort a fines de los años 60, las campañas de restauración de instrumentos promovidas en varias comunidades autónomas a partir de los 70, la publicación de numerosas partituras organísticas, entre las que figuran las obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Jiménez, Bruna, Brocarte, Cabanilles, y un largo etcétera, así como la programación frecuente en los repertorios de concierto de estas obras concebidas para tales órganos. Es, por tanto, esta parcela la más beneficiada en las últimas décadas en el campo de la difusión, que también ha alcanzado, como es lógico, el mundo del disco. Y junto a la música para órgano figura también en un lugar destacado la de clavicémbalo del siglo XVIII, con Scarlatti y el P. Soler a la cabeza, debido al movimiento historicista que proveniente de países como Inglaterra, Alemania u Holanda, llegó a España hace ya tiempo, y que en los últimos años ha adquirido mucho auge a través de grupos vocales e instrumentales que actúan con criterios de época.

Otros campos que también han recibido una atención constante en las últimas décadas por parte de los intérpretes, si bien menos por parte de los gestores, han sido el de lírica medieval con ese monumento impresionante de las Cantigas de Alfonso X el Sabio y el de la polifonía del siglo XVI, en sus facetas de religiosa y profana, con ediciones de numerosas partituras, muchas de las cuales han sido llevadas al disco. Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo con la producción de los siglos XVII y XVIII, aunque en los últimos años la música vocal de esta última centuria ha comenzado a despertar entre los intérpretes un interés creciente, de tal forma que ha ejercido una saludable presión sobre los programadores de ciclos de concierto de la mal llamada "música antigua", que han ido incluyendo obras de nuestros más eximios compositores de este período, como José de Nebra, José de Torres, Antonio Literes, Francisco Courcelle, etc. En cambio, nuestro siglo XIX ha sido hasta ahora, junto al ya citado XVII, uno de los menos favorecidos por parte de intérpretes y gestores, no así por los investigadores que han trabajado mucho en los últimos años para sacar a la

---

luz repertorios sinfónicos, zarzuelísticos, pianísticos, violinísticos, para voz con acompañamiento, etc. ¿Y qué decir de la producción sinfónica, camerística, de piano, vocal, de tantos compositores de la primera mitad del siglo XX, que para la mayoría de nosotros son únicamente una referencia en un diccionario?

Por tanto, aún queda mucho camino que recorrer, pues hay parcelas cronológicas de nuestra música verdaderamente desamparadas por parte de investigadores, intérpretes y gestores. Y no solamente cronológicas, sino también geográficas, ya que hay regiones cuya música es menos conocida por la ausencia de investigadores en la zona y por la falta de una política cultural activa, frente a otras en las que la actividad investigadora y difusora es muy grande, como es el caso de Madrid, Barcelona o Valencia, por ejemplo. De ahí que la labor de la **SEdeM** sea muy importante y de gran utilidad como coordinadora de un amplio proyecto que comprende todas las regiones, porque hay que tener en cuenta que el patrimonio musical de las autonomías españolas no se circunscribe a cada una de ellas, sino que se encuentra disperso por toda la geografía nacional, ante la lógica movilidad de los compositores; de esta manera, la música andaluza, catalana, vasca, castellana, gallega, canaria, etc. tiene importantísimos ecos y actores en otras comunidades españolas, y no solamente en el presente sino que así ha sido a lo largo de toda la historia, por lo que la **SEdeM** se ha convertido en foro de intercambio y enriquecimiento mutuo. Por eso, intentamos firmar una serie de convenios con las diferentes Autonomías y Nacionalidades, para que nos apoyen en esta labor de encuentro e intercambio que a todos nos beneficia. Sería muy hermoso que la **SEdeM** pudiera llevar a cabo diversos proyectos como ediciones de partituras o trabajos discográficos con nuestros socios de cada comunidad autónoma, subvencionados por las instituciones o empresas de cada una de ellas, de tal manera que pudiéramos ir rellenando las múltiples lagunas que aún nos quedan por conocer de nuestra historia de la música.

Sabemos que esto constituye una labor lenta de concienciación, pero confiamos en poder realizarla. Lo cierto es que nos produce una gran desazón el ver cómo se gastan frecuentemente los dineros para la Cultura en verdaderos fuegos artificiales que no dejan más huella que un vago recuerdo y cómo se invierte tan poco en investigar, conocer, difundir y prestigiar dentro y fuera de nuestras fronteras nuestro patrimonio cultural, en nuestro caso el patrimonio musical de los pueblos de España. Nos gustaría insistir en la necesidad de una seria reflexión sobre este punto, convencidos de que la más correcta política cultural no es la que gasta en oferta, sino la que gasta en un inteligente plan para crear demanda, dentro y fuera de España. Si esto se hiciera, bajo el convencimiento de que el pa-

rimonio musical que poseemos vale verdaderamente la pena (y dudamos que esto lo crean los que tienen que saberlo), empezaríamos a cambiar nuestra mentalidad para dejar de ser un país musicalmente colonizado, abandonaríamos nuestros atávicos complejos en este sentido y comenzaríamos a contar con fuerza, musicalmente hablando, más allá de nuestras fronteras. En este sentido tenemos que celebrar las puntuales ayudas que venimos recibiendo del INAEM y los convenios que firmamos con la Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid y con la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha para la elaboración de los ocho discos de nuestra incipiente colección **El patrimonio musical hispano**.

Asimismo, nos congratulamos de que la Fundación Juan March a través de su director de los Servicios Culturales, nuestro consocio Antonio Gallego, nos haya ayudado a coproducir este ciclo de conciertos en conmemoración del XXV aniversario de la **SEdeM**, hecho que no debe extrañarnos dada la importante labor que esta institución viene realizando desde hace ya tantos años en el campo de la recuperación, conservación y difusión de la música española, a través de sus becas de investigación, de su rico archivo de partituras, de su fonoteca y de sus ciclos de conciertos. Desde estas líneas queremos agradecerle su valiosa colaboración.

Se compone este ciclo sobre "El patrimonio musical español" de cuatro conciertos dedicados a cuatro parcelas poco difundidas de nuestra historia musical: "Juan Blas de Castro y su tiempo", "Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII hispano", "La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX" y "El piano romántico español en la segunda mitad del siglo XIX". Dedicados los tres primeros a música vocal, campo este muy cultivado por nuestros creadores en todas las etapas de la historia, y el último al piano, lo cierto es que todos ellos fueron compuestos con criterios camerísticos, a pesar de los diferentes foros a los que iban dirigidos.

Para la real cámara de los monarcas Felipe III y Felipe IV compone Juan Blas de Castro sus tonos humanos a tres y cuatro voces con acompañamiento instrumental, repertorio al que se suman otros compositores, de reconocido prestigio alguno, como el maestro de capilla Mateo Romero, o menos trascendentes otros, como Miguel de Arizo, además de varios anónimos, que elaboran sus piezas sobre exquisitos poemas de nuestros más preclaros poetas del Siglo de Oro, entre los que se encuentran Lope de Vega y Góngora. Y este núcleo fundamental de piezas se abre a sus precedentes más inmediatos con el madrigal de Pedro Guerrero, y por supuesto a los continuadores del género, también en su vertiente religiosa, como Manuel Correa, Sebastián Durón y Juan Bautista Cabanilles, autor que

---

sirve de nexo con el programa del segundo concierto, que de los recintos privados de la realeza nos lleva al más democrático de los templos.

Comienza, pues, esta segunda audición con un villancico de Cabanilles, al que siguen otros villancicos, cantadas y tonadas de otros compositores levantinos (José Pradas y Joaquín García) y del italiano afincado en Perú, Roque Ceruti. Todos ellos nos muestran una de las facetas más atractivas de la música religiosa de su tiempo: la producción en lengua vulgar generada por la Iglesia para celebrar en los Maitines las festividades más importantes del año litúrgico, tales como Navidad o *Corpus Christi*. En esta centuria el viejo género español del villancico se contagia del italianismo de la cantata, desembocando a veces en las cantadas híbridas, aunque perduren los dos géneros en su forma pura, pero con especial incidencia en el trabajo para dos voces o voz solista con el acompañamiento del continuo. De esta forma, se "cameriza" dentro de la liturgia festiva lo que casi siempre había sido música para el total de la capilla, adquiriendo esta producción un tono más íntimo y recogido, en el que el puro goce estético superaba a la mera funcionalidad litúrgica de las piezas. Y entreveradas entre estas composiciones religiosas, podemos escuchar dos obras instrumentales que nos ilustran sobre la auténtica música de cámara del siglo XVIII: una sonata para clave del P. Soler y otra para violín o flauta travesera y bajo de Juan Oliver de Astorga. Son distintas maneras de concebir la música para un corto número de intérpretes.

Tras décadas de influencia italiana y sin que ésta desaparezca de la escena musical española, se abren camino con renovada pujanza los géneros típicamente españoles de música vocal, que muchos compositores cultivan en un afán de búsqueda de la propia identidad. Adquiere gran popularidad entonces la tonadilla escénica y los repertorios cancionetísticos afines a ella, sin que dejen de adaptarse otras formas venidas de fuera. De esta manera, en los salones de una burguesía que empieza a tener peso específico tras la guerra napoleónica, dignos sucesores de las "cámaras" regias y aristocráticas del siglo anterior, se ponen de moda seguidillas-boleras, tiranas y polos con acompañamiento de guitarra o de pianoforte, piezas que cultivarán diversos compositores como Fernando Sor, José Melchor Gomis, José Rodríguez de León o Ramón Carnicer, entre otros muchos autores. Es, pues, la vena más nacionalista la que se ha elegido para este programa camerístico, en el que lo popular se eleva al rango de lo culto por medio de los artificios compositivos.

Y en este breve recorrido no podía faltar el piano, omnipresente en cualquier velada, reunión, baile o espectáculo que se hiciera a lo largo del siglo XIX. Sus repertorios eran variadí-

simos, según las circunstancias, el talento del compositor y la habilidad de los intérpretes, pero normalmente oscilaban entre las piezas cortas de tipo salonístico y las de mayor elaboración, alcance intelectual y virtuosismo, propias del concierto. La producción de los tres autores incluidos en el programa, Ocón, el primer Falla y Power se encuentra a caballo entre esos dos mundos, en una época en la que el concierto, tal y como hoy lo concebimos, se abría camino lentamente entre una multitud de veladas privadas, de sociedades y de editoriales.

Esperamos que todos ustedes disfruten con estas músicas infrecuentes y que en un día no lejano nuestra música española esté en pie de igualdad con aquella europea, –que también tanto amamos–. En suma, que lo idóneo se convierta en lo habitual.

**Rosario Álvarez Martínez**

Presidenta de la Sociedad Española de Musicología

---

## NOTAS AL PROGRAMA

---

### PRIMER CONCIERTO

---

Madrid, Junio de 1631:

"A los 12, ahorcaron a un moçuelo de 18 años, porque hurto las cortinas de lienço que estavan en las ventanas de Palacio para la defensa del sol, y con él llevaron otros dos hombres cómplices del delito. Al uno 200 açotes y desterrado del Reyno, y al otro verguença pública y galeras. A los 23 (noche de San Juan), el Conde Duque hiço una gran fiesta a su costa a los Reyes y a los Infantes en la huerta del Conde de Monterrey, que tiene ventanas al Prado de San Gerónimo, tan grandiosa y lucida, de colación a prima noche y después de media noche cena esplendidissima. En lo qual, y en dos comedias y diversos coros de música de lo mejor de España, y en la disposición de las enrramadas y faroles, y en los presentes que hiço a las damas, gastó más de cinco mil ducados. Salieron de la fiesta a las cinco de la mañana".

Sin solución de continuidad presenta Gerónimo Gascón de Torquemada en su crónica de la corte de España estas dos noticias que nos ofrecen el cuadro de una sociedad llena de contrastes, con los perdedores y ganadores acostumbrados, ávidos unos de acceder a una mínima parte de las posesiones materiales de los poderosos, regalados y satisfechos otros. Es seguro que entre los "coros de música" ofrecidos por el conde-duque de Olivares a la familia real se hallaban los músicos de cámara del Rey, a la sazón Felipe IV, aunque quizá no estuviera presente uno de sus favoritos, Juan Blas de Castro (ca.1561-1631), quien, achacoso, había otorgado testamento el año anterior. Juan Blas fallecería poco más tarde, el 6 de agosto, tras más de media vida consagrada al entretenimiento de los monarcas españoles. Pero la diversión que reclamaba esa sociedad ensimismada no podía plegarse a los designios de la muerte, menos aún si dependía de la soberana voluntad, como muestra la impávida relación de Gascón de Torquemada sobre cierto suceso acaecido en ese agosto de 1631:

"A los 25, lunes día de San Luis Rey de Francia, hubo toros y cañas en la Plaça Mayor de Madrid. Y a las seis de la tarde se travó una pendencia en un terrado, con lo qual rechinaron unas tablas y corrió una voz falsa de que se hundía la Plaça, y de miedo se echava la jente de los tablados y de los balcones avajo, y como la jente caía una sobre otra ahogáronse y perniquebráronse muchos... De manera que sacaron setenta y dos hombres y mugeres ahogados, y pa-

saron de treientos los heridos, y hubo entre los muertos personas de ymportancia... Hurtaron muchos chapines con virillas de plata, muchas joyas a las difuntas, y arracadas de diamantes... La Reyna Nuestra Señora se quiso levantar y el Rey no lo consintió, antes Su Magestad dijo a voces desde su balcón *SOSEGAOS, QUE NO ES NADA*. Con lo qual se fueron sosegando, y habiendo sacado algunos de los muertos y heridos que por entonces pudieron, mandó Su Magestad que entrase el juego de cañas, el qual se jugó muy mal, como lo hacen siempre en Madrid. Los dos días siguientes murieron muchos de los que habían quedado estrujados, sin haver buuelto en sí; fue un día bien lastimoso" <sup>1</sup>.

Fiesta y tragedia codo con codo, la primera reclamaba siempre imperiosamente sus derechos en todos los estamentos sociales. De entre todas las formas de entretenimiento con que se contaba en nuestro Siglo de Oro ("Siglo de Hierro" lo ha llamado Henry Kamen), la música ocupaba un lugar principal. Desde la cúspide del entramado social, inalcanzable, pero, a la vez, espejo ideal para el resto de los mortales, Felipe III y Felipe IV sintieron una predilección especial no sólo por el disfrute de la música a manos de otros, sino por su práctica directa. Ambos tañían la vihuela de arco (*viola da gamba*) y el segundo, además, llegó a practicar la composición, como sabemos por varios testimonios contemporáneos. Por otra parte, la vida en palacio se hallaba circundada de eventos sonoros: músicas de ceremonia, más o menos circunstanciales, a cargo de los trompetas, atabaleros y ministriles (chirimías, cornetas, sacabuches, bajones) en publicaciones de paces, entradas de personalidades, comitivas, juegos de sortija, toros y cañas; música religiosa, a cargo de los cantores y ministriles de la capilla real; música para los *saraos* y *máscaras*, esto es, veladas donde se daban cita la danza y las semi-representaciones alegóricas; y, a partir de los años cincuenta de 1600, música propiamente teatral. Pero, además de todas las actividades anteriores, existía otro paisaje sonoro con diferentes connotaciones, más distendido, en un entorno más recogido como eran los aposentos privados de las personas reales. Esta música, "música de cámara" en sentido estricto, estaba a cargo de los denominados músicos de cámara.

Prácticamente la totalidad del programa que se escucha hoy pertenece a este género de cámara. Pero este concepto tiene en la época que nos ocupa resonancias distintas al que nos ha legado la tradición clásico-romántica. Por música de cámara se

---

<sup>1</sup> Las citas anteriores están tomadas de: Gerónimo Gascón de Torquemada, Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante, edición de Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

entendía, fundamentalmente, música *vocal* acompañada por uno o varios instrumentos. Durante los primeros años del reinado de Felipe IV, había diferentes grupos de músicos de cámara en el alcázar real: los del monarca, los de la reina Isabel de Borbón y los del cardenal-infante Fernando. El grupo principal era, obviamente, el del Rey, un grupo que oscilaba entre siete y nueve individuos, casi todos cantores y tañedores de guitarra, instrumento éste imprescindible en el género y fronterizo, ayer como hoy, entre el repertorio culto y el popular. Los más señalados eran, además, compositores. Juan Blas de Castro se contaba entre ellos: sus composiciones eran renombradas, cantaba, tañía la guitarra y, además, la tiorba (o *teorba*), instrumento poco frecuentado en la música española. Hay constancia documental de que otros instrumentistas participaban también en la actividad musical de cámara: los tañedores de tecla, de arpa y de *lira da gamba* adscritos, en principio, a la capilla real; pero la voz era el elemento nuclear de la institución.

El repertorio vocal de cámara en esta época cristaliza en el *tono*, tono que, al ser de tema secular o profano, va a denominarse *tono humano*, por oposición al de tema religioso, cultivado con profusión en la segunda mitad del siglo XVII, dedicado al Santísimo Sacramento, a la Natividad, a festividades marianas o a diferentes santos. En la primera mitad de este siglo, los tonos suelen componerse a tres o cuatro voces, dando por supuesto, aunque no esté escrito, su acompañamiento instrumental, siempre presente, como demuestran todas las relaciones de la época, e ineludible, por otra parte, en los frecuentes pasajes a solo incluidos en ellos, así como en los tonos a dos voces, como es el caso del anónimo **¡Ay, amargas soledades!** que escuchamos hoy. La composición típica del conjunto vocal destinado a su interpretación era la de dos voces de tiple, encomendadas por lo general a dos varones castrados, los famosos *capados*, o cantando en falsete, una voz de contralto (*contratenor*, solemos llamarla hoy) y un *bajete*, más o menos lo que entendemos por barítono. Por lo que sabemos, la norma era cantar cada parte un solo intérprete, aunque seguramente cada entorno imponía prácticas diversas.

Otra característica del tono (en general de toda la música vocal en lengua vulgar durante el siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII) es la omnipresencia del ritmo ternario, o, por mejor decir, de una de sus modalidades, la conocida como *proporción menor* o *proporcioncilla*, de aire vivo y con una presencia constante de la hemiolia en la que alternan compases con una distribución interna de 3+3 partes con otros de 2+2+2, un poco al modo de la guajira o de la siguiriya antigua, aunque de manera irregular. Este ritmo peculiar constituye, sin duda, una de las señas de identidad más perceptibles en la música ibérica que llamamos barroca.

Resulta interesante echar brevemente la mirada hacia atrás y situarnos en los años centrales del siglo XVI, en los que la tradición humanista había llegado a su apogeo y encontrado en el género del madrigal la plasmación más perfecta de un ideal sonoro en el que música y poesía se complementaban, esclareciendo aquélla los conceptos expresados por ésta e, incluso, haciéndolos "visibles" mediante recursos melódicos o rítmicos en relación de analogía con dichos conceptos. En España hubo notables compositores de madrigales, como Pedro Guerrero (ca.1520-¿?), de quien se ha señalado, con toda razón, el ensombrecimiento que su magnífica producción ha sufrido debido a la inmensa figura de su hermano menor, Francisco. **¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!** comienza estableciendo una oposición de conceptos utilizando procedimientos musicales diferentes: homorritmia en las voces para subrayar la dureza del mármol, contrapunto imitativo para la movilidad del fuego y, en seguida, de nuevo homorritmia para la frialdad de la nieve. Éstos pasajes homorrítmicos tienen en el madrigal de Guerrero un fuerte carácter declamatorio. Encontramos también un sutil pictorialismo musical, lo que solemos llamar *madrigalismos*, en los valores breves para el correr de las lágrimas.

La alternancia de pasajes homorrítmicos y en contrapunto imitativo, así como el empleo de ciertos madrigalismos, seguirá siendo el principio básico de articulación del discurso sonoro en los tonos del siglo XVII, pero dentro de una organización rítmica diferente, más ágil, en general, y, por así decirlo, menos *grave* que en el madrigal anterior. Además, van apareciendo innovaciones en las simultaneidades sonoras de tipo acórdico, siendo la más característica el empleo de la séptima sin preparar, de lo que resultan lo que podríamos considerar ya acordes de séptima como elementos autónomos.

El desarrollo del tono corre parejo, por otra parte, al del romancero nuevo, surgido en torno a 1580 y que tuvo una rápida difusión entre todas las capas de la sociedad, a la que contribuyó en gran medida el hecho de que fueran regularmente cantados desde su origen. En torno a 1600, la popularidad de los romances nuevos los convirtió en el metro favorito para ser puestos en música en ámbitos cultos, a varias voces. De hecho, en algunos tonos puede percibirse lo que parecen ser diseños melódicos de origen popular o semi-popular. La mayor parte de las composiciones del presente concierto son romances, o romancillos, provistos de un estribillo, como es frecuente en la época.

Entre las figuras que contribuyeron a la difusión del romance nuevo, merecen un lugar señalado Lope de Vega y Juan Blas de Castro, en el ámbito literario y musical, respectivamente. Lope y Juan Blas se conocieron en Alba de Tormes, estando

ambos al servicio del duque de Alba. Allí sellarían una amistad duradera y allí comenzó una colaboración en su quehacer artístico de la que el literato nos ha dejado varios testimonios y de la que sólo conservamos un ejemplo cierto, **Entre dos álamos verdes**, una composición de delicado lirismo que evoca la fragilidad del encuentro amoroso. La *suavidad* fue una de las cualidades que algunos contemporáneos señalaron como característica del estilo de Juan Blas, suavidad que bien se aviene con el motivo predominante en el romancero nuevo, el del amor pastoril y bucólico con resonancias clásicas trasladado a ámbitos más familiares, como el del Tajo en **Tus imbidias me hablan**, y casi siempre teñido de una melancólica resignación ante el rechazo de la amada, tal como en **Para todos alegres, para mí tristes**.

La corte atrajo a Lope de Vega y a Juan Blas. Éste último aparece en Madrid ya en 1596 capitaneando el grupo de músicos de cámara al servicio del futuro Felipe III, quien, nada más subir al trono, asentaría dicho grupo como institución fija dentro de la servidumbre del monarca. A lo largo de este reinado, Juan Blas alcanzó el apogeo de su fama, componiendo, cantando, tañendo la guitarra y la tiorba. Ya entrado en años, mantuvo su prestigio durante la primera etapa del reinado de Felipe IV. Y es en esta etapa cuando se produjo un hecho trascendental para nuestro conocimiento de la obra de Juan Blas: la llegada a la corte de Madrid en 1624 del príncipe Wolfgang Wilhelm de Neoburgo, melómano de calidad a quien el copista de la capilla real, Claudio de la Sablonara, decidió regalar un volumen compilado por él de *los mejores tonos que se cantan en esta corte*, en el que se conservan dieciocho de los veinte tonos que nos han llegado del compositor. El llamado "Cancionero de la Sablonara" o "Cancionero de Munich" (por la ciudad donde se conserva actualmente) es, quizá, la fuente más importante de las que guardan el repertorio a que nos estamos refiriendo. Es posible que en la fiesta ofrecida por el conde-duque de Olivares a la familia real en junio de 1631 sonaran dos tonos del anciano músico de cámara contenidos en este cancionero: **A coronarse de flores**, cuya letra gira en torno a la mañana de San Juan y en el que Juan Blas subraya de manera sencilla pero muy efectiva los opuestos *Si durmiendo el sol*, con acordes estáticos en valores largos, y *amanece Menga*, con un diseño ascendente de ritmo punteado en la primera voz, y **Si a la fiesta de San Juan**. A pesar del predominio del romance, no es ésta la única forma poética utilizada por los compositores de tonos. Juan Blas eligió el soneto **Desiertos campos, árboles sombríos**, elección inusual, para disponer un discurso sonoro de marcada orientación declamatoria, todo él en ritmo binario, disposición inusual también dentro del género tono.

Otro de los compositores representado en el Cancionero de la Sablonara es Miguel de Arizo (o Arizcum) (ca.1593-1648),

muy vinculado a la música de cámara que se hacía en el entorno de la reina Isabel de Borbón, por cuanto era el encargado de enseñar música a las damas de ésta. De Arizo sólo se han conservado tres composiciones, las tres en lengua vulgar. **Filis del alma mía** es un breve tono sobre otra forma poética distinta del romance, la llamada *canción*, compuesta por una sucesión de versos heptasílabos y endecasílabos, en compás binario, esencialmente homorrítmica y declamatoria, en la que, al igual que en **A coronarse de flores** de Juan Blas, se exalta la luminosidad de la amada como un segundo sol.

Pero el compositor mejor representado en el Cancionero de la Sablonara (aunque por un estrecho margen con respecto a Juan Blas) es Mateo Romero (ca.1575-1647), conocido como *Maestro Capitán* o, simplemente, *Capitán*. Oriundo de Flandes, pero formado íntegramente en la corte madrileña, Romero fue nombrado maestro de la capilla real nada más acceder al trono Felipe III, en 1598, y fue maestro de música y de viola da gamba del futuro Felipe IV. Éste lo estimó sobremanera y lo nombró maestro de los músicos de cámara en una fecha indeterminada, pero que podemos suponer entre la compilación de Sablonara y 1628, reemplazando, de este modo, a Juan Blas. Hombre de raro ingenio y difícil carácter, Mateo Romero será una referencia constante a lo largo del siglo XVII para los músicos españoles. **¡Ay, que me muero de celos!** es una buena muestra del talento de Romero. La exclamación del comienzo es presentada con gran eficacia en las tres voces que exponen los dos primeros versos, tras lo cual la segunda voz canta a solo los versos *Háganme, si muriere, la mortaja azul* con una melodía de resonancias populares con la que juega a lo largo de la composición de modo muy expresivo, en contrapunto imitativo y en homorrítmia.

El Cancionero de la Sablonara o de Munich no es la única fuente que nos ha transmitido el repertorio de los tonos de cámara. El anónimo **Aprended flores de mí**, por ejemplo, procede de un manuscrito de la Universidad de Coimbra. Es éste un tono muy elaborado contrapuntísticamente que aborda uno de los temas recurrentes en la cultura del Barroco, la fugacidad de las cosas terrenas. Otra fuente es el llamado Cancionero de Turín, donde se encuentra el único ejemplo que escuchamos hoy de tono a dos voces, **¡Ay amargas soledades!**, también anónimo, breve y de sencilla textura.

Al tiempo que fallecía Juan Blas de Castro, una generación más joven se consolidaba en el panorama musical ibérico. Quizá, la fuente más representativa de la producción vocal secular de dicha generación es el *Libro de tonos humanos*, acabado de compilar en 1656 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Este manuscrito presenta la novedad significativa de contar ya con una línea melódica, independiente

de las voces, para el bajo continuo. Uno de los autores mejor representados en esta colección es el carmelita fray Manuel Correa (ca.1600-1653), nacido en Lisboa pero afincado en España, primeramente en Sigüenza, ocupando el magisterio de capilla de la catedral, y más tarde en la Seo de Zaragoza, en el mismo cometido, ciudad en la que falleció. En **Milagro Belinda fueras** Correa dispone la copla homorrítmicamente y hace cantar el estribillo a una voz solista en primer lugar, para repetirlo con las cuatro voces en un juego de texturas variado, evocando el ondular del viento mediante la repetición en ritmo punteado de el aire.

Las tres composiciones que completan el programa de hoy tienen en común dos rasgos fundamentales: que fueron creadas por autores que alcanzan ya el siglo XVIII y que no pertenecen al repertorio secular o profano, sino al religioso, aunque están en lengua vulgar, es decir, pertenecen a un género de música que alcanzó en la segunda mitad del siglo XVII y durante buena parte del XVIII un auge sin precedentes, y que representa como pocos el esfuerzo de adoctrinamiento y mantenimiento del *statu quo* ideo-religioso que llevó a cabo la contrarreforma española a través de la instrumentalización de las artes. No es casual que los tres ejemplos que escuchamos aquí estén dedicados al Santísimo Sacramento, elemento nuclear de la ortodoxia tridentina y post-tridentina, pues son los más abundantes en el género y época antedichos.

Si hubiera que señalar un compositor representativo de la renovación operada en la música española en torno a 1700, la elección recaería sin duda sobre Sebastián Durón (1660-1716), por su asunción del estilo moderno italiano, que ya se expandía por toda Europa, en todos los géneros que cultivó, religiosos y seculares (muy señaladamente, el teatral). La influencia ejercida por Durón en la música hispana queda atestiguada por la difusión de su obra, no sólo en la Península Ibérica, sino en la América colonial. No obstante, Durón se halla firmemente anclado a la tradición hispánica, como muestra **Volcanes de amor**, donde recrea un tema recurrente en la literatura eucarística de la época, la oposición entre el fuego del amor divino y el bálsamo que a su quemazón aplica el llanto del alma arrepentida. Este juego entre contrarios, tan caro, por otra parte, a la cultura del Barroco, es subrayado por Durón mediante el diálogo contrapunteado entre las voces que repiten las palabras *fuego* y *agua* en el estribillo, especialmente en el pasaje donde opone las dos voces superiores a las dos inferiores, estribillo que se *apaga*, como la voz del alma, en un descenso armónico a través del círculo de quintas, simultáneo al movimiento sucesivo desde la voz de mayor cuerpo, el tenor, a la más "delgada", el tiple primero, que lleva la indicación *falsete*. Magnífico es también el final de la copla, con la progresión ascendente sobre la que el tiple primero exclama en notas teni-

das su dolor por no contar con lágrimas suficientes para hacer frente al impulso del Eros cristianizado.

De Mathías Ruiz (†ca.1708) apenas si tenemos datos. Sólo sabemos que estuvo activo en Madrid y que a fines del siglo XVII era maestro de capilla de la Encarnación. En **Pobre barquilla mía** Ruiz disfraza de barquerillo con un elaborado contrapunto al amor divino, al que el alma, barquilla a la deriva en rigurosa homorritmia, suplica la lleve a buen puerto.

Juan Cabanilles (1644-1712) pasó lo más significativo de su actividad profesional como organista principal de la catedral de Valencia, y, de hecho, es mucho más conocido por sus obras para tecla, pero ha dejado un número apreciable de composiciones vocales, entre las que destaca **Mortales que amáis**, un tono a la Pasión de gran aliento y fuerte expresividad lograda mediante un entramado polifónico rico en ideas, eficaz en el tratamiento del texto, y del que resulta un colorido armónico de singular belleza. La composición de Cabanilles es un buen ejemplo del grado de evolución al que había llegado el tradicional tono tras cien años de existencia.

**Luis Robledo**

---

 TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS
 

---

**Aprended flores de mí.** *Anónimo* (CUC)

**Atribuído a Luis de Góngora**

Salió Flora a coger flores / una mañana de abril,  
 porque, quien es flor, no suele, / menos que en abril, salir.  
 Y triste dixo a las flores: / Aprended flores de mí,  
 pues que en espacio de un día / breves nascéis y morís.

**Oh, más dura que mármol a mis quejas.**

*Pedro Guerrero* (CMM)

**Garcilaso de la Vega**

Oh, más dura que mármol a mis quejas  
 y al encendido fuego en que me quemo  
 más helada que nieve, Galatea;  
 estoy muriendo y aún la vida temo.  
 Témola con razón pues tú me dejas,  
 que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.  
 Vergüenza é que me vea / ninguno en tal estado,  
 de ti desamparado. / Y de mí mismo yo me corro agora.  
 De un alma que desdeña ser señora,  
 salid sin duelo, lágrimas corriendo.

**Tus imbidias me hablan.** *J. Blas de Castro* (CM)

**Atribuído a Lope de Vega**

Tus imbidias me hablan, / zagala hermosa,  
 mientras más me dicen / más me enamoran.  
 Zagala del Tajo, / cuya ausencia lloran,  
 como a ninfa suya / estas fuentes solas.  
 Después que a sus montes / fuiste a ser pastora  
 por desdichas mías / que no guardas pocas.  
 Después que les dieron / tus ojos y boca  
 oro a sus arenas, / perlas a sus ondas.  
 Como en las mujeres, / aunque no son todas,  
 siempre las ausencias / fueron peligrosas.

**Volcanes de amor.** *Sebastián Durón* (EE)

**Anónimo**

¡Volcanes de amor, que me abraso, que me quemo,  
 agua, fuego, que llegan las llamas al cielo.  
 Socorro, clemencia, Jesús qué rigor,  
 ay Dios qué crueldad, piedad, favor!  
 Que el incendio arde y mi voz se apaga.  
 Amoroso dulce dueño. / Nieve escondida entre llamas.  
 Amor simulacro al aire. / Sol que enciendes y no abrasas.  
 Suspende el arpón, mitiga las llamas,  
 que para tanto fuego no hay en mis ojos agua.

**Para todos alegres.** J. Blas de Castro (TC)

**Anónimo**

Para todos alegres, / para mí tristes,  
bien conozco mis ojos, / que dais en libres.  
Cuando no me veis, / alegres estáis,  
y si me miráis / os entristecéis.  
Mudanças hazéis / que otro son os toca,  
zelos me provoca, / celos me disteis.  
Bien conozco mis ojos / que dais en libres.  
Con nuevo cuidado / estáis, ojos míos.  
Nuevos desvaríos / de mi bien pasado.  
El tiempo ha trocado / de vuestra mudança  
la alegre esperança que un tiempo me distes.  
Bien parece mis ojos / que dais en libres.

**Pobre barquilla mía.** *Mathías Ruiz* (BC)

**Lope de Vega**

Barquerillo nuevo / que la barca engolfas,  
ola, ola, ola, / viuda, triste y sola, / ola, barquero, ola;  
oye mis ansias, / mira mis congoxas,  
mar humano surcas / que divides ondas;  
remos son mis penas, / norte son tus glorias.  
Ola, barquero, ola.  
Las advertencias tuyas / me rinden y enamoran;  
más, si han de ser las barcas / en todo tan preciosas.  
Pobre barquilla mía / entre peñascos rota,  
con velas desvelada / y entre las olas sola.

**¡Ay amargas soledades!** *Anónimo* (CT)

**Lope de Vega**

¡Ay amargas soledades / de mi bellísima Filis,  
destierro bien empleado / del agravio que le hize!  
¡Ay horas tristes, / quán diferente soy del que me vistes!  
Enbexéscanse mis años / en estos montes que vives  
que quien sufre como piedra  
bien es que en piedra habite.  
Con cuanta razón os lloro, / pensamientos juveniles  
que al principio de mis años / cerca del fin me pusistes.  
¡Ay horas tristes / quán diferente soy del que me vistes!

**Entre dos álamos verdes.** *Juan Blas de Castro* (CM)

**Lope de Vega**

Entre dos álamos verdes, / que forman juntos un arco,  
por no despertar las aves / pasava callando el Tajo.  
Juntaréis vuestras ramas, / álamos altos,  
en menguando las aguas / del claro Tajo;  
pero si ay desdichas / que vencen los años,  
crecerán con los tiempos / penas y agravios.  
Aunque las corrientes, / mientras que duran,  
las soberbias puentes / no están siguras,  
a pesar de su furia / podréis juntaros

en menguando las aguas / del claro Tajo.  
 Juntar los troncos querían / los enamorados braços;  
 pero el imbidioso río / no dexa llegar los ramos.  
 Juntaréis vuestras ramas...

**Mortales que amáis.** *Juan Cabanilles* (BC)

**Anónimo**

Mortales que amáis / a un Dios inmortal,  
 llorad su pasión / si hay en vuestros ojos / pasión de llorar.  
 El sol está triste, / su aurora en afán,  
 en golfos de penas / toda se ve un mar.  
 ¡Ay! Que se anega, / socorro, piedad.  
 Que el llanto es crecido, / copioso el raudal,  
 y repite con ansias: No, no hay dolor igual  
 a vuestra querida / que falta la vida / si vos le faltáis.  
 No puede más / que gemir, sentir y penar.  
 ¡Oh recompensa infinita! / Que fenezca lo inmortal  
 y deuda del primer hombre, / hoy la paga el nuevo Adán.  
 Su amor que lo quiere / obra esta fineza:  
 tú tener la culpa / y el pagar la pena.

**A coronarse de flores.** *Blas de Castro* (CM)

**Anónimo**

A coronarse de flores / salieron el alba y Menga  
 la mañana de San Juan / por el prado de su aldea.  
 Si durmiendo el sol / amanece Menga,  
 quien tiene enemigos / no es bien que se duerma.  
 Cuando enlazado dormía / de la luz el rubio dueño,  
 entre los braços del sueño, / a pesar del alva fría.  
 Cuando a los campos se ofresca / entre el dorado arevol.  
 no hace falta el mismo sol / para que el sol amanesca  
 de Menga el hermoso día / la negra noche destierra.

**¡Ay, que me muero de celos!** *Mateo Romero* (*Maestro Capitán*) (CM)

**Luis de Góngora**

¡Ay, que me muero de zelos / de aquel andaluz!  
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.  
 Sólo a darme guerra / passó, madre mía,  
 del Andalucía / mi morena sierra.  
 Fué de Ingalaterra / su fingida fe,  
 pero nunca fue / fe que es tan común.  
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.  
 Mi amor pagó en yelos, / mi fe, con mudanças,  
 verdes esperanças / en azules zelos.  
 Si vuelve a los cielos / a pedir favor,  
 de su azul color / nace mi inquietud.  
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.

**Desiertos campos, árboles sombríos.***Juan Blas de Castro* (CM)**Anónimo**

Desiertos campos, árboles sombríos,  
 medroso lóbrego y cerrado  
 al miedo tristemente coronado  
 de oscuras sombras y peñascos fríos.  
 ¿Qué os espantáis, si alguna vez acaso  
 mi osada lengua la ocasión infama  
 que entre vosotras sin piedad me deja?  
 Si ofendo el dulce fuego en que me abraso,  
 soy como leña verde que en la llama  
 a un mismo tiempo se consume y queja.

**Milagro Belinda fueras.** *Padre Correa* (TH)**Lope de Vega**

Milagro, Belinda, fueras / del Tajo y del Manzanares,  
 si lo que tienes de hermosa / lo tuvieras de mudable.  
 Fuego hiela en el monte, / guárdense, guarden,  
 porque viene Belinda / nevando el ayre.  
 Milagro Belinda dicen / que es de tus divinas partes  
 verte adorada de todos / y no obligada de nadie.

**Filis del alma mía.** *Miguel de Arizo* (CM)**Atribuído a Lope de Vega**

Filis del alma mía, / ¿cómo podré vivir sin tu presencia,  
 o adónde el claro día / tendrá contra la noche resistencia,  
 si estaba en tu belleza / hecho en tu luz el sol naturaleza?  
 El aire acrecentando, / en suspiros y quejas detenido,  
 a Filis voy buscando; / a Filis, la que adoro y he perdido;  
 mas ¡ay!, que en las estrellas  
 efectos miro de que vive en ellas.  
 Todo sin ti me cansa, / todo sin ti me ofende y causa pena;  
 lo mesmo con que amansa  
 el dolor, a dolores me condena,  
 efectos de una suerte / que tiene sus mejoras en la muerte.

**Si a la fiesta de San Juan.** *Juan Blas de Castro* (CM)**Atribuído a Lope de Vega**

Si a la fiesta de San Juan / no sale alegre Belisa,  
 bien se luce en la tristeza / de los toros de la villa.  
 De no verte, mueran, / hermosa niña,  
 los que de mirarte / también morían.  
 Tus divinos ojos, / hermosa serrana,  
 abrasan, si miran, / si se esconden, matan;  
 si tus soles faltan, / perderán las vidas  
 los que de mirarte / también morían.  
 Esta sombra, niña, / que oscurece el valle,  
 nació de tus ojos, / que a verte no sale;  
 de no verte, aguardan / las mismas desdichas  
 los que de mirarte / también morían.

\* \* \*

**Fuentes:**

**BC:** Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

**CM:** Cancionero de Munich o Cancionero de Claudio de la Sablonara, ca. 1625. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

**CMM:** Cancionero Musical procedente de la Casa de los Duques de Medinaceli. Biblioteca de Bartolomé March.

**CT:** Cancionero de Turín. Turín, Biblioteca Nazionale.

**CUC:** Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.

**EE:** El Escorial, Archivo de Música del Monasterio.

**TC:** "Tonos castellanos", procedente de la Casa de los Duques de Medinaceli. Biblioteca de Bartolomé March.

**TH:** Libro de Tonos Humanos, 1655-1656. Madrid, Biblioteca Nacional.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

El siglo XVII europeo llama la atención de los historiadores musicales por la irrupción en él de la melodía acompañada, más que por la nueva dimensión que adquiere la polifonía al complicarse en estilos coreados que magnifican la música hasta extremos nunca antes oídos. En España, es esto último lo más llamativo. Se cultivó también la melodía acompañada, obviamente, pero no llegó a cautivar de manera notoria, acaso porque era algo que en la Península Ibérica tenía raíces más antiguas: desde mediados del siglo XVI, la canción solística con acompañamiento fue cosa corriente durante el auge de la vihuela, por ejemplo. No era, pues, nada nuevo en el siglo XVII, aunque sí distinto. Los solos con bajo continuo en tiempos de los Felipes III y IV, tanto los "humanos" o profanos como los "divinos" que se cantaban en las iglesias a guisa de coplas en los villancicos, rehuían toda referencia a lo popular y se ajustaban todavía a patrones modales lejanos a la tonalidad y a sus típicas tensiones.

Poco a poco asistiremos en el siglo XVIII a un enriquecimiento en el cultivo de la voz solista, sin duda bajo la influencia de las prácticas operísticas italianas (que en ese siglo llegaron pronto a España), y además en diálogo con instrumentos también solistas: violines, oboes, flautas... En la centuria anterior, estos instrumentos, o más bien sus antecesores, imitaban las voces humanas. Los compositores españoles los usan siempre como enriquecimiento tímbrico, como suplencia vocal. Pero en el XVIII vamos a asistir al desarrollo en nuestro país de una retórica en ellos ajena a lo vocal, informada también por lo que se venía cultivando desde antes en Italia y Centroeuropa, que tímidamente va ganando terreno en la Península de la mano de los maestros de capilla hispanos.

La Iglesia española no era muy proclive a estas innovaciones. Nunca lo fue, lo que constituyó siempre un freno importante para el vuelo de la imaginación creativa de los músicos. Se admitieron los violines en las capillas catedralicias desde el siglo XVII, es cierto. Pero si observamos la manera de tratar su música veremos que operaban como meras voces humanas, con muy poco ornamento adicional. La innovación vino a través de la Corte, a la que se incorporaron notables músicos foráneos, y especialmente a través de la establecida en Cataluña por el pretendiente Carlos III de Austria durante la Guerra de Sucesión contra el joven Felipe V de Borbón. La presencia en Barcelona de italianos de la talla de Caldara enfrentó a los maestros catalanes, y por ende a los levantinos, con las últimas innovaciones lingüístico-musicales de Italia, de las que no dejará de sentirse inmediatamente una profunda huella en nuestras

composiciones catedralicias, extendiéndose pronto un nuevo estilo por toda España.

Esa retórica instrumental nueva, que con tanto ardor quiso combatir el Padre Feijoo en el momento de su implantación como cosa inapropiada para los templos, estaba ya plenamente asumida en las iglesias hispanas al comenzar el tercio central del siglo XVIII. Algunos ejemplos de esa nueva mentalidad retórica la podremos percibir en las obras del valenciano Joaquín García que cierran el programa de este concierto, en comparación con las de sus predecesores levantinos Cabanilles y Pradas.

**Joan Baptista Cabanilles** (Algemesí, 1664 - Valencia, 1712), llamado también "el Bach español" por la gran calidad de su cuantiosa obra para órgano, comenzó su importante andadura como organista al ser nombrado en 1655 ayudante del de la catedral de Valencia Andrés Peris, al tiempo que realizaba sus estudios eclesiásticos. Al alcanzar el grado de presbítero en 1666 accede al cargo de organista principal de la catedral, por haber fallecido Peris ese mismo año. Asumió entonces todas las funciones del órgano, sin ayudante alguno, y aún las de maestro de los infantillos desde 1675. Sólo en 1704 se le puso un ayudante para aliviar sus trabajos, que desempeñó en la seo valenciana hasta el año de su fallecimiento.

Como compositor, Juan Cabanilles es un inigualable epígono del estilo musical cultivado en España durante el siglo XVII, llevado por él al summum de sus posibilidades. Excusamos tratar aquí sobre la importante producción organística de este maestro, pues lo singular de su presencia en este programa es la ejecución de una de las pocas obras vocales que de él se conservan: el delicado villancico de Corpus *El galán que ronda las calles*. Obra originalmente escrita para dos partes vocales y bajo continuo, se suple aquí con la flauta, como ocurría a veces en su época, la parte de una de las voces.

**José Pradas** (Villahermosa del Río, Castellón, 1689-1757) se formó como infante en la seo valenciana y fue discípulo de Cabanilles, así como de los maestros Ortells y Ollanarte. Desempeñó su primer magisterio de capilla en la iglesia de Algemesí a partir de 1712. Desde 1717 hasta 1728 ocupó igual cargo en la catedral de Castellón, y en este último año se le ofreció sin oposición el magisterio de la seo valenciana, en el que estuvo hasta su jubilación en 1757, retirándose entonces en su pueblo natal, donde falleció dicho año.

Pradas fue un prolífico compositor eclesiástico, cuyas obras vocales con y sin instrumentos representan un punto de inflexión que mira ya hacia los nuevos caminos de la música dieciochesca. Aparte de su producción latina, no sólo compone en

castellano villancicos y tonadas, sino también las novedosas cantadas de importación italiana, consistentes en un recitativo y un aria da capo. Pero además, sus obras para voz sola adquieren una nueva expresión que ya nada tiene que ver con el viejo estilo practicado en el siglo anterior. Nos enfrentamos aquí a dos obras suyas de diferente ambientación: una religiosa, *Morir es probar dulzuras*, articulada en una introducción lenta y un aria más movida, y otra profana, el "solo humano" *Oigan al bobo*, que se articula en un estribillo introductorio que luego se alterna con coplas, al estilo de los viejos villancicos, que seguirán aún vigentes también a lo largo de toda esta centuria.

Riguroso contemporáneo de Pradas fue **Roque Ceruti** (Milán, 1688 - Lima, Perú, 1760), un exponente de la música colonial española en el virreinato del Perú. Se trasladó a Lima muy joven, en 1708, en el séquito del nuevo virrey catalán Oms y Santa Pau, de cuya banda de ministriles fue director hasta 1710 en que éste falleció. En esos dos años compuso y dirigió algunas obras lírico-teatrales para la corte de Oms y continuó su labor como maestro de capilla del palacio virreinal con el sucesor de éste. Entre 1721 y 1728 fue maestro de capilla de la catedral de Trujillo, siendo llamado a la de Lima este último año para ocupar dicho cargo por deceso del maestro Torrejón de Velasco. Allí se casó en 1735 y continuó desempeñando su cargo hasta que murió. Admirado por sus contemporáneos peruanos como compositor, fue objeto de amplios elogios a su fallecimiento

Autor de numerosas cantadas para voz sola en castellano, se ofrece aquí la titulada *Quién será este arroyo puro*, dedicada a la fiesta de la Purísima Concepción de María, que observa la particularidad de su articulación en dos arias de distinto aire precedidas por sendos recitativos. Originalmente es para voz sola con dos violines y bajo continuo, donde el primer violín muestra una retórica autónoma, mientras que el segundo, de ejecución más simple y convencional, se limita a completar con el bajo las armonías. El cémbalo asume en esta versión que hoy se ofrece todo este acompañamiento, mientras que la parte violinística principal ha sido fielmente suplida con la flauta travesera.

Un estadio más avanzado del nuevo estilo aparece manifestado en la amplísima producción del valenciano **Joaquín García** (Anna, c.1710 - Las Palmas de Gran Canaria, 1779). Iniciado en la música probablemente en la colegial de Játiva, cercana a su pueblo natal, no fue ajeno a las corrientes italianizantes que cultivaron los grandes músicos levantinos que le precedieron, pero tampoco al casticismo españolista, que supo llevar también a su obra religiosa. Contratado en Madrid para trasladarse a Canarias en 1734, se hizo cargo de la capilla musical de la catedral de Las Palmas, donde su nuevo lengua-

je musical causó el asombro general y el rechazo de los viejos cantores e instrumentistas. No obstante, se impuso e implantó el nuevo estilo sin ceder un ápice. Se casó con una dama notable de la población y permaneció en Gran Canaria hasta el fin de sus días, dejando al fallecer casi seiscientas obras musicales compuestas, todas ellas de gran calidad.

En García se conjugan la soltura italianizante con la gracia españolista. Es autor no sólo de villancicos al estilo tradicional, sino también de deliciosas tonadas a voz sola y a dúo, así como de cantadas articuladas en recitativos, arias y finales graves. Se ofrecen al final de este programa tres obras suyas bien distintas: la tonada *Ah del rebaño*, para voz sola con violín (aquí flauta) y bajo continuo, la cantada *Atención que hoy empieza*, para voz sola, violonchelo obligado y bajo continuo (ambas partes asumidas hoy por el cémbalo), y el villancico de Corpus *¿Quién ha visto cosecha...?*, para voz de tiple, un instrumento tiple (violín, oboe o flauta) y bajo continuo.

Este repertorio cantado aparece contrastado con dos obras puramente instrumentales y algo más tardías del siglo XVIII español, que nos muestran bien a las claras cómo la música profana instrumental iba más allá de lo que se hacía en la iglesia, y cómo los maestros españoles estaban interesados por los progresos del arte musical europeo sin renunciar a un lenguaje propio, que en el caso del Padre Soler es muy patente.

**Juan Oliver y Astorga** (Yecla, Murcia, 1733 - Madrid, 1830). Compositor muy longevo, fue uno de los primeros violinistas españoles que probó fortuna fuera de España, pues se le localiza ya en 1765 como virtuoso de violín que ofrece un concierto en Frankfurt. Se trasladó muy poco después a Londres, donde estuvo varios años y donde publicó varios cuadernos de obras instrumentales: sonatas para violín y para flauta, dúos de flautas con bajo continuo, tríos de cuerda, etc. En 1776 recaló por Madrid y fue contratado como violinista de la Capilla Real, donde permaneció hasta su muy tardía jubilación. En la década de los noventa era llamado regularmente a la cámara de Carlos IV para participar en sus sesiones de música de cámara, donde también acudían Brunetti, Boccherini, etc. De Oliver se ofrece aquí su sonata en tres movimientos para flauta travesera (o eventualmente violín) incluida en su Op. 1 editada en Londres en 1767, en la que se aprecia la búsqueda formal que imbuía a los cultivadores de la música instrumental en aquel entonces para articular sus obras (formas internas pre-sonata y articulación general en movimientos contrastantes, todavía sin renunciar al movimiento de carácter proveniente del mundo de la danza que es el minué).

El P. **Antonio Soler** (Olot, Gerona, 1729 - El Escorial, Madrid, 1783). Se formó musicalmente en la escolanía del

Monasterio de Montserrat, pasando en 1750 a desempeñar el magisterio de capilla de la catedral de Lérida. En 1752 se trasladó al Escorial, donde profesó como monje, desempeñando diferentes funciones musicales en el monasterio, especialmente la de organista. Su talento creador, seguidor de las pautas del clavecinista de la corte española Domenico Scarlatti (fallecido en Madrid en 1758), le granjeó gran fama, siendo maestro particular de música y tecla del infante don Gabriel. Fue autor asimismo de una ingente obra vocal. Pero son sus numerosas sonatas para tecla, las que le han inmortalizado, pues rezuman una gracia y un españolismo verdaderamente singular. Cabe resaltar que los clavecinistas españoles de aquella época articulaban sus obras mayoritariamente en un solo movimiento, mientras que los instrumentistas de arco o de viento seguían modelos italianos y centroeuropeos que apuntaban a organizaciones más complejas, como es el caso de Oliver.

**Lothar Siemens Hernández**

---

 TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS
 

---

*J. B. Cabanilles*

**El galán que ronda las calles**

El galán que ronda las calles, / que enamorado está.  
Que si no se retira, / él enfermará, / él peligrará.  
Le matará el amor, / el amor le matará.

Valentón que vais embozado,  
si pensáis que no os han visto  
advertid que ya os conozco.  
¿Quién sois vos, Cuerpo de Cristo?  
Con la fe os he descubierto / y no quiero más testigos,  
que sé que, por defenderos, / hecho habeis un voto a Cristo.  
Alto sois en el pensar, / pues con ser quien sois, divino,  
con decir un no se qué / os pasais a ser divino

*J. Pradas*

**Morir es probar dulzuras**

Morir es probar dulzuras, / dulzuras de amor,  
no es golpe o rigor / vivir de espirar,  
ni es muerte encontrar / más luz y esplendor.

Oh! Hermosa María / Oh! Aurora del día / que feliz fallece  
cuando con más creces / se admira tu ardor.

**Oigan al bobo**

Oigan al bobo, / cómo babea  
diciendo que llora / que gime y que pena,  
y aún por eso, / por trago querría,  
qué bobería, / a mi belleza,  
fiado en que sabe / hacer de poeta  
hacer cuatro coplas / a Gila o a Menga.

Con su amor y mi desdicha / quiere que viva contenta,  
que bobería / y no considera  
que no puede estar pagada / quien no vive satisfecha.

**Quién será este arroyo puro**

De aquel inmenso mar interminable,  
bello arroyuelo puro se deslizo,  
y en el ruido de perlos que autoriza,  
hasta el terso murmureo es inefable  
mas que mucho, si al impetu luciente  
en su cristal la gracia es la corriente.

Quién será este arroyo puro, / que con peregrinos modos  
hoy que nace como todos / trae origen tan celestial.

Quién será el que del oscuro / valle riega la ribera  
y pasando por su esfera / no toca tierra letal.

Mas quién, sino el espejo de belleza  
que solo en sí retrata la pureza;  
pues para hacer feliz su jerarquía  
aun las aguas apelan de Marías  
y es que ellas de su instante puro, y raro,  
con lengua de cristal hablan más claro.

Corra pues aun en cauce de humano  
puro arroyo que es tan soberano  
para hacernos patente el favor.  
Si su espejo en su luz reflejado  
hoy se advierte que se ha concebido  
sin la mancha de mísero horror

### **Atención que hoy empieza**

Atención, que hoy empieza  
en la conquista amor de corazones  
a vibrar sus rayos, sus harpones  
y quién podrá resistirse a una fineza.  
Ríndase, pues, a tan dulce guerra  
cuanto en su ámbito encierra cielo y tierra.

En blando rumor / que alegre el confin,  
resuena el clarín, / repita el tambor.  
Que hoy triunfa el amor, / sin fin hasta el fin  
Que inmenso favor, / que hoy triunfa el amor sin fin.

Más ay!, valor divino, ay! fineza suprema,  
quién al paso que estimarla / supiera agradecerla.

### **Ah del rebaño...**

¡Ah del rebaño , / ¡Ala! Digo, ¡Ala! Digo,  
pastor soberano / ¡qué amante, qué fino!,  
cuida de tus ovejas / con dulces caricias  
con tiernos cariños.

A tu rebaño llega, / pastor amante  
la ovejilla que quiere / que Dios la guarde:  
cuenta con ella / que ha de ser la alegría / de tus ovejas.

Pues de pasto del alma / haces alarde  
en tu gracia perenne / la fe se abraza:  
ay, que se quema / en la hoguera divina / de aquella oblea.

Como simple ovejuela / quiere anegarse  
en el río celeste / de tus disfraces:  
ansiosa llega / a beber en la fuente / de tus finezas.

### **Quién ha visto cosecha**

¿Quién ha visto cosecha / de tanto colmo?  
Pues ha dado una espiga: / pan para todos.  
Oh campo hermoso, / cifre sagrada de inmensos gozos,

en donde cada grano / vale un tesoro.

¿Quién ha visto cosecha de tanto colmo?

Este campo es de un dueño / que, misterioso,  
sembró Dios humanado / para su logro.

Labrador es su Padre, / con que es muy propio  
que en el pan manifieste / lo poderoso.

---

## TERCER CONCIERTO

---

No es habitual en los recitales líricos escuchar canciones españolas del siglo XIX (salvo en contadas propinas), a pesar de que el género se va abriendo paso tímidamente en las grabaciones discográficas y las salas de concierto, gracias al esfuerzo de musicólogos e intérpretes. Por eso un recital dedicado a la canción española de la primera mitad del siglo XIX es extraordinario y revelador de los intereses musicológicos que inspiran este ciclo de la Fundación Juan March, organizado para conmemorar el XXV aniversario de la Sociedad Española de Musicología.

El siglo de Campoamor, Larra, Espronceda o Bécquer no fue en absoluto un vasto páramo musical en el que los compositores se limitaron a mimetizar la lírica italiana. Muy al contrario, la investigación musicológica ha confirmado que mucho y bueno hicieron nuestros músicos, tanto en lo que se refiere a la construcción deliberada de una música nacional como a la asimilación de las estéticas y modas venidas del extranjero, respondiendo a la demanda del público. En este sentido, la canción destaca por su gran poder de convocatoria, su potencial nacionalista, su perfecta adaptación a lo que hoy entendemos por "sociabilidad burguesa" y su meritoria versatilidad estilística, si bien este programa explota la veta *castiza* del género.

En los primeros años del siglo, la canción española acusa una importante influencia de la ópera franco-italiana del siglo XVIII, pero también una inequívoca afinidad con la tonadilla y el sainete, ambivalencia que se expresa en el género de la *seguidilla-bolera* o *bolero*, para voz y guitarra inicialmente, si bien poco a poco el pianoforte fue ganando terreno.

Las seguidillas-boleras son canciones de ritmo ternario, con una estructura musical fija claramente articulada y un aire peculiar (aire de *bolero*), basadas en una única estrofa de seguidilla (cuarteta y terceto en versos de arte menor, de origen castellano). Este género está representado en el programa por las obras de Fernando Ferandiere, José Rodríguez de León, Salvador Castro de Gistau y Fernando Sor.

Debemos a Brian Jeffery la recuperación (Tecla: 1976, reedición de 1983) de buen número de seguidillas del guitarrista y compositor Fernando Sor. Mientras *Las mujeres y cuerdas*, escrita antes de su exilio por afrancesado, solo se conservó en copia manuscrita, *Mis descuidados ojos* fue publicada en París como *Bolero de Société* en 1814 y es una obra excepcional pues tiene tres estrofas completas, así como un notable desarrollo armónico. También el *Andante Largo* para guitarra de Sor lle-

gó a la imprenta en Francia antes que en España, formando parte de *Six petites pièces*, Op. 5 (París: Benoist): pertenece a la primera etapa creativa del autor, anterior al exilio, y es una obra breve de inspiración rococó.

Las boleras de Fernando Ferandiere y José Rodríguez de León incluidas en el programa fueron editadas por Javier Suárez Pajares (ICCMU, 1995), quien recuperó así los primeros ejemplos impresos del género: la de Ferandiere como epílogo de su *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) y las de León (violín de la Real Capilla) impresas por el editor pionero Vicente Garviso (ca. 1801). Son todas para voz y guitarra, al igual que *Como rosa entre espinas* editada por Salvador Castro, guitarrista español que vivió en París el exilio y publicó un importante periódico, *Journal de Musique étrangère pour la guitare ou lyre* incluyendo varias colecciones de seguidillas "ou chansons nationales espagnoles" (recuperadas en edición facsimilar, en 1981, por Archivum Musicum).

Hay indicios para pensar que *Como rosa entre espinas* (ca. 1815) fue escrita por el gran cantante y compositor Manuel García: es una bolera que obedece a un estilo sofisticado y virtuoso, al igual que las obras de José León, estilo radicalmente distinto al de los polos y canciones andaluzas del compositor sevillano, más desgarradas.

En todas estas boleras, las sutilezas de las metáforas e ingredientes picarescos de los poemas (en la más pura tradición de la poesía del siglo de oro) se apoyan en una refinada combinación de parámetros musicales que el público entendía como *castizos* (más evidentes en las de Sor) con un melodismo de inspiración operística que exige gran agilidad al intérprete (particularmente las de José León y García), con extensos, ágiles y complicados melismas, apoyaturas adornadas (*Te has hecho vida mía*) y síncopas rotas en valores breves (*Sin duda que la suerte*, *Como rosa entre espinas*). Obedecen, por tanto, a una excepcional combinación de elegancia, populismo y virtuosismo, espontaneidad y artificio.

Los picarescos mordentes (*Como rosa entre espinas*), tetracordos fríos (*Las mujeres y cuerdas*) y cadencias andaluzas –las dos son a veces solo evocadas sutilmente, como en la bolera de Ferandiere–, segundas aumentadas (*Como los calesines*), diseños de tresillos encadenados en sentido descendente y floreos (*Sin duda que la suerte*), los ritmos de seguidilla y castizos tresillos en el acompañamiento (*Mis descuidados ojos*) conjugan un lenguaje rico y exigente en piezas breves de una sola estrofa, una auténtica delicia.

Estas boleras lograron articular un sentido de *nacionalidad musical* en su peculiar evocación del mundo popular, como

había ocurrido en la tonadilla y en el repertorio para guitarra y para pianoforte desde el siglo anterior, en obras basadas en *aires nacionales*, como las *Variaciones del fandango español* de Félix Máximo López (1742-1821), organista de la Capilla Real de Madrid.

En el discurrir de la canción española no menos importante fue la veta andaluza, que se canalizó a través de tiranas y polos, dos aires de danza meridionales afines al fandango y la caña. La tirana está representada en las obras *Si la mar fuera de tinta* y *Un navío, dos navíos*, de José Melchor Gomis, y en la celeberrima *Tirana del Trípoli*, procedente del teatro tonadillero, sobre cuya autoría hay distintas versiones. Suele atribuirse a Laserna, pues se incluía en *Los Maestros de la Raboso* y *El triunfo de las mujeres*, aunque parece que fue escrita por Pablo Esteve, en 1785, para *Los Hidalgos*. Bernabé Carrafa publicó una versión (anónima) de esta pieza, con acompañamiento de piano y guitarra (ca. 1835).

La estrofa de la tirana es distinta a la de seguidilla, ya que se usa para las coplas la cuarteta octosilábica (siguiendo la tradición del romancero), mientras el estribillo puede -y suele- modificar el metro de la estrofa, con amplia libertad, siendo frecuentes las interjecciones y versos tópicos. Musicalmente no existe una estructura fija, aunque invariablemente son composiciones estróficas (copla y refrán) y la música se repite tantas veces como coplas se canten, a diferencia de la seguidilla de una sola estrofa.

Una característica singular de la tirana es la sincopación y desplazamientos métricos expresivos en la línea vocal (*El Trípoli*). El metro es habitualmente ternario (con la excepción de las de Gomis) y la melodía puede prodigarse en vocalizaciones ornamentales, abundantes floreos y picarescos tresillos (rasgo común a las boleras), siendo frecuente el uso de escalas andaluzas transportadas a todos los tonos.

Las tiranas de Gomis tuvieron gran éxito, publicándose en vida del autor en Madrid, Londres y París. Se caracterizan por una exquisita combinación de casticismo y *bel canto*: melismas interesantes y giros andalucistas en la línea vocal, cromatismos expresivos en el piano (*Si la mar fuera de tinta*), y en ocasiones una estructura armónica similar a la del fandango con expresivas vocalizaciones (*Un navío, dos navíos*).

De la tirana deriva lo que se comercializó en la España de Fernando VII como "*canción andaluza*", género en auge a medida que avanza el siglo, debido al desarrollo de una corriente de andalucismo que se vivió en la poesía, litografía, pintura, el teatro (cuadros y comedias de costumbres) y la zarzuela durante el periodo isabelino. La canción *andaluza* perdió en

ornamentación melódica y complejidad técnica lo que ganó en *casticismo*: su mayor mérito fue consolidar unos estereotipos sonoros asimilados a lo andaluz y, por extensión, a lo español.

El género está representado en el programa por *El dolor de los celos*, *La gitanilla celosa*, *El chacho moreno*, *El corazón en venta*, *El morenillo* y *La desvelada de Gomis*, *El Chairo* y *El Caramba* de Ramón Carnicer y la anónima *El requiebro*. Con la excepción de *La gitanilla celosa* y *La desvelada*, estas canciones –al igual que las tiranas anteriores– han sido editadas por quien suscribe estas notas, en sendas colecciones (ICCMU, 1996 y 2001).

De espíritu castizo y extravertido, destaca la presencia de elementos modales en la línea vocal: sutiles y breves evocaciones andalucistas (*La gitanilla celosa*, *El morenillo*, *El dolor de los celos*), segundas aumentadas (*El chacho moreno*), escalas modales basadas en la gamma andaluza (*El requiebro*), a veces contrastadas con centros tonales (en modo mayor) como en las coplas de *El Chairo*, y estructuras derivadas del fandango (*El corazón en venta*). Asimismo encontramos castizos melismas, abundantes floreos y diseños en tresillos encadenados (*El chacho*), o bien vocalizaciones más teatrales (*El morenillo*) y castizos acompañamientos (*El requiebro*). La influencia de la tirana en el metro se evidencia en *La desvelada* y *La gitanilla celosa*, la primera de gran refinamiento melódico y la segunda con un expresivo contraste modal.

Las canciones andaluzas se volvieron permeables a otros aires *nacionales* como la jota o la seguidilla, generándose una característica confusión entre canciones *españolas* y *andaluzas*, que, en última instancia solo se distinguen en razón de su temática. Así, *El corazón en venta* evidencia la influencia de la jota en el refrán, al inicio de la canción, con un acompañamiento que recrea el ritmo de seguidilla, mientras las coplas finalizan en una cadencia andaluza, con delicados diseños vocales (mordentes y *acciacaturas*), resolviendo la tensión en modo mayor, en clara referencia al fandango.

Para aumentar el atractivo pintoresco, se podían incluir vocablos en *caló* o algo de *argot* gitano, como en el refrán de *El chairo* de Carnicer (*chinorrí y jonjabar*), una canción decididamente teatral, bajo la influencia de la ópera cómica, creada por el autor para intermediar una tonadilla, anterior a 1820. Más operística y menos castiza es *El Caramba* (1824), como evidencian los mordentes, grupetos, el empleo expresivo de la 7ª disminuida en la voz y una armonización por terceras en el acompañamiento.

La canción contribuyó a la configuración de un lenguaje *nacional* que fue aprovechado por la zarzuela. Más allá de cual-

quier esencialismo o sentimiento de "pureza" nacional, lo que importa no es si estas canciones eran *genuinamente* españolas, sino lo que fueron capaces de construir. La incomprensión y el prejuicio *esencialista* condenaron a la canción lírica a la marginación durante décadas. Hoy, superados tales prejuicios, la musicología y los músicos profesionales tienen una deuda pendiente que subsanar, y no hay otra forma de hacerlo más que a través de la investigación, edición y organización de conciertos como el de hoy.

**Celsa Alonso González**

---

 TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS
 

---

*Salvador Castro de Gistau*

**Como rosa entre espinas**

Como rosa entre espinas / es la belleza,  
que es preciso punzarse / para cogerla.  
Pero gozada / su fragancia se pierde / y es despreciada.

*Fernando Sor*

**Las mujeres y las cuerdas**

La mujeres y las cuerdas / de la guitarra,  
es menester talento / para templarlas.  
Flojas no suenan, / y suelen saltar muchas / si las aprietan.

**Mis descuidados ojos**

Mis descuidados ojos / vieron tu cara.  
¡Oh qué cara me ha sido / esa mirada!  
Me cautivaste, / y encontrar no he podido / quien me rescate.

*José Melchor Gomis*

**Si la mar fuera de tinta**

Si la mar fuera de tinta / y los cielos de papel  
no podría yo explicarte / mi finísimo querer.  
Eres lumnia y eres manta  
y eres lumnia camela camelara.  
Al mirar esos ojuelos / y esa cara de afligío  
cual se derrite la nieve / toítico me derrito.  
Eres lumnia...

**Un navío, dos navíos**

Un navío, dos navíos / tres navíos por la mar  
si hubiera cuatro navíos / habría más que contar.  
Ay li li li li li / que me muero por ti.  
Al mirar esa zandunga / ese cuerpo tan cristiano  
oiticas mis potencies / están tocando a rebato.  
Ay li li...  
Cada vez que yo te veo / esa planta zandunguera,  
a mi mismo yo me digo: / cuerpo mío, ten paciencia.  
Ay li li...  
Si te veo, me atribulo, / y si en la calle te encuentro,  
hace movimiento el alma / por separarse del cuerpo.  
Ay li li...

### **El dolor de los celos**

Trujome la muerte / madre un disfavor  
porque siempre celos / engendran dolor.

De favorecida / vine a desdeñada  
cuanto fui encumbrada / tanto fui abatida,  
viéndome perdida / creció mi temor  
porque siempre celos / engendran dolor.

Fue sordo a mi llanto / y a mis tristes quejas,  
cerró las orejas / cual sierpe al encanto,  
creció mi mal tanto / cuanto al disfavor  
porque siempre celos / engendran dolor.

### **La gitanilla zelosa**

De mi gitano / estoy zelosa  
que otra donosa / le cautivó.

No ya me mira / con tiernos ojos  
fieros enojos / ¡ay! me dejó

De mi gitano / estoy zelosa...

Perdí la gracia / con que camela:  
no se desvela / ya por mi amor.  
Sólo me queda / saber su engaño,  
para mi daño / pena mayor.

De mi gitano / estoy zelosa...

Sin tu sandunga, / tu gallardía,  
tu bizarría / y mucha sal.

Tu gitanilla / sola y cuitada,  
desconsolada / perecerá.

De mi gitano / estoy zelosa...

### **El chacho moreno**

Tengo yo un chacho moreno  
que me camela con gracia,  
más salado que mil sales, / más dulce que la miel blanca.

¡Ay! moreno, ¡ay! mi alma / ¡ay! camélame con gracia.

Mira chacho que no quiero / que a picospardos te vayas  
porque tu chacha te quiere  
con más zandunga y más gracia.

¡Ay! moreno, ¡ay! mi alma / ¡ay! camélame con gracia

### **El corazón en venta**

Quién me compra que lo vendo  
quién me compra un corazón.

Un corazón se vende / puro, sencillo y blando,  
amor amor ansiando / y nada más que amor.

Un comprador pretende / cual lo es ardoroso,  
hay alguien que piadoso / ser quiera el comprador.

Quién me compra que lo vendo  
quién me compra un corazón.

Cansado de reposo, / de soledad cansado  
vegeta fastidiado / en mísero estupor.

Vivir quiere anheloso, / su libertad detesta,  
y esclavo ser protesta / de quien le jure amor.

Quién me compra que lo vendo  
quién me compra un corazón.

### **La desvelada**

Pensamientos me quitan / el sueño, madre,  
desvelada me dejan / vuelan y se van.

Tristes pensamientos / de alegres memorias  
con oscuras glorias / y claros tormentos  
vienen por momentos / a verme, madre,  
desvelada me dejan / vuelan y se van.

Cada cual procura / que mi lecho sea  
campo a la pelea / y paz mal segura,  
sueños sin ventura / me asustan madre  
desvelada me dejan / vuelan y se van.

### **El morenillo**

Por buscarte morenillo, / esta tarde me perdí,  
mas qué extraño que me pierda / si estoy perdida por ti.

¡Ay! Jaleo de mi vida, / ven, jaléame con sal  
que matarme tus ojuelos / saben con sólo mirar.

Un moreno me hace falta / para alivio de mi mal,  
y si con esto no curo / ¿qué cosa me curará?.

Por todito el mundo entero  
no se encuentra un garbo igual,  
¡ay! moreno tú me curas / con tu salero y tu sal.

*Fernando Ferandiere*

### **Todo aquel que no sepa**

Todo aquel que no sepa / qué cosa es amar  
prueba de que no tiene / sensibilidad.  
Pues a tenerla / es preciso conozca / de Amor la fuerza.

*José Rodríguez de León*

### **Como los calesines**

Como los calesines / son los amantes,  
que son de todo el mundo / sin ser de nadie.  
Y con imperio / todo el mundo los una / por su dinero.

### **El que alguna fineza**

El que alguna fineza / de mí consiga,

no ha de esperar por eso / que la repita.  
Pues no permito / tratar lo voluntario / como preciso.

### **Sin duda que la suerte**

Sin duda que la suerte / ya se ha mudado  
pues que cesan las penas / de un desdichado.  
Mas tus favores / son causa de que vuelvan / a sus verdores.

### **En amantes dolencias**

En amantes dolencias / suelen los celos  
ser a veces sangrías / hechas a tiempo.  
Pero con tiento, / no por muchas sangrías  
muera el enfermo.

### **Te has hecho vida mía**

Te has hecho, vida mía, / tan miserable,  
que niegas que te quiero / por no pagarme.  
Bien que lo niegas / porque tienes gran miedo / de que te venza.

*Ramón Carnicer*

### **El caramba**

Malhaya la hora, ay! / en que me dormí,  
pues pasó mi chungo, ay, caramba! / y yo no le ví.  
Dices que me quieres ay! / y eso no es verdad,  
porque tú con otra, ay, caramba! / tienes amistad.  
Dices que me quieres, ay! / con el corazón,  
también me la pegas, caramba! / cuando hay ocasión.  
Mañana te embarcas, ay! / y tú lo verás  
que a vuelta de viaje, ay, caramba! / con otra vendrás.

### **El chairo**

Cuando un viejo a una muchacha / se propone cortejar  
es el fin de la aventura / muy fácil de adivinar.

¡Tengo chairo mío / lástima de ti!  
Tú no me jonjabas / pobre chinorrí,  
límpiata la baba, / límpiatela así.

La mujer es pajarito / muy difícil de guardar,  
abre a lo mejor la jaula / y si quiere echa a volar.

¡Tengo chairo mío / lástima de ti!...  
No te olvides chairo mío / de estudiar esta lección,  
mira que sale a la frente / el mal de la obstinación.  
¡Tengo chairo mío / lástima de ti!...

*S.M.*

### **El requiebro**

Qué quieres que te diga / gitana encantadora,  
si no alivias las penas / de quien fino te adora.

Sí, mi gitana, sí, / sí que te quiero a ti,  
salero resaláo / sí que me has hechizáo.

Qué quieres que te diga / gitana retrechera,  
si por darme jachares / tú te vas con cualquiera.

Sí, mi gitana, sí...

Qué quieres que te diga / gitana remonona,  
si todo amarteláo / me tiene tu persona.

Sí, mi gitana, sí...

*Blas de la Serna*

### **El trípili trápala**

Una vieja en la cazuela / dió un suspiro tan atroz  
que apagó las candilejas / y mató al apuntador.

Trípili trípili trápala / esta tirana se canta y se baila.  
Anda chiquita, anda salada, / ¡que me robaste el alma!

A una niña muy bonita / un estudiante encontró,  
él la pidió una cosita / y la niña se la dió.

Trípili trípili trápala...

Las muchachas de Madrid / mueren por los estudiantes  
y les dan lo que les pidan / aunque dicen son tunantes.

Trípili trípili trápala...

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **El piano romántico español**

El Romanticismo en España comienza tardíamente respecto a los referentes europeos. El absolutismo de Fernando VII hizo que numerosos liberales españoles se vieran obligados a exiliarse, regresando gran parte de ellos a partir de 1833 con la Regencia de María Cristina. La reina había apoyado la construcción del Teatro Real y la fundación del Real Conservatorio en 1830 como principal centro de enseñanza musical del país, claros ejemplos de un cambio de mentalidad hacia el arte musical; por una parte la liberalización de dicho arte, y por otra la formación de profesionales por y para el mundo burgués.

El primer profesor de piano del Real Conservatorio, Pedro Albéniz, publica en 1840 su *Método completo de piano*, que sigue la tendencia europea y se basa concretamente en el de Henri Herz, compositor que es considerado el "padre" de la escuela francesa de piano. La gran cantidad de publicaciones similares en España como en toda Europa que se prolongaría hasta ya entrado el siglo XX, no viene sino a constatar la creciente importancia de un instrumento que gracias a las innovaciones industriales consigue abaratar sus costes de producción, siendo de este modo asequible al mundo burgués. Esta "fiebre del piano" se extenderá por toda España a lo largo de la centuria, propiciada por la popularización de las veladas musicales, sucesoras de las tertulias dieciochescas, que se celebraban en los salones burgueses tanto privados como de asociaciones y editoriales. En ellas el piano constituía su principal foco de atención y para él se crea una constelación de piezas de muy desigual valor. El denominado "piano de salón" abarca una gran diversidad de géneros. Si por un lado en los salones familiares se interpretaban piezas relativamente sencillas junto a aires de danzas como valeses, polkas, mazurkas, gavotas o galops principalmente, a los salones "artísticos" como el del Ateneo de Madrid estarían dedicadas las obras de mayor lucimiento y envergadura como aquellas que llevan la denominación "de concierto" o "de bravura". Apartado especial merecen las composiciones denominadas "estudios", que como su nombre indica tenían una finalidad eminentemente pedagógica, ya que servían para trabajar dificultades técnicas concretas, sin dejar de ser páginas musicales de coherencia artística.

Merece la pena destacar aquí las vías de divulgación de estas composiciones pianísticas. Las destinadas a una interpretación por parte de aficionados se difundían con frecuencia en revistas de variado contenido, como las de moda dirigidas al público femenino, y por supuesto en las propiamente musica-

les, como *La Iberia Musical* o *La Gaceta Musical*. Todas estas publicaciones, con una frecuencia de publicación mensual o quincenal, solían incluir pequeñas composiciones de tipo bailable, de carácter o incluso de mayor trascendencia artística. Junto a este método de amplia divulgación, numerosas editoriales publicaban composiciones sueltas de cualquier género, contando con frecuencia con un breve catálogo en la misma edición, lo cual facilitaba también la difusión de la música impresa.

De este multiestelar universo del piano romántico español, en el que desarrollaron su trabajo tantos músicos, se han escogido para este programa tres compositores nacidos en la periferia pero con carreras internacionales: el malagueño Eduardo Ocón, el tinerfeño Teobaldo Power y el eximio gaditano Manuel de Falla en una de sus facetas menos conocida: la de su creación pianística de juventud.

**Eduardo Ocón Rivas** (1833-1901) nació en Benamocarra (Málaga) y se inició como seise de la catedral, centrando sus estudios musicales en el órgano y en el piano, que estudiaría con Joaquín T. Murguía. Desempeñó durante largos años una plaza de segundo organista en la catedral malagueña, al mismo tiempo que escribía obras religiosas. En 1867 decide emprender viaje a distintas ciudades europeas, dando a conocer sus obras en París, donde frecuentaba los círculos de Auber y Gounod y donde logró que le publicaran algunas de sus partituras profanas. También visitó Colonia y Bruselas para entrevistarse con Fétis que entonces dirigía el Conservatorio. Tres años más tarde regresa a Málaga, momento en el que se le ofrece la dirección de la Sociedad Filarmónica, cargo que aceptaría sólo contemplando la posibilidad de crear un conservatorio asociado a ella. Rápidamente se puso en marcha la maquinaria pedagógica, tomando como modelo de enseñanza el del conservatorio parisino, y pese a estar alejado del centralismo madrileño, la institución malagueña tuvo una gran aceptación, contando entre sus docentes a personalidades de la talla de Isaac Albéniz o Teobaldo Power.

La producción pianística de Ocón, sin ser lo más representativo de su obra, cuenta con bellos ejemplos, donde se entremezclan sutilmente evocaciones chopinianas con giros españoles, pues el nacionalismo irá paulatinamente entroncándose no sólo en la literatura pianística, sino en gran parte de la producción musical desde mediados de siglo. Ya desde esas fechas muchos músicos dirigen sus esfuerzos a la búsqueda de identidad propia, frente a las distintas identidades que desde el extranjero llenaban el ambiente musical español. En este sentido se desarrollará el llamado andalucismo como seña de identidad hispánica que cuenta entre sus adeptos con Ocón, quien publicaría en 1874 en Breitkopf und Härtel sus "Cantos espa-

ños", colección de melodías populares que contribuyó al desarrollo del nacionalismo español.

De su faceta pedagógica destaca el "estudio fantástico para piano" *Rheinfahrt* (viaje por el Rhin), compuesto tras su regreso de Europa. Como su título indica, el movimiento ondulante que producen los arpeggios evoca el vaivén de la barcaza que transcurre por un tranquilo río, que tras cruzar algunas corrientes, se sosiega marcando el final del paseo. Por su parte el *Gran Vals brillante*, se presenta como una de tantas composiciones que ejemplifican el piano de salón virtuoso, aunque quizás no concertístico. Tras una pequeña introducción, el vals es atacado con brillantez y, como era habitual, sus distintas secciones se van repitiendo con el fin de permitir el lucimiento del intérprete, así como presentar la vertiente más práctica de la misma obra. También por la misma época en que escribe *Rheinfahrt* compone una de sus obras más difundidas, *Recuerdos de Andalucía Op. 8* (Bolero de concierto), donde se pone de manifiesto su tendencia nacionalista. Aquí, el típico ritmo ternario del bolero actúa de auténtica columna vertebral discurrendo ininterrumpidamente durante toda la composición, y sobre la que se desarrolla un melodismo de corte andalucista. El bolero propiamente dicho se inicia en la cálida región central del piano, pero rápidamente ampliará su ámbito hacia registros más extremos, explorando distintos recursos tímbricos del instrumento.

Las composiciones de **Manuel de Falla** (Cádiz 1876-Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946) incluidas en el programa ejemplifican el paso del piano de salón al virtuoso de concierto. En su Cádiz natal comenzó su formación de la mano de su madre, aunque pronto pasaría a otros maestros. Un aliciente fundamental en su formación fueron las tertulias organizadas por D. Salvador Viniegra, comerciante gaditano y músico aficionado. Sería en un concierto organizado por éste donde Falla estrenaría su primera composición pianística en 1899, *Nocturno*. En 1896 Falla se establece en Madrid, aunque desde algunos años antes viajaba frecuentemente aquí para recibir lecciones de José Tragó. Será ya a partir de 1900 cuando comience su carrera concertística y en sus repertorios empiece a incluir composiciones propias. Tal es el caso de la *Canción* fechada en ese mismo año. Se trata de una pequeña obra de corte intimista, muy dentro del estilo de salón, sin grandes dificultades técnicas, pero que requiere de una gran dosis de sensibilidad y gracia para su ejecución. Está concebida al estilo de los "Lieder ohne Worte" de Mendelssohn, con una sencilla melodía cuyo acompañamiento se irá enriqueciendo en sus distintas repeticiones. Apenas unos meses más tarde estrenará el autor en la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz su *Vals-Capricho*: de un modo libre, casi caprichoso, el vals surge una y otra vez del entramado compositivo, viéndose aquí la clara diferencia con

el Gran Vals brillante de Ocón, más danzable y salonístico, mientras que el de Falla es más de concierto, pese a ser una obra del período juvenil, aquel que Gerardo Diego denominara "Premanuel-Antefalla" y que se extenderá hasta 1904-05 con el estreno de *La vida breve*.

Ya plenamente establecido en Madrid y con sus estudios terminados, Falla se presenta a distintos concursos. El primero de ellos será el convocado en 1903 por el Real Conservatorio Superior de Música, donde presenta el *Allegro de Concierto*. A pesar de ser una obra de gran brillantez y de que indudablemente contó con una buena interpretación, el premio fue otorgado a la homónima composición de Enrique Granados. Esta composición de Falla de gran formato, en la vertiente más técnica del piano de salón, requiere dado su gran virtuosismo del concurso de un intérprete profesional para su adecuada ejecución. No en vano Falla la incluyó en un concierto que interpretó en el Ateneo de Madrid en 1905, junto a obras de Beethoven, Chopin y Liszt.

Al igual que Ocón, Falla no podría mantenerse al margen del mundo nacionalista, al que se acercó guiado por Pedrell en torno a 1902-03, incorporando no sólo giros españolistas en numerosas composiciones instrumentales, sino llegando a sus espléndidas "Siete canciones populares españolas" de 1914. Pedrell también había orientado en el sentido de beber de las fuentes naturales la inspiración musical tanto a Albéniz como a Granados, y si bien estos contaron con una producción pianística más amplia, Falla coronaría con su posterior evolución este espléndido triunvirato del nacionalismo español.

### **Lourdes Bonnet Fernández-Trujillo**

Aunque nacido en Santa Cruz de Tenerife, **Teobaldo Power y Lugo-Viña** (1848-1884) realizó toda su carrera fuera de su tierra, exceptuando los dos años que tuvo que permanecer en la isla por motivos de salud. Niño prodigio del piano, despertó desde muy pronto la admiración de todos sus coterráneos por sus cualidades excepcionales ante el teclado, y por su facilidad para la composición cuando apenas tenía 10 años. Educado por su padre, Bartolomé Power, que era miembro de la Orquesta de Cuerda que creara en 1828 el francés Carlos Guigou, el niño Teobaldo vivió en un ambiente musical propicio para el despertar de su talento. En 1858 se traslada con sus padres a Barcelona donde va a estudiar con Gabriel Balart y más tarde en el Conservatorio de París con el pianista Marmontel y el compositor Ambroise Thomas. Tras finalizar sus estudios en 1866 con premios y distinciones, comienza una vida errática tratando de abrirse camino en el difícil mundo del concierto. Se di-

rige primero a La Habana, luego de nuevo a París, donde es nombrado director de una compañía de ópera, pero la guerra franco-prusiana le hace regresar a España y entonces se establece en Madrid, ciudad que con varias interrupciones, viajes y estancias en otros lugares (Barcelona, Tenerife, Málaga, Madeira, Lisboa, de nuevo París) va a convertirse en su residencia más estable hasta su temprana muerte a los 36 años. Ya aquí se relaciona con otros artistas y músicos que trataban de superar los trastornos provocados por la revolución del 68, y que se esforzaban por hacer que la música española ocupara un lugar significativo en el panorama europeo a través de un lenguaje propio de tipo nacionalista. Pero, a pesar de que en 1864 se había fundado la Sociedad de Cuartetos y en 1866 la Sociedad de Conciertos con el fin de potenciar la música instrumental, lo cierto es que el teatro lírico era el que arrastraba más público, y en este panorama la vida de un pianista-compositor no era nada sencilla. Tocaba en los café-conciertos (El Prado y el Imperial), además de dar algunos conciertos esporádicos en teatros o en el Conservatorio. Fueron años difíciles, en los que su salud comenzó a quebrantarse, por lo que tuvo que hacer un alto en el camino, y regresar a Tenerife en 1879 a reponer las fuerzas perdidas. Tras una corta estancia vuelve a marchar a la Península (Lisboa, Málaga), de donde regresa a la isla ante una grave recaída. Su permanencia ahora aquí será de dos años, tiempo que aprovecha para reflexionar sobre la técnica pianística y redactar su tratado didáctico *El Arte del piano*, escribir algunos artículos periodísticos, y componer la rapsodia *Cantos canarios* como homenaje a su tierra natal, obra que estrenará en 1880. De regreso a la Península, los acontecimientos de su vida se irán precipitando hasta llegar a su final. Realiza una gira de conciertos por Andalucía, da clases de piano en el Conservatorio de Málaga llamado por su amigo Eduardo Ocón, al que había conocido en París, pero poco después al quedar vacante una cátedra del Conservatorio madrileño, se presenta y gana la reñida oposición en 1882, al mismo tiempo que alcanza la plaza de segundo organista de la Capilla Real. El prestigio de Power crecía por momentos en el Madrid de aquel entonces, pues a ello contribuían sus conciertos, los estrenos de sus obras sinfónicas y las publicaciones de las pianísticas. Sin embargo, apenas pudo disfrutar de una vida más desahogada y libre de preocupaciones económicas, pues la tuberculosis que le venía rondando desde hacía tanto tiempo acabó con su vida en mayo de 1884.

Imbuído por el Romanticismo imperante, Power supo conciliar la práctica de su arte interpretativo con la elaboración de una notable producción propia, sinfónica y pianística, que se desarrolló bajo las pautas del entretenimiento mundano, de la exhibición virtuosística y del ejercicio didáctico. En su no muy extenso catálogo cuenta con una opereta, una sinfonía, dos conciertos para piano y una serie de piezas cortas orquestales.

La producción pianística, en cambio, es más numerosa y en ella se encuentran tanto la típica pieza brillante de salón como otra serie de obras de concierto, sin que falte la pieza más íntima y poética, la de carácter, los estudios de concierto, y las obras de tipo nacionalista inspiradas en su caso en el folklore canario (*Cantos canarios, Malagueñas, Tanganillo, etc.*)

El *Scherzo de concierto*, op. 10, es una partitura de gran formato, donde al igual que en el *Vals de Bravura* y la *Sonata* explota todos los recursos del piano grandioso y virtuosístico, con arpeggios que cruzan el teclado de un lado a otro, exposiciones melódicas en el registro sobreagudo, trinos medidos, grupos irregulares de figuras, rápidas figuraciones ornamentales, octavas quebradas, etc, todo ello sin perjuicio de la buena exposición melódica, del logrado trabajo temático y armónico, con zonas de marcado cromatismo, y de la excelente conducción de las progresiones y modulaciones. Se percibe en él la impronta de los *Scherzi* chopinianos, sobre todo en el lirismo que se desprende de sus melodías. Su forma de *Lied* ternario no es claramente apreciable por variar la reexposición y por añadirle una larga coda, con lo cual la obra queda articulada en cuatro partes (A-B-A<sup>1</sup>C) marcadas por su ámbito tonal, fa # m-La M-fa #m-Fa # M. El trabajo temático es curioso, pues tras hacer oír una idea melódica en la dominante, introduce ya en la tónica un breve motivo de carácter rítmico, que contrasta con el tema propiamente dicho expuesto a continuación y conformado por un amplio arco melódico, tema de gran aliento, que será el que reexponga variado y con una tendencia hacia la agitación en la tercera sección. Pero Power no ha perdido de vista el pequeño motivo que antecede al tema. Lo vuelve a introducir inmediatamente antes de la segunda sección, esta vez en La M, a modo de recordatorio, e incluso vuelve a hacerlo al final de esa misma sección B, cantado por la mano izquierda bajo un largo trino medido de la derecha. Es éste el motivo que tiene reservado para la coda, el cual es expuesto aquí, en metro binario y en todo su esplendor y contundencia, tras su consecuente amplificación temática.

En contraste con ese pianismo de lucimiento del *Scherzo*, en el monotemático *Capricho romántico* en Sol b M es el sentimiento y la expresión poética lo que prima, transmitidos por una bella melodía que realzan ricas armonías. Es una obra póstuma, publicada por Zozaya.

*El Vals de Bravura* (sic), editado por Antonio Romero, lo dio a conocer Power en 1876 en un concierto en el Conservatorio de Madrid con el que obtuvo un gran éxito como creador y como intérprete. En él y como indica su título hace uso de todos los recursos del más exhibicionista virtuosismo, sin perder de vista la expresión tierna del tema. El vínculo con las piezas homónimas de Chopin es patente.

*Recuerdos del pasado* es una obra de carácter con título extramusical que forma parte de un cuaderno de piezas cortas publicado por Antonio Romero, del que tan sólo se han encontrado ocho. Esta pieza, subtitulada *Rêverie* y marcada con el op. 13, rezuma una nostalgia extrema, reflejada en la partitura por el *ben cantato e tristemente*.

La *Grand Sonate* en Do menor es una obra representativa del piano más internacional y constituye un raro ejemplo en la producción pianística española de la segunda mitad de siglo. Compuesta en los años setenta, publicada por el editor Romero y Andía y dedicada a su amigo, el también pianista y compositor Dámaso Zabalza, consta de los cuatro movimientos preceptivos de la forma académica. El *Allegro* toma la forma de sonata con sus dos temas contrastados en carácter y tonalidad: el primero tratado como un *perpetuum mobile* es todo un reto para los intérpretes, por su imparable movimiento de tresillos en la mano derecha, que crean una nube de sonido en torno al canto un tanto ansioso de la izquierda, ansiedad ya presentida en las sincopas de los cuatro primeros compases; el segundo, en cambio, es *cantabile*, evolucionando la melodía en el registro central, siempre llevada por la mano izquierda. Una pequeña coda con rápidas octavas da paso sin ningún tipo de preámbulo al corto desarrollo basado en materiales del primer tema y de la coda, tras el cual presenta la reexposición con su segundo tema en la dominante mayor. El segundo movimiento, *Andante*, es muy lírico y expresivo, con forma de *Lied* ternario, contrastando las tonalidades de La b M y Mi M en sus tres secciones. En él pretende imitar el sonido pastoso del expresivo *armonium* cuando indica que hay que hacer uso del pedal para "crear una sonoridad tenida y ligada", que envuelve las ricas armonías que nos recuerdan los *Adagios* beethovenianos. El *Scherzino Vivace* que le sigue es como su nombre indica muy alegre y juguetón, con un *Trio* muy largo, sincopado y con tema de sabor español, que se contrapone al corto *Scherzo*, –de ahí el uso del diminutivo–, donde trabaja con acordes paralelos de sexta que en rapidísima ejecución recorren gran parte de los 38 compases de que consta. Por último, el movimiento *Finale* es un *Allegro di bravura* de grandes dificultades técnicas, cuya estructura se aparta de las formas académicas al uso. Es como una especie de *Lied durchkomponiert* de tres secciones, no bien equilibradas, que podríamos considerar como introducción, exposición monotemática y coda. De este corto movimiento de 2'38<sup>11</sup> la sección central es la más extensa con un tema *ostinato* en octavas y acordes martilleantes, repartidos entre ambas manos, mientras que en las dos secciones que la encuadran sus motivos no tienen entidad suficiente como para ser considerados temas. Sin embargo, son precisamente estas secciones con textura densa, rico cromatismo y forma de distribuir el material las más interesantes, por ir a la búsqueda de un piano orquestal a lo Schumann.

---

## PARTICIPANTES

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### **Neocantes**

Es una formación vocal de cámara que nació con la intención de recrear el ambiente de interpretación y estudio de las capillas renacentistas y barrocas. Así, un grupo de jóvenes músicos comenzó por iniciativa de Germán Torrellas, hace más de veinte años, a desarrollar una intensa actividad musical, encaminada a ofrecer al público una visión, lo más auténtica posible, de la Música histórica española.

Todos los componentes del grupo tienen una sólida formación musical, encaminada sobre todo a la interpretación de la música antigua, habiendo acudido a los cursos más prestigiosos con los profesores y especialistas más destacados de España y el resto de Europa y siendo colaboradores de algunas de las formaciones más reputadas del panorama musical europeo.

Ha ofrecido conciertos en una treintena de países en Europa, América y Asia. Ha participado en gran número de ciclos y festivales especializados y de música de cámara; ha acompañado a Sus Majestades los Reyes de España en una gira por los países del Este; ha realizado numerosas grabaciones para Radio y Televisión en España y en los países que ha visitado. En los últimos años cabe destacar su participación en la mayoría de ciclos y festivales de Música Histórica, como: Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional; Festival Internacional de Almagro; Festival de Música de Oratorio de Opole; Exposición Goya en Viena; Festival Internacional de Wrocław; Festival de Música Española en Poznan; Conmemoración de la Presidencia Española en la C.E.E. (Ministerio de Asuntos Exteriores), realizando con este motivo una gira de conciertos por diversos países europeos; Semana de Música Antigua de la Comunidad de Madrid (años 1990, 1991); Semana de Música Religiosa de Cuenca (1991 y 1996); XI, XII, XIII y XIV Cursos de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial; Conmemoración del 60 Aniversario del Instituto Iberoamericano de Berlín; I, III y IV Festivales de Música antigua de La Rioja, etc.

El grupo obtuvo el Premio Nacional del Disco por su grabación de la obra de Juan del Encina. Durante el mes de Octubre de 1995 realizó una gira de conciertos por China, Japón, Filipinas, Hong-Kong e Indonesia. Realiza un trabajo constante de investigación e interpretación del repertorio escénico es-

pañol del siglo XVIII. Con la Compañía Lírica Madrid Goyesco ha estrenado ya más de veinte tonadillas escénicas de los autores más representativos de este periodo. Durante el año 96 realizó una larga gira europea con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Asuntos Exteriores, que incluyó ciudades de la importancia de Roma, Londres, París o Dublín entre otras. Participó asimismo en el ciclo del Románico Palentino y en Navidad ofreció una gira de doce conciertos en la Comunidad de Madrid.

El año 1998 participó en diferentes programaciones y festivales de música, como Música en Semana Santa en Extremadura con la institución Cultural el Brocense, en Granada con el Instituto de América, en la Universidad Complutense de Madrid, en el Palau de Valencia, en la catedral de Badajoz, en Baeza con la Universidad de Andalucía, gira de conciertos en Asturias, y una gira nacional con el programa "La Capilla de Felipe II Rex Hispaniae" en veinte capitales españolas. En la temporada 1999-2000 ha realizado gran número de conciertos que han incluido, entre otros, giras en Semana Santa en La Rioja, Santander y Castilla-La Mancha, y en Navidad en Castilla La Mancha, Madrid y Ourense. Ha publicado recientemente "Moros y cristianos", un trabajo discográfico sobre el repertorio más significativo del final de la Reconquista. Durante el mes de Octubre realizó una gira de conciertos en Estados Unidos y Canadá que incluyó localidades de la importancia de Washington, Boston, Ottawa, Montreal o Quebec. En el 2001 y 2002 ha realizado una gira española con el programa "Romances y letras" con música española del Siglo de Oro y ha participado en el congreso Internacional de Musicología en Cuenca.

De Estados Unidos a China, o de Filipinas a Dinamarca, la crítica ha elogiado unánimemente el trabajo de conjunto, la calidad de interpretación y la capacidad de comunicación de este grupo que ocupa un puesto de privilegio en el panorama de la Música Antigua Española.

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### ***Estil Concertant***

Engloba diversos proyectos de recuperación de música española del siglo XVIII y la música de cámara barroca europea, con interpretación e instrumentos de época, a través de la difusión en concierto y registro en CD, bajo la dirección artística de *Marisa Esparza*.

Han actuado entre otros en el III Festival de música Antigua y Barroca de Peñíscola, XVII Semana de Música Antigua de Mataró, Salón Alfons el Magnànim de Valencia, Salón de Honor de los Inválidos de París, XXXIX Semana de Música Religiosa de Cuenca, II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, III Festival Internacional de Galicia y en el Palau de la Música de Valencia donde realizan sus estrenos de nuevos programas.

Su discografía contempla “Villancicos al Nacimiento” de compositores valencianos del siglo XVIII (sello Arsis), “Invitorio Imperial y Lamentaciones” de José de Nebra y “Días de Gloria y Muerte” de José de Torres (sello Discan), además de las grabaciones para la Radio Nacional de España y Canal Sur Televisión.

### **Estrella Estévez**

Nace en Ibiza, cursa estudios superiores de canto en el Conservatorio de Valencia con Carmen Martínez y posteriormente recibe clases de perfeccionamiento con Enedina Lloris.

Ha participado en las temporadas de ópera del Teatre Principal de València y del Liceu de Barcelona, al Festival Internacional de Granada y al de Música Religiosa de Cuenca. Ha actuado en concierto con las orquestas Ciudad de Granada, de Valencia, de Córdoba, Barroca de Xàtiva, Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Sinfónica de Madrid, etc., bajo la batuta de Manuel Galduf, Leo Brower, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà, García Navarro y otros.

Como intérprete de música de cámara, desde música antigua a contemporánea, colabora habitualmente con “Grup Instrumental de València”, “Armonico tributto Austria”, “Estil Concertant”, “Sacqueboutiers de Toulouse” y otros.

Su discografía incluye dos CDs de música barroca española con el grupo “Capella de ministrers” (EGT), Villancicos españoles del s. XVII con “Sacqueboutiers de Toulouse” (ARIANE),

y “Canción de arte”, canciones españolas de concierto de los años 20-30 (Arsis, GEASTER).

### **Marisa Esparza**

Nace en Benifaió (Valencia) y obtiene el título superior de flauta en el Conservatorio de Valencia, trasladándose después al Conservatorio de la Haya donde se especializa en flauta travesera barroca con Wilbert Hazelzet. También ha recibido clases de Agostino Cirilo, Bartold Kuijken y Steven Preston. Es miembro fundador de la Capella de Ministrers, con la cual ha grabado siete CDs de música española, actuando por toda España y en diversos países de Europa y Sudamérica.

También ha colaborado con otras agrupaciones especializadas como el Quartet de Música Barroca i Rococó, La Stravaganza y l'Orquestra Barroca de Xàtiva. Ha sido invitada como profesora al III Curso de Música Antiga y Colonial a Minas Gerais, en Brasil, del I Curs Internacional de Música Antiga i Barroca de Peníscola y de los Cursos d'Interpretació Barroca de la Universitat de València. Realiza recitales con pianoforte y arpa barroca, actuando en diversas ciudades de España y Alemania.

Actualmente trabaja con su grupo ESTIL CONCERTANT con quien ha recuperado y editado los CDs de José de Nebra y de compositores valencianos del siglo XVIII, así como promoviendo el programa “Música instrumental del XVIII español”.

### **Eduard Martínez**

Nace en Vilafranca del Penedés. Premio extraordinario de grado profesional del Conservatorio de Música de Badalona. Premio de honor final de grado del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. Becado por el Ministerio de Cultura amplía sus estudios en el Conservatoire National de Région de Toulouse, con Jan Willem Jansen, obteniendo en 1991 la Medaille d'or y en 1993 el Prix de Perfectionnement por unanimidad del jurado.

Ha recibido clases de Jacques Ogg, Kenneth Gilbert, Rinaldo Alessandrini, Andreas Staier, Davitt Moroney, Pierre Hantaï y otros. Participa en las audiciones de la European Community Baroque Orchestra y es seleccionado para actuar en giras per España, Portugal, Italia, Gran Bretaña, Finlandia y Brasil.

Es miembro del Trío Unda Maris, con quien ha realizado diversos conciertos per España, así como Andorra y Italia, grabando para la Radio Nacional y Catalunya Música. Han graba-

do también un disco con obras de Antonio Cabezón. Colabora habitualmente con orquestas de cámara y sinfónicas, como la de Cadaqués, Sinfónica de Galicia, Ciudad de Granada, dirigidas por Víctor Pablo Pérez, Ignacio Yepes, Jordi Savall, Robert King, Roy Goodman, Monica Hugget, Josep Pons y Fabio Biondi, entre otros, participando en diversos festivales, y últimamente como solista.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### **Pilar Jurado**

Estudia piano, canto, composición, musicología, pedagogía musical y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue premiada en el Concurso Internacional de Canto "Francisco Viñas" en 1986 y becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para ampliar su formación en Bélgica, Francia e Italia, donde fue alumna de composición de Franco Donatoni.

Ha dado recitales en las más importantes salas de concierto y festivales europeos (Concertgebouw de Amsterdam, Megaro Musikis de Atenas, Teatro Real de Madrid, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Théâtre Royal de Namur, Vlaanderen Festival, Bologna Festival, Festival de Laon (Francia), Aix-en-Provence, Roma, Bruselas, Hannover...), así como en Líbano, Siria y Jordania, actuando como solista junto a las principales orquestas europeas y los más prestigiosos grupos instrumentales bajo la dirección de Luca Pfaff, Christophe Coin, Jordi Savall, Giuseppe Sinopoli, J. Levine, A. Ros Marbá, E. García Asensio, José Ramón Encinar, Arturo Tamayo, Josep Pons, Rafael Frübeck de Burgos, Giannandrea Noseda, Werner Herbers, Giuliano Carella y García Navarro, entre otros.

Desarrolla una intensa labor como intérprete de música contemporánea, habiendo estrenado obras de importantes compositores entre los que figuran Luis de Pablo, Jean-Claude Risset, Tomás Marco, Theo Loevendy, Cristóbal Halffter, Marlos Nobre, José Luis Turina, James MacMillan... y ha interpretado por primera vez en España obras de los nombres más ilustres del panorama internacional como P. Boulez, György Ligeti, G. Kurtag, G. Crumb...

Ha grabado para Yamaha, RNE, TVE, Canal +, Radio France, SGAE, Stradivarius, Channel Classics y Auvidis.

Como compositora ha sido galardonada con los siguientes premios: Premio Iberoamericano "Reina Sofía", "Cristóbal Halffter", "Flora Prieto", "Jacinto Guerrero", Segundo Premio SGAE 1994, Primer Premio SGAE 1997, Premio "Villa de Madrid" 2000. Sus obras han sido estrenadas en España, Inglaterra, Alemania, Austria, Holanda, Cuba, Rusia, EE.UU. y difundidas por la U.E.R. a toda Europa. Ha representado a la Sección Española de la SIMC en las Jornadas Mundiales de Música de Seúl (1997) y Manchester (1998). Ha recibido encargos de diferentes instituciones españolas: Ministerio de Cultura, Centro

para la Difusión de la Música Contemporánea, Congreso Mundial de Saxofonistas, Taller de Música contemporánea de la Universidad de Málaga, Universidad de Sevilla, Fundación Juan March, Fundación Sax-Ensemble, Festival Internacional de Guitarra "Andrés Segovia", Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival de Otoño de Madrid...

En 1998 fue galardonada con el Premio "Ojo Crítico" de Música Clásica de RNE (Radio Nacional de España). En la actualidad es Presidenta de la Asociación Madrileña de Compositores y Directora del Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid.

### **Felipe Sánchez Mascuñano**

Nacido en Ciudad Real, desde muy joven se dedica a la guitarra. Se especializa en música Antigua (vihuela, guitarra barroca, tiorba, laúd... etc.) con Hopkinson Smith y José Miguel Moreno. Se traslada a Barcelona donde es profesor de guitarra y música de cámara en la "Escola del Palau" y Aula de Música Set.

En 1992 participa en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Madrid con la ponencia "Luys Milan, convivencia de dos mundos musicales". Colabora en montajes teatrales con el Centro Dramático Nacional, el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, con Adolfo Marsillach (en gira por los mejores teatros de España), Xavier Albertí, etc.

Ha grabado más de 30 CD entre los que destacan como solista "Castrati en el romanticismo" –junto a Tui Shi Chiao–, "La música de Diego Pisador" –junto a Miryam Vincent–, además de fundar y dirigir el grupo AXIVIL CRIOLLO, que ha grabado con RTVE-Música "En un Salón de La Habana" .

Ha puesto música a varias exposiciones (Centenario del Marqués de Santillana en Santillana del Mar, Fotografía en Extremadura...) y ha grabado la música de los siglos XVI, XVII y XVIII para la Enciclopedia Multimedia Historia del Arte Español (Ed. Planeta). Es habitual su colaboración en trabajos cinematográficos como responsable de la música de época de diversas bandas sonoras. Destacan Baltasar el Castrado, Goya en Burdeos –Carlos Saura–Lázaro de Tormes–Fernán Gómez y García Sánchez–... Además de dirigir sus propios grupos –Axivil Criollo y Axivil Castizo– colabora con distintas formaciones camerísticas –Grupo de Eduardo Paniagua, Malandança, Mudéjar, Estil Concertant, Speculum, Ibérica de Danza, Ritirata, etc.

## **Tony Millán**

Nacido en Madrid, inicia estudios de piano con C. R. Capote, y más tarde con R. Coll. Posteriormente, comienza estudios de clave con José Luis González Uriol. Entre 1984 y 1998, becado por el Ministerio de Cultura, estudia en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda) con Jaques Ogg y Bob van Asperen (clave) y S. Hoogland (fortepiano). Más tarde, realiza estudios de especialización en bajo continuo y música de cámara en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con J. B. Christensen.

Como solista o en diversas formaciones de cámara, ha dado conciertos en numerosos lugares de España, como el Festival de Música Antigua de Barcelona, el Festival de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Santander, el Verano Musical de Segovia, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, la Quincena Musical de San Sebastián, la Semana de Música Religiosa de Cuenca, Musikaste de Rentería y los Festivales de Sajazarra, Aracena y Ubeda, entre otros. Asimismo, ha actuado en el Festival de Música Antigua de Utrecht (Holanda), el Festival de Música Antigua de Stuttgart (Alemania) y en diversos escenarios de Holanda, Alemania, Francia, Italia, Portugal y Marruecos.

En el campo de la música del s.XX ha realizado los estrenos absolutos de obras de Gabriel Fernandez-Álvez, J. M. Sánchez Verdú y H. Cox, así como estrenos en España de varias obras del repertorio internacional. Tiene obras dedicadas de E. Rincón, J. M. Sánchez Verdú y H. Cox. Ha grabado el "*Concerto per il Cembalo*" de M. de Falla con solistas de la J.O.N.D.E., para el sello discográfico Audivis-Valois, y "*Sonatas para Fortepiano*" de Manuel Blasco de Nebra dentro de la colección "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" y, de próxima aparición, "Tercer libro de piezas de clavecín de J. Duphy" (Verso). También tiene grabaciones discográficas en colaboración con diversos grupos de música antigua, así como grabaciones para R.N.E., R.T.V.E. y K.R.O. (Holanda).

Ha sido profesor de clave en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el Conservatorio Superior de Música de las Palmas de Gran Canaria, en el Curso Internacional de Música Histórica de Algeciras, en cursos de especialización en diversos conservatorios españoles y los cursos de música de Quintanar de la Orden (Toledo). Actualmente es profesor de clave en el conservatorio "Arturo Soria" de Madrid.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **Gustavo Díaz Jerez**

Natural de Santa Cruz de Tenerife, fue discípulo de J. A. Rodríguez en el Conservatorio Superior de dicha ciudad y, posteriormente, de Salomon Mikowsky en la Manhattan School of Music, donde también estudió composición con Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla.

Es ganador de los concursos internacionales de "Palm Beach Invitational", "Koussewitzky International Piano Competition," "Manhattan School of Music Concerto Competition" (E.E.U.U.), "III Premio del Principado de Andorra," "Ibla Piano Competition" (Italia), "Ciutat de Carlet" (España), "Infanta Cristina," "Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España," "Juventudes Musicales de Sevilla-Expo'92," "Juventudes Musicales de Granada," "Fundación Guerrero" y galardonado en el "XIII Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea," "Premio Jaen," "Viña del Mar," (Chile), "María Canals," "Pilar Bayona," entre otros. Ha sido reconocido, asimismo, con los galardones "Premio MontBlanc a la Cultura en Canarias 1991," "Casino de Tenerife 1990," y "Harold Bauer Award", de la Manhattan School of Music.

Ha ofrecido recitales en Europa, Australia, E.E.U.U., Chile, Corea del Sur y China, en salas como el "Alice Tully Hall," "Weill Hall en Carnegie Hall," "Bruno Walter Auditorium" en Nueva York, el "Royal Festival Hall" en Londres, así como en los más importantes auditorios de España (Auditorio Nacional, Palau de la música Catalana, Teatro Real, Auditorio Alfredo Kraus, etc). Así mismo, ha actuado en los festivales "Festival Internacional de La roque de Antéron" (Francia), "Festival Internacional de Santander", "Festival Internacional de Música de Canarias", "Festival Internacional de Piano de Lucena" (Córdoba), "Festival de Torroella de Montgrí," entre otros. Ha sido solista de las orquestas sinfónicas de Tenerife, Gran Canaria, Sevilla, Castilla y León, Sinfónica de Madrid, Galicia, Burdeos (Francia), Manhattan School of Music (E.E.U.U), Chile, Northern Sinfonia (Inglaterra) bajo la dirección de Victor Pablo Pérez, Stanislaw Skrowaczewski, Jean Bernard Pommier, Max Bragado, José Ramón Encinar, Adrian Leaper, Kristian Mandeal, Matthias Bamert, Gloria Isabel Ramos, Laurence L. Smith, entre otros. Así mismo, desde 1998 forma dúo con el violinista Patricio Gutiérrez, y, desde 2000, trío con el violonchelista Asier Polo y el violinista Catalin Bucataru.

Ha grabado la obra integral para piano y orquesta y piano solo del compositor catalán Carlos Surinach con la Orquesta

Sinfónica de Tenerife bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, así como un CD con obras del compositor canario Teobaldo Power.

Desde 1996 forma parte de la fundación americana “Clarisse B. Kampel Foundation”, dedicada al desarrollo profesional de jóvenes artistas. Es autor del programa informático *FractMus*, dedicado a la composición algorítmica y sus artículos sobre el tema han sido publicados en prestigiosas revistas como la estadounidense “Electronic Musician”.

Desde 2002 es catedrático del Centro Superior de Música del País Vasco.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

### **Rosario Álvarez Martínez**

Catedrática de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna, presidenta de la Sociedad Española de Musicología y de la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife, ha publicado numerosos trabajos de investigación en revistas especializadas de ámbito nacional e internacional. Esta labor investigadora la ha desarrollado en varios campos: organología e iconografía musical europea principalmente de la Edad Media, música de tecla en el siglo XVIII, órganos de Canarias y la música y músicos de Tenerife. Junto con Lothar Siemens dirige actualmente el proyecto musicológico RALS, encaminado a la recuperación y difusión del patrimonio musical de Canarias, proyecto que comprende la edición de libros de investigación, partituras, compactos, vídeos y CD-ROM, habiendo sido la directora de producción de, hasta ahora, 14 compact-disc de los 29 que se han editado.

---

### NOTAS AL PROGRAMA PRIMER CONCIERTO

---

### **Luis Robledo**

Nació en Madrid en 1952. Estudió paleografía musical con Miguel Querol y musicología con Samuel Rubio. Es profesor superior de musicología por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente es Catedrático de estética e historia de la música en este centro.

Es premio de investigación y estudios musicológicos en su X convocatoria (1987) por el trabajo *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989). Su labor investigadora está dirigida al estudio del pensamiento y la actividad musical en los siglos XVI y XVII. Entre sus publicaciones destacan: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987); "The enigmatic canons of Juan del Vado", *Early Music*, XV (1987); "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556", *Revista de Musicología*, X (1987); "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early Music*, XXII (1994). Es uno de los autores de la obra *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II* (Madrid: Fundación Caja Madrid/Alpuerto, 2000).

---

NOTAS AL PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

---

**Lothar Siemens Hernández**

Musicólogo y compositor. Estudió Musicología, Etnología y Prehistoria en la Universidad de Hamburgo, doctorándose en la de La Laguna (Tenerife). Su labor musicológica, que es muy dilatada (cerca de 30 libros, más de 90 artículos científicos, reseñas, críticas, etc), se articula en dos campos diferentes: el de la Musicología histórica y el de la Etnomusicología. En el primero ha dedicado su atención, entre otros temas, al Barroco español, destacando sus aportaciones sobre Aguilera de Heredia, Sebastián y Diego Durón, Nassarre, la escuela de órgano de Zaragoza, Joaquín García, los diversos estudios sobre los violinistas del s.XVIII y, sobre todo, su *opera omnia* de Carlos Patiño. En el campo de la Etnomusicología ha trabajado sobre temas canarios, en los que se incluyen más de veinte títulos, sin contar con sus colaboraciones en los Romanceros de Gran Canaria, El Hierro y La Gomera. Asimismo, ha creado dos óperas, más de una docena de partituras corales, obras de cámara, canciones para voz y piano, etc. Ha sido presidente del Museo Canario de Las Palmas y actualmente lo es de la Fundación Universitaria.

---

NOTAS AL PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

---

**Celsa Alonso González**

(Gijón, 1964) es profesora de la Universidad de Oviedo desde 1991. Se doctoró en 1993 y desde entonces ha desarrollado sus investigaciones en torno a la música española del siglo XIX y el nacionalismo musical español. Coeditora del libro *Música española del siglo XIX* (Oviedo, 1995) y autora de la monografía *La canción lírica española en el siglo XIX* (ICCMU, 1998), ha publicado tres ediciones críticas con obras líricas españolas: *Manuel García. Canciones y Caprichos Líricos* (1994), *La canción andaluza* (1996) y *Cien Años de Canción Lírica en España (I): 1800-1868* (2001), y colaborado en la edición de varios CDs de música española. Actualmente es Profesora Titular de la Universidad de Oviedo (Departamento de Arte y Musicología).

---

NOTAS AL PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

---

**Lourdes Bonnet Fernández- Trujillo**

Estudió piano en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife y musicología en la Universidad de Freiburg (RFA), recibiendo clases de H.H. Eggebrecht, Hermann Danuser y Konrad Küster, quien dirige actualmente la culminación su tesis doctoral. Compagina la producción musical de grabaciones (sellos RALS y SEdeM), con la revisión y digitalización de partituras y con el asesoramiento musicológico en distintos proyectos especializados en música renacentista y barroca principalmente. Asimismo desempeña el cargo de Secretaria de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (CO-SIMTE) y es crítico musical de "La Opinión" (Tenerife).

**Rosario Álvarez**

Véase la Introducción general.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*