

Hoguet

OCTUBRE 2023
nº 21 (11)

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
DE MÁLAGA



Junta de Andalucía
Consejería de Educación y Deporte



Revista del Conservatorio Superior de Música
de Málaga, nº 21 (11), octubre 2023.

ISSN: 1577-8290

2340-454X



Editada por el CSMM.
Junta de Andalucía, Educación y Deporte.

Organigrama / Chart

Consejo Editorial-Redacción / Editorial Board-Committee

José David Guillén Monje –Director–
Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)

María José de la Torre Molina –Editora–
Universidad de Málaga (España)

Rubén Díez García –Editor adjunto–
Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)

Cecilia María Platero Navas –Secretaria–
Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)

Comité científico / Scientific Advisor Committee

Silvia Bruni
Universidad Jagiellonski de Cracovia (Polonia)

María del Rosario Hernández Iznaga
Decana de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes de La Habana (Cuba)

Enric Madriguera
Universidad de Texas en Dallas (EE. UU.)

Marek Szlezer
Pianista. Academia de Música Krzysztof Penderecki de Cracovia (Polonia)

Maria Pia Cellerino
Directora artística de la Associazione Euterpe Angri de Avelino (Italia)

Fernando M. Anaya-Gámez
Universidad de Málaga. Colaborador de la Orquesta Filarmónica de Málaga (España)

Alicia González Sánchez
Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada (España)

Eva Margarita Gallardo Camacho
Conservatorio de Música de Ronda (España)

Antonio González Portillo
Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada (España)

Cristina Strike Campuzano
Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba (España)

Salvador Daza Palacios
Conservatorio de Música de Jerez de la Frontera (España)



Contacto de la Revista / Contact

Director/editores de *Hoquet*, en Conservatorio Superior de Música de Málaga. Plaza Maestro Artola, 2, 29013, Málaga.

O bien a través de correo electrónico: hoquet@conservatoriosuperiormalaga.com

Observaciones / Disclaimer

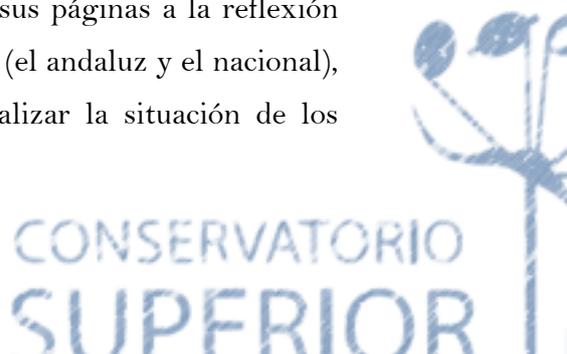
A partir de este curso, el plazo de recepción de los artículos concluye el primer lunes de junio, siendo los trabajos examinados por el Consejo Editorial y valorados en función de su adecuación a la línea temática y méritos propios. El sistema de arbitraje recurre al comité científico y a evaluadores externos a la entidad. Para su publicación definitiva se podrá pedir a los autores algunas modificaciones relativas, básicamente, a aspectos editoriales.

El Conservatorio Superior de Música de Málaga y el Consejo editorial de la Revista *Hoquet* no comparten necesariamente las opiniones vertidas por sus colaboradores en los artículos y trabajos publicados, ni se hacen responsables en ningún caso de las mismas. Se permite la reproducción, no comercial, de los artículos de *Hoquet* indicando siempre su procedencia y autoría.

Preliminares / Preliminaires

Hoquet es la revista científica del Conservatorio Superior de Música de Málaga, editada desde junio de 2001 (ISSN: 1577-8290). La periodicidad de esta herramienta de divulgación científica es anual y a partir de 2013 la publicación se presenta, exclusivamente, en formato digital (ISSN: 2340-454X); acceso a través de: http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/index.php?option=com_content&view=article&id=427&Itemid=305. A partir de este año, 2023, se vuelve a retomar la publicación física de la revista, junto al formato digital.

Su fundación estuvo determinada por la necesidad de dotar al Claustro de este centro, y al conjunto de los departamentos que lo integran, de un instrumento de expresión y comunicación científicas para con el resto de la comunidad educativa y con el lector especializado en general. Todo ello sin negar el espacio en sus páginas a la reflexión sobre la realidad de la enseñanza musical en nuestro entorno (el andaluz y el nacional), máxime en estos momentos en los que se pretende normalizar la situación de los



estudios musicales superiores en su homologación con los universitarios. Tras una trayectoria de más de una década, las páginas de *Hoquet* han estado abiertas tanto al profesorado del Conservatorio como a autores ajenos a él, así como a trabajos de cualquier índole, abogando por la calidad y la pluralidad. Con el fin de abarcar otros temas de importancia relacionados con la investigación global de la música, desde el curso 2020/21, la revista abre su línea editorial a las ciencias humanas y sociales. Por lo que, además del prisma argumental que hasta el momento se ha llevado a cabo, se aceptarán temáticas sobre musicología, antropología cultural, educación o psicología de la música, entre otras.

Hoquet está incluida dentro de los siguientes directorios: LATINDEX (Sistema Regional de Información en Línea), DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas), MIAR (Matriz de información para el Análisis de las Revistas), CSIC (Biblioteca virtual del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), ELECTRA (Publicaciones periódicas en red de la Biblioteca de Andalucía), BIME (Bibliografía Musical Española), WORLDCAT (Online Computer Library Center), Biblioteca Nacional de España (Catálogo de la BNE), CDMA (Centro de Documentación Musical de Andalucía), Biblioteca de Andalucía (Sistema andaluz de bibliotecas y centros de documentación de Andalucía), Google académico.



Para esta nueva publicación, recibimos dos importantes aportaciones desde Italia. Por un lado, María Pia Cellerino muestra un estudio sobre el compositor Domenico Cimarosa, y la escuela musical napolitana en el siglo XVIII. De manera analítica, Cellerino hace un recorrido fiel por el legado de este importante maestro y del contexto compositivo en el que vivió. Igualmente, el eminente músico Federico del Sordo nos argumenta los estudios de Odoriso Pernarella a colación del Canto Llano en el país transalpino. Este vasto y metódico trabajo de Del Sordo incide en la institución

del canto llano de la mano de los estudios de aquel maestro decimonónico, buceando de manera exponencial en la materia. En otro orden de cosas, el profesor Piñeiro ahonda de manera detallada en la importancia que obtuvo la obra *La muette de Portici*, de Daniel-François Auber, en el movimiento nacionalista belga. Con respecto a España, concretamente desde Andalucía, Lastre expone un estudio sobre la relación del repertorio poético del granadino Federico García Lorca con la música, considerándose a ambas como artes interdisciplinarias. Asimismo, Guillén rescata parte de los movimientos musicales en la ciudad de Cádiz en las décadas que conformaron el paso de la primera a la segunda mitad del siglo XIX, resaltando al maestro Ventura Sánchez de Madrid, que fue muy reconocido en vida. Quizás, este estudio puede resultar propio para volver a poner en alza a este olvidado compositor gaditano. Por otro lado, la Fenomenología Musical y su mayor propulsor, el maestro rumano Sergiu Celibidache, son tratados de manera pormenorizada por dos especialistas en la materia: los directores de orquesta Octav Calleya y Abdiel Almodóvar-Santiago. Ambos autores, presentan sendos artículos de opinión inspirados en su propia investigación e importante y extensa experiencia que, de manera evidente, nos acerca a esta rama filosófica tan arraigada a la dirección orquestal y a la música en general. A colación de las diferentes metodologías y organizaciones de la enseñanza musical en otros géneros, Gómez y Vicens conforman un estudio sobre la necesaria implementación de la improvisación y el *jazz* en los centros de enseñanzas profesionales donde se imparte la asignatura de Saxofón, concretamente, en la provincia de Granada. Este trabajo puede ser extrapolable a otras regiones andaluzas, destacando a los conservatorios superiores que poseen esta especialidad, como el de Málaga. Para finalizar con este número, y al hilo de la enseñanza musical en géneros diferentes al clásico, Arboledas nos otorga un trabajo de suma importancia para la aplicación de la marimba en el flamenco. Esta disciplina, emergente desde la propia Andalucía, está tomando un *corpus* de importancia gracias a las investigaciones de autores como el catedrático linarense.

Desde estas líneas, queremos agradecer a todos los colaboradores que han hecho posible esta nueva publicación. Desde la redacción de *Hoquet* deseamos que se disfrute con el variado e interesante contenido de esta novedosa edición.

Málaga, octubre de 2023

Índice

<i>La Muette de Portici de Auber y la construcción nacional de Bélgica</i> Joaquín Piñeiro Blanca	3
<i>Noticias sobre las sociedades musicales en la ciudad de Cádiz entre 1840-1860.</i> <i>Los maestros Ventura Sánchez de Madrid y Salvador García de Alzugaray</i> José David Guillén Monje	27
<i>Un sacerdote de la Congregación de la Misión en el panorama italiano del canto llano. La institución de canto llano de Odorisio Pernarella /</i> <i>Un sacerdote della Congregazione della Missione nel panorama italiano del canto fermo. Le istituzioni di canto fermo di Odorisio Pernarella</i> Federico del Sordo	55
<i>Domenico Cimarosa: explorando la heterogeneidad de la Escuela de Música Napolitana /</i> <i>Domenico Cimarosa: esplorando l'eterogeneità della Scuola Musicale Napoletana</i> Maria Pia Cellarino	103
<i>Federico García Lorca: confluencias entre su obra poética y la música</i> Azahara de la Concepción Lastre Gómez	121
<i>La Fenomenología Musical</i> Octav Calleya	145
<i>La enseñanza de Sergiu Celibidache: el fundador y heraldo de la Fenomenología Musical</i> Abdiel Almodóvar-Santiago	159
<i>La improvisación de jazz en el aula de saxofón de enseñanzas profesionales de música en la provincia de Granada: una necesidad latente a través de un estudio de casos</i> Enrique Gómez Rodríguez & Joan Vicens Tamarit	187
<i>Reflexiones en torno a la marimba en el flamenco: antecedentes y precursores</i> Tomás Arboledas Rumí	205

LA MUETTE DE PORTICI DE AUBER Y LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL DE BÉLGICA

Joaquín Piñeiro Blanca
Universidad de Cádiz

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar la importancia que una composición musical tuvo en el movimiento de independencia de Bélgica frente a Holanda, que se iniciaría el 25 de agosto de 1830 durante una representación en el Teatro de La Monnaie de Bruselas de *La Muette de Portici* de Daniel François E. Auber, obra en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra el dominio de la Corona de Aragón en 1647. El libreto fue traducido al alemán, inglés, italiano, danés, noruego, sueco, croata y esloveno; con ello la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Solo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en la Italia del *Risorgimento*: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo. La eficacia del contenido ha propiciado que la validez del drama lírico de Auber, como rasgo cultural que ayude a singularizar a Bélgica, continúe manteniéndose en el presente.

Palabras clave: Auber, *La Muette de Portici*, Bélgica, Nacionalismo, Revolución de 1830.

Abstract

The objective of this study is to analyze the importance that a musical composition had in the independence movement of Belgium against the Netherlands, which would begin on August 25, 1830 during a performance at the La Monnaie Theater in Brussels of *La Muette de Portici* de Daniel François E. Auber, a work that narrates the rebellion of a Neapolitan fisherman against the rule of the Crown of Aragon in 1647. The libretto was translated into German, English, Italian, Danish, Norwegian, Swedish, Croatian and Slovenian; with this the nationalist propaganda was assured. In Paris alone, it was performed more than five hundred times between 1828 and 1880, also contributing to the revolutionary climate in the French capital in 1830. The operating mechanisms of the Belgian public were similar to those generated in the Italy of the *Risorgimento*: the plot and the score had achieved exalt with his message a public sensitive to a revolutionary discourse of this type. The effectiveness of the content has meant that the validity of Auber's lyrical drama as a cultural trait that helps to distinguish Belgium continues to be maintained in the present.

Keywords: Auber, *La Muette de Portici*, Belgium, Nationalism, Revolution of 1830.

Recepción: 27-1-2023

Aceptación: 26-5-2023

INTRODUCCIÓN

El movimiento de independencia de Bélgica frente a Holanda se iniciaría el 25 de agosto de 1830 durante una representación, en el Teatro de La Monnaie de Bruselas, de *La Muette de Portici* de Daniel François Esprit Auber. El objetivo de este trabajo es el de analizar el valor simbólico que para el nacionalismo belga ha tenido esta obra, en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra el dominio de la Corona de Aragón en 1647. El libreto fue traducido al alemán, inglés, italiano, danés, noruego, sueco, croata y esloveno; con ello la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Solo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Como se verá en las siguientes páginas, los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en la Italia del *Risorgimento*: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo. La eficacia de su contenido nacionalista ha propiciado que la validez del drama lírico de Auber continúe manteniéndose en el presente.

EL COMPOSITOR

El autor de *La Muette de Portici*, Daniel-François-Esprit Auber, nació en Caen, (Normandía) el 29 de enero de 1782, en una familia relacionada con la casa real borbónica y con las artes. Su abuelo había sido pintor de cámara de Luis XVI, como su padre, que, además, también fue mayoral de caza del referido monarca. La Revolución de 1789 dejó sin ocupación a la familia, que tuvo que buscar una alternativa laboral con la puesta en funcionamiento de un establecimiento de estampación de láminas, negocio que heredaría nuestro compositor que, no obstante, recibiría de su progenitor, muy interesado por la música, la oportunidad de aprender a tocar varios instrumentos (piano y violín). Su educación se completó en Londres, entre 1802 y 1804, con el fin de aprender inglés y comercio. El enfrentamiento entre Francia e Inglaterra tras la ruptura del Tratado de Amiens obligó a Auber a regresar a su país. En esta nueva etapa alternaría la gestión del negocio familiar con el cultivo de la música, que daría sus frutos en una primera ópera cómica de formato reducido, *L'Erreur d'un moment*

(1805), que llegó a ser interpretada por una sociedad de aficionados de París. Esto le abrió las puertas del Conservatorio de la capital de Francia, en el que fue alumno del prestigioso compositor Luigi Cherubini (1760-1842)¹, bajo cuya tutela crearía sus primeras composiciones instrumentales y su segunda ópera, *Jean de Couvin* (1812). Definitivamente orientaría todos sus esfuerzos hacia el teatro lírico a partir de los estrenos en la Ópera Cómica de París de *Séjour militaire* (1813), de *Le Testament et les billets-doux* (1819) y de *La Bergère châtelaine* (1820), coincidentes con la ruina del negocio familiar de estampación de láminas.

En 1820 descubrió la música de Gioacchino Rossini (1792-1868)², que comenzaba a tener gran influencia en los círculos musicales parisinos. Asimismo, tres años más tarde entraría en contacto con el escritor Eugène Scribe (1791-1861)³, un encuentro trascendental porque sería habitual colaborador de Auber en los libretos de sus obras hasta el final de sus días. Scribe fue autor de textos de óperas muy célebres e influyentes en Auber, como *Le Comte Ory* (1817) de Rossini⁴, *La Favorita* (1840) de Gaetano Donizetti (1797-1848)⁵, *Les vêpres siciliennes* (1854) de Giuseppe Verdi (1813-1901)⁶, *Les Huguenots* (1836) y *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)⁷. Al trabajo literario de Scribe y el musical de Auber se deben un importante conjunto de óperas entre las que se encuentra la obra objeto de este estudio, *La Muette de Portici* (1828)⁸, además de *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* (1829), *Gustave III ou Le Bal Masqué* (1833)⁹, *Le Domino Noir* (1837) y *Manon Lescaut* (1856)¹⁰. El éxito comercial

¹ Fabio Morábito, «I manoscritti autogra! di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino», *Acta Musicologica*, vol. 84, n° 2, 2012, pp. 167-198.

² Frédéric Vitoux, *Rossini*. Madrid, Alianza, 1989.

³ Roberto Dengler Gassin, «Eugène Scribe», *Diccionario histórico de la traducción en España*, Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (coords.), Madrid, Gredos, 2009, p. 1032.

⁴ Arturo Delgado Cabrera, «A propósito de Le Comte Ory: Farmoutier, Rossini, Mozart», *Epos. Revista de Filología*, n° 8, 1992, pp. 485-488.

⁵ Varios, «La ópera del mes: La Favorita», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 11, n° 106, 2006, pp. 28-31.

⁶ Varios, «La ópera del mes: Las Vísperas Sicilianas», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 12, n° 124, 2007, pp. 26-31.

⁷ Alessandro Pierozzi, «Giacomo Meyerbeer (1791-1864), el autor que se reinventó a sí mismo», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 24, n° 248, 2019, pp. 20-24.

⁸ Herbert Schneider, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Sprimont-Bélgica, Mardaga, 1998.

⁹ El libreto en italiano de Antonio Somma para *Un ballo in maschera* (1859), de Giuseppe Verdi, se basó en el de Scribe para *Gustave III* de Auber.

alcanzado por estas obras fue enorme durante el siglo XIX. Solo en los teatros de París cada una de ellas sumó alrededor de un millar de funciones¹¹. Todavía hoy puede observarse como prueba de su celebridad el que un busto del compositor luzca en la fachada de la Ópera de París y que una de las calles aledañas, y su correspondiente estación de Metro, lleven su nombre.

Auber había comenzado a componer antes que Rossini, que era diez años más joven que él. No obstante, llegaría a ser considerado una versión parisina del compositor de Pesaro, por el que estuvo influido pero del que no siguió los modelos *belcantistas* de forma literal. Auber también introduciría en sus creaciones elementos procedentes de la tragedia lírica francesa. No obstante, en una época de expansión nacionalista como la que el compositor tuvo que vivir, eran habituales las acusaciones de adhesión a escuelas extranjeras.

La influencia de Auber creció desde el momento en que ocupa el cargo de director del Conservatorio de París durante un largo período de tiempo, desde 1842 hasta 1871, sucediendo en el puesto a su maestro Luigi Cherubini. Con anterioridad había ingresado en la Legión de Honor (1825), logrando el rango de comandante en 1847. Asimismo, Napoleón III lo nombraría Maestro de Capilla Imperial en 1857. Paradójicamente, la llegada del siglo XX no fue favorable a que la alta valoración del compositor se mantuviese. Por ejemplo, en la *Enciclopedia de la Música* que Norbert Dufourcq editó en 1946, con ampliaciones y revisiones posteriores, no se concedía importancia a las óperas de Auber, a las que se catalogaba de obras de bonita música ligera de las que solo se recordaban sus oberturas¹², como sucedió también con sus contemporáneos Jacques Offenbach (1819-1880)¹³ y Franz von Suppé (1819-1895)¹⁴.

¹⁰ La novela *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut* (1731), de Abate Prévost, inspiraría otras dos importantes óperas: *Manon* (1884), de Jules Massenet, y *Manon Lescaut* (1893), de Giacomo Puccini.

¹¹ *Fra Diavolo* disfrutó de 909 representaciones entre 1830 y 1906; *Le domino noir*, 1,209 funciones entre 1837 y 1909; *La muette de Portici*, 505 puestas en escena entre 1828 y 1882; y *Haydée*, 499 representaciones entre 1847 y 1894.

¹² Keith Cochran, «Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel Francois Esprit Auber (AWV)», *Notes*, vol. 54, n° 1, 1997, pp. 82-84.

¹³ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

¹⁴ Juan Carlos Moreno, «Franz von Suppé», *Ritmo*, n° 934, 2019, pp. 40-41.

El abandono de la dirección del Conservatorio de París se produjo con la caída del Segundo Imperio, tras la derrota de la guerra Franco-Prusiana, que provocó el surgimiento de la Comuna de París y que muchos altos cargos de la administración de Napoleón III se vieran obligados a dejar sus puestos. En sus últimos meses de vida, Auber sufrió carencias materiales hasta el punto de tener que poner en venta muchas de sus posesiones y sacrificar sus caballos para la obtención de comida. Estas circunstancias y el agravamiento de su ya delicado estado de salud precipitaron su fallecimiento, a los 89 años, el 12 de mayo de 1871.

Además de las óperas ya citadas, la nutrida producción de Auber incluye otras piezas destacadas como *Le Philtre* (1831), *Le cheval de bronze* (1835), *Actéon* (1836), *Le Lac des Fées* (1839), *Les diamants de la couronne* (1841), *Haydée* ou *Le secret* (1847). En total sumó 37 *opéras-comiques*, de las que se considera el autor más destacado junto a Adolphe Adam (1803-1856)¹⁵ y Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791-1833); y 10 *grands opéras*, género que él inició y que luego tuvo cultivadores tan importantes como Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi o Gounod. Asimismo, Auber fue autor de 3 dramas líricos hasta sumar un total de 50 composiciones operísticas, que fueron creadas con el esfuerzo añadido de compatibilizar el tiempo requerido para ello con sus responsabilidades como director del Conservatorio de París. Sus contemporáneos señalaban que siempre impartía sus clases y participaba en los eventos oficiales del centro de enseñanza¹⁶. Tal carga de trabajo era asumible por su hábito de madrugar y trasnochar. Apenas solía dormir tres o cuatro horas: componía por la noche o al amanecer, por la mañana daba sus clases en el conservatorio y, tras atender sus tareas administrativas de dirección hasta media tarde, paseaba por el Bosque de Boulogne a caballo y asistía a conciertos, representaciones o reuniones. Habitualmente la cena era la comida principal del día, antes de regresar a sus trabajos de composición¹⁷.

¹⁵ Simone Bernard-Griffiths, «La Marquise: de la nouvelle (1832) de George Sand à l'opéra-comique (1835) d'Adolphe Adam sur un livret de M.M. de Saint-Georges et de Leuven, portraits croisés de deux comédiens, Lelio et Clairval», *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad: homenaje a Àngels Santa*, Figuerola Cabrol, Maria Carme (ed.), Lleida, Universitat-Pagès Editors, 2019, pp. 117-127.

¹⁶ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music*, Cambridge, Scholars Publishing, 2010.

¹⁷ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber's La Part du Diable*, Cambridge, Scholars Publishing, 2019.

Esta persona metódica y ordenada disfrutó de duraderas amistades pero nunca contrajo matrimonio o tuvo pareja estable. Las crónicas de la época retrataban a Auber como una persona tímida, aunque su presencia habitual en los acontecimientos sociales de París parece desmentir esto. Es más bien su discreción a la hora de hablar de su obra y su costumbre de no asistir a los estrenos de sus composiciones lo que propició que se le caracterizara así. Por otra parte, desplegaba un irónico sentido del humor del mismo estilo que el de Gioacchino Rossini¹⁸, lo que le facilitó destacar en reuniones y fiestas.

LA CREACIÓN DE *LA MUETTE DE PORTICI*

La creación de *Masaniello* ou *La Muette de Portici*, que es el otro título por el que ha sido conocida, se inicia en 1825, cuando Germain Delavigne escribió un libreto para una ópera en tres actos sobre un tema histórico que encajaba con la propaganda nacionalista del ciclo revolucionario burgués. Se trataba de ilustrar un episodio de la sublevación de Nápoles ante la Corona de Aragón en 1647 que ya había sido tratado por el compositor napolitano Michele Carafa (1787-1872)¹⁹ en *Masaniello* (1827). El texto no superó inicialmente el dictamen del comité de censura, por lo que el libreto fue revisado por Eugène Scribe. Los tres autores (Auber, Delavigne y Scribe) ya habían disfrutado del favor de empresarios teatrales y público muy recientemente con las óperas cómicas *La Neige ou Le Nouvel Éginhard* (1823) y *La Maçon* (1825).

Por imperativo de la censura, la segunda versión del libreto eliminó los elementos de contenido revolucionario más evidente pero, a su vez, ayudó a configurar un nuevo modelo de ópera en cinco actos, con la inclusión de un ballet, un complejo aparato escénico, una acción en la que el coro tuviese mucho protagonismo y un conflicto pasional desarrollado en un contexto histórico de confrontación. Es decir, estamos ante el nacimiento de lo que se ha dado en llamar *grand opéra*. En definitiva, *La muette de Portici* estableció un paradigma que será el referente de buena parte de las óperas compuestas en Francia el resto del siglo XIX. Pero, además, ha de apuntarse que la *grand opéra* jugará un papel mucho más importante en la posterior carrera tanto

¹⁸ José Luis Téllez, «Actualidad de Rossini», *Scherzo*, n° 345, 2018, pp. 79-82.

¹⁹ Michele Carafa, al igual que Auber, fue discípulo de Luigi Cherubini en el Conservatorio de París.

del libretista como del compositor. El propio Auber compondría varios títulos más adscritos a este género: *Le Dieu et la bayadère ou la Courtisane amoureuse* (1830), *Gustave III ou Le Bal Masqué* (1833) o *Le Lac des Fées* (1839), entre otros. Es bien conocido que la *grand opéra* lograría su punto culminante en las obras más importantes de Giacomo Meyerbeer, como *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) y *L'Africaine* (1865). También cultivaron el género Rossini con su *Guillaume Tell* (1829), Jacques Fromental Halévy (1799-1862) con *La Juive* (1835), Verdi con *Les vêpres siciliennes* (1854) y *Don Carlos* (1867), y Richard Wagner (1813-1883) con *Rienzi* (1842) y la versión parisina de *Tannhäuser* (1861)²⁰. No en vano, *La Muette de Portici* sería una composición de referencia para Wagner en su primera etapa creativa²¹, especialmente en lo que se refiere a evitar una sucesión sin sentido dramático de números musicales cerrados, a pesar de la presencia de un aria para el personaje de Elvira en el primer acto²².

EL ESTRENO DE LA MUETTE DE PORTICI

El 29 de febrero de 1828 tuvo lugar la primera representación de *La Muette de Portici* en la Salle Le Peletier de la Ópera de París. El papel de Masaniello lo encarnó el célebre tenor Adolphe Nourrit (1802-1839)²³ y Elvira fue servida por la soprano Laure Cinti-Damoreau (1801-1863)²⁴. La bailarina Lise Noblet (1801-1852) interpretó el papel titular de la muda, un personaje que fue asumido por otras bailarinas como Fanny Elssler (1810-1884) y Marie Taglioni (1804-1884)²⁵, como también la actriz

²⁰ Hans-Joachim Bauer, *Guía de Richard Wagner*, Madrid, Alianza, 1996.

²¹ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza, 2001.

²² N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

²³ Adolphe Nourrit formó parte de la compañía estable de la Ópera de París entre 1826 y 1836. En esa década fue alumno de Gioachino Rossini, con quien trabajaría habitualmente. Nourrit asumió todos los roles principales de tenor en las óperas francesas de Rossini: Néocles en *Le siège de Corinthe* (1826), Aménophis en la versión revisada de *Moïse et Pharaon* (1827), el papel principal de *Le comte Ory* (1828) y Arnold en *Guillaume Tell* (1829). Asimismo, fue el primero en interpretar los papeles de Robert en *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer, Eleazar en *La Juive* (1835) de Halévy y Raoul en *Les Huguenots* (1836) de Meyerbeer. Cuando *La Muette de Portici* se representó en Bruselas el 25 de agosto de 1830, él era también el tenor del papel de Masaniello, que interpreta el dúo «Amour sacré de la patrie» que fue, como se verá en páginas siguientes, la clave del disturbio que desencadenó la Revolución en Bélgica.

²⁴ Laure Cinti-Damoreau estrenaría también otras óperas destacables como *Robert le Diable* (1831), de Meyerbeer. Asimismo, fue la intérprete habitual de las obras de Rossini que se representaron en la Ópera de París.

²⁵ Marie Taglioni fue la primera bailarina en el estreno de *La Sylfide* (1832) de Filippo Taglioni, su padre, en la Ópera de París.

Harriet Smithson (1800-1854), la futura esposa de Hector Berlioz (1803-1869)²⁶. El director del suntuoso estreno sería el compositor y violinista François Antoine Habeneck (1781-1849), que concertó una compleja representación con gran aparato escénico, dioramas y decorados de metal y no los habituales de tela o cartón. Concurrieron, además, figuras procedentes del teatro, lo que todavía era poco habitual en el mundo de la ópera, como el director de escena Louis-Jacques Salomé (1787-1851), y los escenógrafos Henri Duponchel (1794-1868)²⁷ y Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868)²⁸. Como era de esperar, la representación fue muy exitosa desde el punto de vista artístico y comercial, la primera de una larga serie de quinientas más en París entre 1828 y 1880. Como se señalaba al principio, el libreto fue traducido a varias lenguas (inglés, italiano, danés, sueco, noruego, polaco, croata y esloveno) y en Alemania llegó a tener seis versiones diferentes. En las primeras representaciones en Londres, en 1829, sería estrenada con el título de *Masaniello*, el nombre del principal personaje masculino. Por otra parte, para el carnaval de Trieste de 1832, la partitura fue modificada ligeramente por Donizetti y Calla y subió a escena bajo el título de *Il pescatore de Brindisi*. Asimismo, en México sería ofrecida en nueve montajes entre 1840 y 1884²⁹. Iniciativas como éstas proporcionan una idea de la enorme difusión de la obra y de cómo se garantizó ampliamente la comprensión del discurso político nacionalista que contenía con las traducciones del texto.

EL DISCURSO NACIONALISTA REVOLUCIONARIO DE *LA MUETTE DE PORTICI*

La Muette de Portici fue nuevamente puesta en escena en París, justo después de la Revolución del 27 al 29 de julio de 1830³⁰. La exaltación del ideario liberal que estaba en las claves del libreto lo hacía un título apropiado para el momento. Esta

²⁶ Yves Hucher, Jacqueline Morini, *Berlioz*. Madrid, Espasa Calpe, 1985.

²⁷ Henri Duponchel fue, además de escenógrafo y director de escena, arquitecto, diseñador de interiores, diseñador de vestuario, platero y director gerente de la Ópera de París entre 1835-1841 y 1847-1849.

²⁸ Pierre-Luc-Charles Cicéri fue especialista en efectos tridimensionales en las escenografías de la Ópera de París e introductor por vez primera de la luz de gas en una representación de ópera, en la de *Aladin ou La lampe merveilleuse* (1822) de Nicola Isouard. También preparó la de los estrenos de *Le Comte Ory* (1828) y *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, y *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer.

²⁹ José O. Sosa, *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*, México, INBA, 2010.

³⁰ Carmen Cortés Salinas, *La Restauración y primeras oleadas revolucionarias (1815-1830)*, Madrid, Ediciones Akal, 1984.

decisión de programación fue la antesala de lo que escasos días después sucedería en Bélgica. Las protestas surgidas entre el público durante una representación de esta obra en el Teatro de La Monnaie de Bruselas, el 25 de agosto de 1830, generaron una revuelta en la ciudad un mes después de los sucesos en Francia. Esta insurrección fue el punto de partida de la Revolución que llevaría a la independencia de Bélgica y a su constitución como Estado-nación. Richard Wagner hacía mención en sus memorias a la capacidad de *La Muette de Portici* de provocar un acontecimiento que derivaría en una radical modificación de la situación política³¹.

Como era previsible, una obra que era capaz de exaltar los ánimos de tal manera se convirtió de inmediato en una ópera muy popular en toda Europa. En esencia, el público había establecido paralelismos entre el ataque a Nápoles por parte de la Corona de Aragón en 1647 con el dominio que Holanda ejercía sobre Bélgica en aquel momento. Funcionó el mismo mecanismo de asociación que el público de Milán observaba en las óperas de juventud de Giuseppe Verdi, en las que el pueblo sometido en escena por un poder exterior era una metáfora del control de Austria sobre el norte de Italia³². La música de Auber y el libreto de Scribe estimularon el proceso que terminaría desencadenando que Bélgica se independizara de Holanda³³.

No obstante, sin restar eficacia a los contenidos de *La Muette de Portici*, debe tenerse presente el clima político y social que se vivía en Europa aquel verano de 1830. El Reino Unido de los Países Bajos no era ajeno al proceso de avance de las revoluciones burguesas, cumplidos los quince años desde que se convirtió en un Estado de freno a una hipotética nueva expansión de Francia tras la derrota de Napoleón por decisión de las grandes potencias reunidas en el Congreso de Viena.

El efecto de contagio del estallido revolucionario de julio de 1930 en Francia fue determinante para cristalizar la oposición al modo en que gobernaba el rey Guillermo I

³¹ Richard Wagner, *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, Aracena (Huelva), Doble J Editorial, 2011.

³² Philip Gosset, «Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento», *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 156, n° 3, 2012, pp. 271-282. Joaquín Piñeiro Blanca, «El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi», *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, n° 5, 2018, pp. 108-121.

³³ Hans-Joachim Lope, «El Estado nacional y la identidad belga vistos por los contemporáneos de la Revolución de 1830», *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 223-244.

de Orange-Nassau (1772-1843) en las provincias del sur (la futura Bélgica), que más que unidas a Holanda se percibían como sometidas. La impopularidad del monarca fue creciendo con decisiones como imponer el neerlandés como el único idioma oficial del Reino, ignorando que la burguesía belga hablaba francés; o en dar prioridad al cristianismo protestante frente al catolicismo dominante en Bélgica. También pesaba el hecho de que los beneficios coloniales fueran disfrutados principalmente en Holanda, a pesar de que Bélgica estaba más desarrollada industrialmente. En otras ocasiones Guillermo I hacía pequeñas concesiones para calmar los ánimos, justo lo contrario de lo que sucedió con la programación de la obra operística aquel 25 de agosto de 1830.

La Muette de Portici ya había provocado exaltadas reacciones patrióticas en su estreno en París en 1828³⁴. La temporada siguiente, la de 1828-1829, llegó a Bruselas con idéntico efecto, lo que provocó que se prohibiese su representación. Más adelante, coincidiendo con la celebración de su cumpleaños y del 59 aniversario de su reinado, Guillermo I permitió de nuevo su interpretación el tercer y último día de festejos, con el tenor del estreno parisino, Adolphe Nourrit, en el papel principal.

Con graves carencias de percepción de la situación, Pierre Van Gobbelschroy (1784-1850), uno de los dos únicos ministros belgas del último gobierno del Reino Unido de los Países Bajos, manifestó la mañana del 25 de agosto de 1830 que no veía peligro en autorizar la representación de *La Muda de Portici* en el Teatro de La Monnaie³⁵. Como es bien sabido, pocas horas después, las barricadas llenaron las calles de Bruselas y adoquines impactaban contra los centros oficiales de poder holandeses.

La ópera narra la historia del pescador Tommaso Masaniello, líder de la revuelta de 1647 contra el dominio de la Corona de Aragón sobre los reinos de Nápoles y Sicilia, que eran utilizados como base de rutas comerciales desde el siglo XVI. Cuando la época de bonanza económica declinó, la monarquía hispánica aumentó la presión fiscal sobre Nápoles, que se rebeló por ello³⁶. Las analogías entre la situación

³⁴ Staffan Albinsson, «Avoiding silent opera: the grand performing right at work in nineteenth century Paris», *European Journal of Law and Economics*, vol. 51, nº 1, 2021, pp. 183-200.

³⁵ Isabel Fernández Alonso, «La prensa belga durante el unionismo y el postunionismo (1830-1857)». *Ámbitos*, 3-4, 1999-2000, pp. 195-204.

³⁶ Ana García Urcola, *Las óperas francesas de tema español (1870-1914). Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional*, Bilbao, Universidad de Deusto, tesis doctoral dirigida por Fernando Bayón y José Ángel Achón Insausti, 2017.

napolitana y la belga frente al dominio de un poder externo no eran difíciles de establecer. Según avanzó la función, con una sala llena y bastante público en el exterior, hubo frases de la obra que fueron recibidas como consignas. Por ejemplo, el personaje masculino principal canta en el segundo acto: «Mejor morir que vivir desgraciado, ¿qué tiene que perder un esclavo?»³⁷, aunque las palabras que exaltaron a los asistentes estaban a continuación, cuando el tenor exclama: «¡Amor sagrado a la patria!»³⁷, a lo que se reaccionó desde las butacas con el grito de «¡A las armas!». Las proclamas patrióticas que se sucedieron interrumpieron la representación cuando aún no se había finalizado el segundo de los cinco actos de la ópera³⁸.

El público del interior del teatro salió a la calle y se sumó a los que no habían podido entrar y que aguardaban en la puerta. La multitud formada tomó la ciudad invitando a una sublevación contra Guillermo I, organizando barricadas, saqueando una armería y hasta un establecimiento de juguetes para hacerse con tambores con los que guiar el movimiento popular. El avance de la noche fue sumando personas bajo las proclamas de «Viva la libertad», «Abajo el rey» y «Muerte a los holandeses». Al amanecer, en la calle de la Magdalena, se produjo el primer tiroteo entre revolucionarios y fuerzas del orden, con resultados mortales para bastantes participantes. Al día siguiente se incrementó la lucha, pero Guillermo I todavía no se decidía a enviar a su ejército desde La Haya, a pesar de que las fuerzas locales no estaban controlando la situación. Las élites belgas, preocupadas por sus propiedades, organizaron su propia guardia ciudadana. Su primer objetivo sería restablecer el orden, aunque pronto se planteó formar también un gobierno provisional. La gestión política de Guillermo I había conseguido reunir las objeciones de élites económicas, liberales, católicos y trabajadores en precario. Esta alianza sería el germen del futuro Estado belga, menos popular de lo que las clases desfavorecidas deseaban cuando se unieron a la revolución.

Bélgica terminó exigiendo la separación administrativa de los Países Bajos, a lo que Guillermo I se negaría. El contexto internacional se mantuvo al margen del

³⁷ N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro. «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

³⁸ Nicolás Koch-Martín, «Bruselas, Teatro Royal de la Monnaie», *Ritmo*, 34, n° 340, 1963, p. 16.

conflicto por puro pragmatismo. Ninguna potencia envió tropas de ayuda al monarca holandés y, particularmente en Francia, no desagradaba la idea de la fragmentación en dos del Reino Unido de los Países Bajos. Finalmente, el 23 de septiembre, Guillermo I envió a su ejército que, derrotado, se retiró cuatro días después. El gobierno provisional declaró la independencia de Bélgica el 4 de octubre de 1830³⁹.

Esa tarde de agosto de 1830 convirtió a *La Muette de Portici* en un símbolo de la insurrección belga contra la dominación holandesa y, en definitiva, en un elemento identitario de su proyecto nacionalista⁴⁰. El elemento propagandístico que se adhirió a la ópera hizo que se sobrevalorara su importancia en el proceso. Su verdadera función fue la de exaltar los ánimos en aquella representación y convertirse en la chispa que hizo estallar un conflicto que se venía gestando desde hacía varios años, por la preponderancia de Holanda y la imposición de su lengua, religión e intereses económicos sobre Bélgica. Además, en el verano de 1830 se sumaron otros factores para generar la revuelta: una temporada de malas cosechas con graves carestías de alimentos y el cercano ejemplo de la revolución en Francia.

El Teatro de La Monnaie de Bruselas programó de nuevo *La Muette de Portici* para celebrar el primer centenario de la existencia de Bélgica en 1930, lo que demuestra que un siglo después la ópera no había perdido su carga simbólica. Catorce años más tarde volvió a ponerse en evidencia la vigencia de la obra cuando, a partir de septiembre de 1944, se organizaron catorce representaciones para conmemorar la liberación de Bruselas de la Alemania nazi. La ópera no corrió la misma suerte cuando nuevamente se decidió recurrir ella para celebrar, en 1980, el 150 aniversario del país. La amenaza de un grupo de flamencos de provocar altercados durante la representación prevista motivó la suspensión del evento en el último minuto⁴¹.

³⁹ Andoni Pérez Ayala, «Bélgica, un modelo de construcción nacional», *Historia Contemporánea*, 10, 1993, pp. 105-130.

⁴⁰ Camila Ventura Fresca, «Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas». *Opus*, vol. 26, n° 2, 2020, pp. 1-19.

⁴¹ Philippe De Bruycker, «Problemática del Estado-naciones en Bélgica», *Estado, nación y soberanía: problemas actuales en Europa*, Pérez Calvo, Alberto (coord.). Madrid, Secretaría General de Estado, 200, pp. 342-361.

Los problemas de unidad nacional en Bélgica han provocado que las dificultades para representar *La Muette de Portici* sigan estando presentes, al estar la ópera tan vinculada al propio nacimiento del país. Un nuevo intento de programación se planteó en 2011 y, entonces, se recordaba que la representación de la ópera en Bruselas no sería exclusivamente un acto artístico, sino un manifiesto político que podría interpretarse como un alegato por la unidad belga en un contexto complejo desde el punto de vista político. Son nuevas pruebas de que su carga simbólica se sigue manteniendo. De lo contrario no se podría explicar el cómo una composición de 1828 pudiera ser controvertida en la Bélgica de 2011⁴².

ASPECTOS MUSICALES DE *LA MUETTE DE PORTICI*

Se ha señalado en páginas precedentes que *La Muette de Portici* tiene el valor histórico de ser la composición fundacional del estilo de la *grand opéra*. Es decir, una obra extensa articulada en cinco actos, que demanda un sofisticado aparato escénico por la complejidad de la acción dramática, que incluye de forma obligada un ballet y que demanda del coro una integración en un drama que solía presentar un desacuerdo amoroso, dificultado por un conflictivo contexto histórico⁴³. Además de esta cuestión trascendental, contiene otras innovaciones resaltables como la de que la protagonista femenina de la ópera, la muda que le da título, debe ser interpretada de forma mímica por una bailarina, que frente al resto de personajes cantados muestra así de modo expresivo su carácter silente.

Por otra parte, el tratamiento dramático combina la influencia *belcantista* italiana, especialmente la procedente de Rossini, con la de la tragedia lírica francesa. Esto tuvo como resultado una acción más realista y efectiva, menos impostada de lo que había sido habitual en las obras estrenadas en la Ópera de París hasta entonces⁴⁴. Asimismo, la orquestación de esta partitura es más cromática de lo habitual en Auber, que solía

⁴² José Enrique De Ayala, «Carta de Europa. Crece el nacionalismo, la UE pierde», *Política Exterior*, vol. 24, n° 136, 2010, pp. 14-21.

⁴³ Ricardo Marcos, *Ópera. Desde sus inicios hasta nuestros días*, Biblioteca de las Artes de Nuevo León, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

⁴⁴ Emilio Sala, «Que ses geste parlants ont de grâce et de charmes: motivi melo nella Muette dei Portici». *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di culture musicale*, Pompilio, Angelo (coord.), Turín, Edizione di Torino, vol. 1, 1990, pp. 504-520.

descansar sus composiciones en bellas líneas melódicas pero con una armonía simple⁴⁵. Así, especialistas en la obra de Auber como Robert Ignatius Letellier, afirman que su estilo se basa en el dominio melódico, con un acompañamiento fundamentalmente sostenido en acordes simples, con independencia del número de instrumentos previstos que, aunque fuesen nutridos, nunca perdían el equilibrio sonoro⁴⁶.

Otro aspecto relevante de *La Muette de Portici* es el virtuosismo vocal que requieren los roles principales: un tenor lírico-ligero para el pescador Masaniello; un tenor lírico para Alfonso, el hijo del virrey de Nápoles; una soprano ligera para Elvira, la prometida de Alfonso; tres bajos para Pietro, Borella y Moreno, los amigos de Masaniello; un tenor lírico para Lorenzo, el confidente de Alfonso; un bajo para el oficial Selva y una soprano lírica para la dama de compañía de Elvira. A ellos hay que sumar el personaje clave de Fenella, la hermana muda de Masaniello que debe ser interpretada por una bailarina. Compositores anteriores que trataron este mismo tema, como Michele Carafa, no encontraron este hallazgo teatral, el de hacer que el personaje mudo se expresase a través de la danza.

Como es habitual en las óperas influidas por el *belcantismo*, son frecuentes las demandas en el registro agudo y sobreagudo. Asimismo, las coloraturas intrincadas, como sucede en el aria de Elvira del primer acto⁴⁷, en el dúo de esta con Alfonso del tercero⁴⁸ o en la Barcarola de Masaniello del segundo⁴⁹. También pueden localizarse pasajes de líneas elegantes y cuidadoso manejo de dinámicas en el aria de Alfonso del acto primero⁵⁰ o en la Cavatina de Masaniello del cuarto⁵¹. Asimismo, a las voces graves de los tres amigos del protagonista se les exige un fraseo nítido y dar soporte

⁴⁵ León B. Plantinga, *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

⁴⁶ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music... op. cit.*

⁴⁷ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁴⁸ N° 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁴⁹ N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*, Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁰ N° 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius (ed.) Letellier, Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵¹ N° 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

armónico a las voces más agudas, como se observa en el dúo de Pietro y Masaniello del segundo acto⁵².

Por otro lado, como será preceptivo en la *grand opéra* que inauguraba esta obra, el coro tiene un papel importante en la trama y a él están reservados algunos de los pasajes más emotivos. En cada uno de los cinco actos tiene asignada una página propia, además de sus intervenciones en los múltiples pasajes concertantes compartidos con los solistas⁵³. También el ballet, más allá del personaje de Fenella previsto para una bailarina, tiene un espacio clave en la obra con una escena específica tras el aria de Elvira del primer acto⁵⁴ y la presencia en otros momentos de danzas populares de origen napolitano como la tarantela y la barcarola⁵⁵.

Auber tomó conciencia de los cambios de gusto de su época y estuvo abierto a las nuevas corrientes de composición, actitud similar a la mostrada por su sucesor al frente del Conservatorio de París en 1871, Ambroise Thomas (1811-1896)⁵⁶.

ASPECTOS DRAMÁTICOS DE *LA MUETTE DE PORTICI*

Como ya se ha mencionado, la ópera se basa vagamente en el alzamiento histórico de Masaniello contra el gobierno de la Corona de Aragón en Nápoles en 1647. Portici es una ciudad de Campania a los pies del Vesubio, lugar en el transcurren los hechos. El primer acto comienza con la boda obligada de Alfonso, hijo del duque de Arcos, virrey de Nápoles, con la princesa Elvira⁵⁷. Alfonso ha seducido y abandonado a Fenella, la hermana muda del pescador Masaniello, que se muestra angustiado ante el

⁵² N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵³ N° 4. Escena y coro: «Dans ces jardins»; N° 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître»; N° 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir»; N° 14. Cavatina y coro: «Mais on vient»; N° 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire»; N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages». Daniel-François Auber. *La Muette de Portici*. Robert I. Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁴ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.). Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

⁵⁵ N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle»; N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages». D. Auber, *La Muette de Portici*. Robert I. Letellier (ed.). Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

⁵⁶ Alejandro Santini Dupeyrón, «Hamlet de Ambroise Thomas», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 27, n° 290, 2022, pp. 26-30.

⁵⁷ N° 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour». Daniel-François-Esprit Auber. *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

temor de que ella haya podido suicidarse. Masaniello se convertirá, en parte por la suerte de su hermana, en el líder de los revolucionarios que intentan rechazar el asedio de la ciudad de Nápoles por parte de los aragoneses. Por tanto, los destinos de Masaniello y Fenella estarán entrelazados a lo largo de la acción.

Durante la fiesta de esponsales⁵⁸, Fenella busca protección frente al virrey, que la ha mantenido encarcelada durante un mes para apartarla de su hijo. Tras huir de la prisión explica mediante gestos cómo fue engañada y seducida, mostrando un pañuelo que su amante le regaló. Elvira promete darle protección y se dirige hacia el altar, mientras Fenella intenta seguirla infructuosamente⁵⁹. Ya dentro de la capilla, Fenella reconoce en el novio de la princesa a su seductor. Cuando los recién casados salen de la iglesia⁶⁰, Elvira presenta a Fenella a su esposo y descubre, a partir de los gestos de la muda, que él era su amante infiel⁶¹. Tras ello, Fenella huye, dejando a Alfonso, Elvira y a los invitados de la boda desconcertados⁶².

En el segundo acto se muestra a Masaniello ya decidido a liderar la revuelta contra la ocupación aragonesa en venganza por el maltrato sufrido por su hermana. Los pescadores, que venían fraguando la idea de rebelarse contra la tiranía, comienzan organizarse⁶³. Pietro, amigo de Masaniello, ha buscado a Fenella sin resultados, pero finalmente ella aparece y explica que, a pesar del maltrato, sigue enamorada de Alfonso, aunque todavía no revela su nombre⁶⁴. Lleno de rabia, Masaniello incita a los pescadores a que tomen las armas y juran la perdición del enemigo de su país⁶⁵.

⁵⁸ N° 2. Recitativo y coro: «Mais du cortège qui s'avance», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁹ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁰ N° 4. Escena y coro: «Dans ces jardins», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶¹ N° 5. Final del acto I: «Ils sont unis! », Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶² Varios, «La ópera del mes. La muda de Portici», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 14, n° 139, 2009, pp. 26-28.

⁶³ N° 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître». N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁴ N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester misérable- Amour sacré de la patrie», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁵ N° 9. Final del acto II: «Venez, amis, venez partager mes transports», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

En el tercer acto Alfonso obtiene el perdón de su esposa Elvira, que, no obstante, intenta mantener su promesa de proteger a Fenella⁶⁶. Luego la escena cambia y muestra el bullicio de las compraventas del mercado de Nápoles, que oculta la trama de la sublevación⁶⁷. Selva, el oficial de la guardia del virrey, de quien Fenella había logrado escapar, la localiza e intenta arrestarla nuevamente. Esto provoca el estallido de la rebelión, en la que el pueblo sale victorioso⁶⁸.

En el acto cuarto Fenella acude a la cabaña de su hermano y le cuenta los acontecimientos que se están produciendo en la ciudad⁶⁹. Cuando ella se retira, entra Pietro con sus compañeros e intenta convencer a Masaniello de que retome el liderazgo de la insurrección. Pero él, horrorizado por la violencia generada, contesta que solo deseaba la libertad del pueblo napolitano⁷⁰, lo que introduce un elemento contrarrevolucionario en la trama. Para intentar que vuelva a implicarse le comentan que Alfonso se ha escapado y que están dispuestos a cogerlo y matarlo. Fenella, que los escucha, decide salvar a su amante. Poco después Alfonso y Elvira llaman a la puerta y piden refugio. Masaniello se lo concede sin reconocer quiénes son y a pesar del riesgo de enfrentamiento con su amigo Prieto por darles protección. Fenella, aunque al principio está dispuesta a vengarse de su rival, la princesa, la perdona por el bien de Alfonso. Pietro desvela la identidad de Alfonso, el hijo del virrey, pero Masaniello se atiene a la palabra dada y les proporciona una barca para que huyan⁷¹. Pietro y sus camaradas abandonan la cabaña llenos de ira. Mientras tanto, el magistrado de la ciudad presenta a Masaniello la corona real y lo proclama Rey de Nápoles⁷².

⁶⁶ N° 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁷ N° 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁸ N° 12. Final del acto III: «Non, je ne me trompe pas, c'est bien elle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁹ N° 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁰ N° 14. Cavatina y coro: «Mais on vient», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷¹ N° 15. Escena y coro: «Des étrangers dans ma chaumière», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷² N° 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

En el quinto y último acto Pietro, junto a los otros pescadores, se dirige al palacio del virrey⁷³ y confiesa a Moreno que ha administrado un veneno a Masaniello porque ve en él a un traidor y a un tirano en potencia. El nuevo rey, por tanto, morirá en cuestión de horas. Cuando está terminando su relato es interrumpido por Borella, que accede apresuradamente comentando que tropas al mando de Alfonso están entrando en la ciudad para recuperar el poder. Con el convencimiento de que solo Masaniello podría salvarlos, los pescadores le piden que asuma el mando de nuevo. Masaniello, ya enfermo por efecto del veneno, acepta la propuesta.

La historia se encamina hacia un final delirante y espectacular escénicamente⁷⁴, muy propio del estilo de Scribe y de lo que será habitual en la *grand opéra*: tiene lugar un violento combate, mientras el Vesubio entra en erupción. Simultáneamente, Masaniello es degollado por sus propios compañeros en el acto de salvar la vida de Elvira, que es rescatada por Alfonso. Al escuchar las terribles noticias, Fenella se precipita desde la terraza del palacio del virrey al vacío, mientras el Vesubio vomita lava. Una culminación de la historia que responde plenamente a las convenciones del melodrama romántico, con un fenómeno natural subrayando la tragedia⁷⁵.

CONCLUSIONES

La Muette de Portici de Auber tiene importancia en dos vertientes: la musical, como obra que inaugura el género nacido en Francia conocido como la *grand opéra*, cultivado especialmente en la Ópera de París; y la política, como elemento simbólico clave en el proceso de independencia de Bélgica frente a Holanda, que se iniciaría el 25 de agosto de 1830 al finalizar en el Teatro de La Monnaie de Bruselas una representación de la obra. El público estableció paralelismos entre la rebelión encabezada por un pescador napolitano contra la Corona de Aragón y la situación de sometimiento de Bélgica por Guillermo I en el Reino Unido de los Países Bajos, una

⁷³ N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁴ N° 18. Final: «On vient! Silence, amis!», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁵ Arturo Delgado Cabrera, *Estudio de libretos de ópera francesa*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral dirigida por Alicia Yllera Fernández, 1987.

asociación de ideas similar a la desarrollada en otros lugares, como en la Italia del *Risorgimento*. La acción dramática y la música lograron estimular a un público receptivo a un discurso revolucionario de estas características. Por otro lado, la difusión del libreto en múltiples traducciones aseguró el amplio aparato de propaganda nacionalista y su eficacia simbólica se ha extendido hasta nuestros días.

NÚMEROS MUSICALES DE LA MUETTE DE PORTICI

Obertura.

Acto I:

Nº 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour».

Nº 2. Recitativo y coro: «Mais du cortège qui s'avance».

Nº 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême».

Nº 4. Escena y coro: «Dans ces jardins».

Nº 5. Final del acto I: «Ils sont unis!».

Acto II:

Nº 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître».

Nº 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle».

Nº 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie».

Nº 9. Final del acto II: «Venez, amis, venez partager mes transports».

Acto III:

Nº 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir».

Nº 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir».

Nº 12. Final del acto III: «Non, je ne me trompe pas, c'est bien elle».

Acto IV:

Nº 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle».

Nº 14. Cavatina y coro: «Mais on vient».

Nº 15. Escena y coro: «Des étrangers dans ma chaumière».

Nº 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire».

Acto V:

Nº 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages».

Nº 18. Final: «On vient! Silence, amis!».

BIBLIOGRAFÍA

- ALBINSSON, Staffan. «Avoiding silent opera: the grand performing right at work in nineteenth century Paris». *European Journal of Law and Economics*, vol. 51, nº 1, 2021, pp. 183-200.
- BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Richard Wagner*. Madrid: Alianza, 1996.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone. «La Marquise: de la nouvelle (1832) de George Sand à l'opéra-comique (1835) d'Adolphe Adam sur un livret de M.M. de Saint-Georges et de Leuven, portraits croisés de deux comédiens, Lélío et Clairval». En: *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad: homenaje a Àngels Santa. M. Carme Figuerola Cabrol* (ed.). Lleida: Universitat-Pagés, 2019, pp. 117-127.
- COCHRAN, Keith. «Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel Francois Esprit Auber (AWV) ». *Notes*, vol. 54, nº 1, 1997, pp. 82-84.
- CORTÉS SALINAS, Carmen. *La Restauración y primeras oleadas revolucionarias (1815-1830)*. Madrid: Ediciones Akal, 1984.
- DE AYALA, José Enrique. «Carta de Europa. Crece el nacionalismo, la UE pierde». *Política Exterior*, vol. 24, nº 136, 2010, pp. 14-21.
- DE BRUYCKER, Philippe. «Problemática del Estado-naciones en Bélgica». En: *Estado, nación y soberanía: problemas actuales en Europa*. Alberto Pérez Calvo (coord.). Madrid: Secretaría General de Estado, 2000, pp. 342-361.
- DELGADO CABRERA, Arturo. *Estudio de libretos de ópera francesa*. Madrid: Universidad Complutense, tesis doctoral dirigida por Alicia Yllera Fernández, 1987.
- _____ «A propósito de Le Comte Ory: Farmoutier, Rossini, Mozart». *Epos. Revista de Filología*, nº 8, 1992, pp. 485-488.
- DENGLER GASSIN, Roberto. «Eugène Scribe». En: *Diccionario histórico de la traducción en España*. Francisco Lafarfa y Luis Pegenaute (coords.). Madrid: Gredos, 2009, p. 1.032.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Isabel. «La prensa belga durante el unionismo y el postunionismo (1830-1857)». *Ámbitos*, 3-4, 1999-2000, pp. 195-204.

- GARCÍA URCOLA, Ana. *Las óperas francesas de tema español (1870-1914). Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional*. Bilbao: Universidad de Deusto, tesis doctoral dirigida por Fernando Bayón y José Ángel Achón Insausti, 2017.
- GOSSET, Philip. «Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento». *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 156, n° 3, 2012, pp. 271-282.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*. Madrid: Alianza, 2001.
- HUCHER, Yves; MORINI, Jacqueline. *Berlioz*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing, 2015.
- KOCH-MARTIN, Nicolás. «Bruselas, Teatro Royal de la Monnaie». *Ritmo*, vol. 34, n° 340, 1963, p. 16.
- LETELLIER, Robert Ignatius. *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music*, Cambridge: Scholars Publishing, 2010.
- _____ *Daniel-François-Esprit Auber's La Part du Diable*. Cambridge: Scholars Publishing, 2019.
- LOPE, Hans-Joachim. «El Estado nacional y la identidad belga vistos por los contemporáneos de la Revolución de 1830». En: *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 223-244.
- MARCOS, Ricardo. *Ópera. Desde sus inicios hasta nuestros días*, Biblioteca de las Artes de Nuevo León, Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- MORABITO, Fabio. «I manoscritti autogra! di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino». *Acta Musicológica*, vol. 84, n° 2, 2012, pp. 167-198.
- MORENO, Juan Carlos. «Franz von Suppé». *Ritmo*, n° 934, 2019, pp. 40-41.

- PÉREZ AYALA, Andoni. «Bélgica, un modelo de construcción nacional». *Historia Contemporánea*, 10, 1993, pp. 105-130.
- PIEROZZI, Alessandro. «Giacomo Meyerbeer (1791-1864), el autor que se reinventó a sí mismo». *Melómano*, vol. 24, n° 248, 2019, pp. 20-24.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. «El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi». *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, n° 5, 2018, pp. 108-121.
- PLANTINGA, León B. *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- SALA, Emilio. «Que ses geste parlants ont de grâce et de charmes: motivi melo nella Muette dei Portici». *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale*. Pompilio, Angelo (coord.), Turín: Edizione di Torino, vol. 1, 1990, pp. 504-520.
- SANTINI DUPEYRÓN, Alejandro: «Hamlet de Ambroise Thomas». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 27, n° 290, 2022, pp. 26-30.
- SCHNEIDER, Herbert. *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Sprimont-Bélgica: Mardaga, 1998.
- SOSA, José Octavio. *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. México: INBA, 2010.
- TÉLLEZ, José Luis. «Actualidad de Rossini». *Scherzo*, n° 345, 2018, pp. 79-82.
- VARIOS. «La ópera del mes. La muda de Portici». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 14, n° 139, 2009, pp. 26-28.
- VARIOS. «La ópera del mes: La Favorita». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 11, n° 106, 2006, pp. 28-31.
- _____ «La ópera del mes: Las Vísperas Sicilianas». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 12, n° 124, 2007, pp. 26-31.
- VENTURA FRESCA, Camila. «Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas». *Opus*, 26, n° 2, 2020, pp. 1-19.

VITOUX, Frédéric. *Rossini*. Madrid: Alianza, 1989.

WAGNER, Richard. *Recuerdos de mi vida y otros escritos*. Aracena (Huelva): Doble J Editorial, 2011.

PARTITURA

AUBER, Daniel-François-Esprit. *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2011.

DISCOGRAFÍA

AUBER, Daniel-François-Esprit. *La Muette de Portici*. Alfredo Kraus, June Anderson, John Aler, Jean-Philippe Lafont, Alain Munier, Frédéric Vassar, Jean-Philippe Courtis, Martine Mahé, Daniel Ottevaere. Ensemble Choral Jean Laforge. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Thomas Fulton. Montecarlo (Sala Garnier): EMI Classics / Warner, septiembre de 1986. 7243-5-75257-2-5, 2 cds.

_____ *La Muette de Portici*. Diego Torre, Angelina Ruzzafante, Óscar de la Torre, Angus Wood, Wiard Witholt, Ulf Pausen, Anne Weinkauff, Kostadin Arguirov, Stephan Biener. Opernchor de Anhaltischen Theaters. Anhaltische Philharmonie. Antony Hermus. Dessau (Anhaltisches Theaters): CPO, 24 al 26 de mayo de 2011. 7-61203-76942-1, 2 cds.

NOTICIAS SOBRE LAS SOCIEDADES MUSICALES EN LA CIUDAD DE CÁDIZ ENTRE 1840-1860. LOS MAESTROS VENTURA SÁNCHEZ DE MADRID Y SALVADOR GARCÍA DE ALZUGARAY

José David Guillén Monje
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

Entre 1840 y 1860, en Cádiz ciudad, se intentó continuar con la estela musical que allí fue fraguándose desde años atrás de manera brillante. Esta corriente artística en aquel periodo decimonónico, quizás, no fue tan intensa y potente como en tiempos pretéritos. Pero, no obstante, en la tacita de plata se procuró seguir con aquella afortunada costumbre que abogaba por el gusto y desarrollo de la música académica, considerándose a la ciudad como uno de los focos de la disciplina más significativos de la región y nación, dentro de la realidad social que se vivía, En este estudio se insertarán algunas noticias recabadas desde la prensa histórica sobre las sociedades musicales que surgieron en la población andaluza entre las décadas indicadas, además de cotejar estos datos con las monografías especializadas. Gracias al esfuerzo y tesón de los propios músicos locales, aquellos círculos culturales continuaron ofreciendo recitales de nivel. A colación de esto, se esbozará una breve reseña de dos maestros gaditanos, como fueron García de Alzugaray y el importante compositor Ventura Sánchez. Asimismo, en este artículo se incluye un sucinto espacio dedicado a la Casa de la Camorra, entendiéndose este como uno de los lugares propios que mantuvo el espíritu musical en la ciudad.

Palabras clave: Sociedad Filarmónica de Cádiz, Círculo Filarmónico Gaditano, Salón de la Camorra, Ventura Sánchez de Madrid, Salvador García de Alzugaray.

Abstract

Between the 1840s and 1860s, in Cadiz city, an attempt was made to continue with the musical trail that had been brilliantly forged there for years ago. It is true that this musical current in that period of the 19th century, perhaps, was not as intense and powerful as in past times. However, in Cadiz that fortunate custom was followed that advocated the taste and development of academic music, keeping the city, within the social reality that it lived at the indicated time, as one of the most important musical centers of the nation. In this study will be inserted some news collected from the historical press about the musical societies that arose in the city, in addition to collating specialized monographs. Thanks to the effort and tenacity of the local musicians, those entities continued to offer high-level recitals. In light of this, a brief review of two local masters will be outlined, such as García de Alzugaray and the important composer Ventura Sánchez. Likewise, this article includes a space dedicated to the Camorra House, understanding it as one of the proper places that maintained the musical spirit in the city.

Keywords: Cadiz's Philharmonic Society, Cadiz's Philharmonic Circle, Camorra Theater, Ventura Sánchez de Madrid, Salvador García de Alzugaray.

Recepción: 20-2-2023

Aceptación: 30-5-2023

INTRODUCCIÓN

Para articular este trabajo, además de consultar las monografías y estudios pertinentes, se ha inquirido en parte de la hemeroteca histórica con el fin de recopilar datos que hagan relucir, quizás con más sabor, el devenir del asociacionismo musical en la ciudad de Cádiz entre 1840 y 1860. En los inicios del siglo XIX, gracias a los beneficios económicos que se obtenían a partir de la bonanza auspiciada por el buen devenir del comercio, la ciudad andaluza disfrutaba de una burguesía acomodada. Afortunadamente, parte de este pudiente estrato social se decantó por el gusto y la afición a la música culta, de manera que, la propia disciplina se continuó desarrollando eficientemente en los años que estudiamos. De hecho, algunos de los músicos locales más sobresalientes, como Ventura Sánchez de Madrid⁷⁶, Salvador García de Alzugaray o Bernardo Darham, provenían de familias acomodadas. De alguna forma, esta conveniente situación social les favoreció para dedicarse al arte de Euterpe.

SOCIEDADES MUSICALES GADITANAS ENTRE 1840 y 1860

Antes de la entrada del siglo XIX, el movimiento musical en Cádiz era evidentemente espléndido, tanto en lo sacro como en lo secular. Hay estudios serios y contrastados en relación a este asunto, como las obras de los profesores Díez Martínez y Díez Rodríguez que, entre otras cuestiones, exploran y destacan lo sobresaliente de la disciplina en la ciudad desde el siglo XVIII hasta el primer tercio de la siguiente centuria⁷⁷. Por lo que, la venturosa tradición musical que ya acarreamos Cádiz desde tiempos atrás, se intentó continuar en las dos décadas que tratamos, haciendo de la localidad un importante centro artístico que, a su vez, se vio animado por el asociacionismo. A continuación, enumeramos las sociedades musicales localizadas.

Liceo Artístico y Literario (1844-1846)

El Liceo Artístico de Cádiz se inauguró el 1 de noviembre de 1844, contemplando cuatro secciones en su plantel con el fin de implementar el desarrollo

⁷⁶ En algunas fuentes se reconoce a este músico como «Ventura Sánchez de Lamadrid».

⁷⁷ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, UCA, 2004; Díez Rodríguez, Cristina, *La ópera en Cádiz: la actividad lírica en los teatros gaditanos desde sus orígenes hasta el reinado de Fernando VII (1761-1833)*, Granada, UGR, 2022.

cultural en la ciudad; estas eran la literatura, la música, la declamación y la pintura. El organismo, que se instaló en la Casa de la Camorra, no se mantuvo mucho tiempo en activo, perdiéndose en el transcurrir de 1846⁷⁸. La cúpula de la entidad artística se conformó de la siguiente manera: Bernardo Darham (presidente de la sección de música), Francisco Gómez (secretario) y Ventura Sánchez de Madrid (vicepresidente). Se sabe que desde el liceo se organizaron recitales, actuando en uno de ellos celebrado en 1844 el mismísimo Franz Liszt, en el Teatro Principal de Cádiz⁷⁹. De manera anexa, posiblemente, también se articularía un aula de música en el espacio cultural.

La Academia Filarmónica Gaditana (1847-1849)

El germen de lo que, años después, sería la Sociedad Filarmónica de Cádiz se gestó en la Academia Filarmónica Gaditana de 1847. Desde esta primigenia asociación, de la que era secretario el citado maestro gaditano Ventura Sánchez de Madrid, se solicitó al Gobernador, en la jornada del 23 de septiembre del año indicado, el permiso pertinente para que el grupo de músicos que se congregó en dicho ente pudiera ofrecer un primer concierto al siguiente día 28. Desde esta reunión de entusiastas al arte, cuyo fin principal era el de continuar promoviendo la afición y la cultura musical en la localidad, se comenzó a trabajar para que la propia asociación tomara peso social. Presuntamente, a los pocos años, esta entidad desembocaría en la Sociedad Filarmónica de Cádiz, tomando así mayor cobertura en la ciudad a nivel socio-artístico⁸⁰.

La Sociedad Filarmónica de Cádiz (1849-1853)

Esta sociedad, cuyos inicios datan de en torno a 1849, recogió y tuvo como fin los objetivos comunes en este tipo de círculos a nivel nacional; estos eran el consolidar una orquesta, instaurar una escuela de música, organizar conciertos de música clásica, además de cotejar la posibilidad de crear otras agrupaciones. Los primeros trámites para la configuración del ente fueron muy ágiles: en mayo de ese mismo año la

⁷⁸ Juan Antonio Vila Martínez, *El asociacionismo en la ciudad de Cádiz (1800-1874)*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, 2007, pp. 212-214.

⁷⁹ Isabel Paulo Selvi, *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017, p. 150.

⁸⁰ Juan Antonio Vila Martínez, *El asociacionismo en la ciudad...*, *op. cit.*, p. 231.

asociación, liderada por el músico gaditano Salvador García de Alzugaray, ya disponía de una orquesta que participaba en algunos eventos de la ciudad. A modo de ejemplo indicamos que el día 16 del indicado mes de mayo de 1849, el célebre pianista polaco Anton de Kontski (1816-1899) visitó Cádiz, actuando en la Casa de la Camorra y siendo acompañado por la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Cádiz. Esta ejecutó sendas oberturas, siendo dirigida en esta ocasión por el mencionado músico aficionado Bernardo Darham⁸¹. En junio de 1849, en este mismo espacio escénico, tocó el violonchelista Enrique Lutgen⁸² que, días después, también ofrecería otro recital en el gaditano Teatro Principal⁸³. Los miembros de la Orquesta de la Filarmónica, dirigidos por el maestro Ventura Sánchez de Madrid, acompañarían a aquel chelista y al flautista italiano Achille Malavasi el 29 de agosto del mismo año, ofreciendo una audición en el salón principal del Casino, sito en Calle de la Verónica⁸⁴.

Paralelamente, la orquesta de la entidad gaditana actuaba en otros eventos locales, como en los bailes del anteriormente reseñado Casino, en los que se ejecutaron para beneplácito de los asistentes valeses o piezas firmadas por García de Alzugaray, entre otras partituras, como aconteció en febrero de 1850⁸⁵. Los días 9 y 15 del mismo mes y año, la agrupación de la Sociedad Filarmónica de Cádiz acompañó con éxito al violinista italiano Vincenzo Bianchi en la Casa de la Camorra. En abril del mismo año, el conjunto filarmónico tocó junto al violinista italiano Antonio Bazzini (1818-1897), consiguiendo por esta intervención, nuevamente, elogios del respetable⁸⁶. Paulatinamente y tras estas exitosas intervenciones, la agrupación gaditana fue tomando mayor protagonismo, ganando méritos y parabienes de parte de los amantes de la música. De hecho, desde la prensa se advertía que la Orquesta de la Sociedad Filarmónica ofrecía mayor calidad que la homónima del Teatro Principal⁸⁷.

Además de los artistas consagrados ya indicados, y en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, los miembros de la Sociedad Filarmónica de Cádiz acompañaron a

⁸¹ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, nº 123, 24/11/1850, pp. 1-2.

⁸² Lutgen fue violonchelo de S. M. el Rey de Prusia y de la Grande Ópera de París. *Gaceta de Madrid*, nº 5180, 18/11/1848, p. 4.

⁸³ *Ibid.*, nº 47, 3/6/1849, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.*, nº 60, 2/9/1849, p. 8.

⁸⁵ *Ibid.*, nº 84, 17/2/1850, p. 7.

⁸⁶ *Ibid.*, nº 94, 14/4/1850, p. 8.

⁸⁷ *Ibid.*, nº 84, 17/2/1850, pp. 3-4, 8.

otros músicos amateurs que se atrevían a mostrar sus dotes interpretativas en público, en la ya citada Casa de la Camorra. Entre estos ejecutantes aficionados destacamos a la señorita Luchesi, pianista, y a la señora Landi, cantante⁸⁸.

En otro orden de cosas, resulta adecuado indicar que las participaciones de los miembros de la asociación musical gaditana en las comentadas audiciones siempre fueron altruistas. El fin de estos músicos era el de prologar y difundir el arte de la música en Cádiz, cuya tradición años atrás fue de verdadera enjundia e importancia, como ya se apostilló. Ya en 1851, concretamente el día 8 de octubre, los integrantes de la orquesta de la sociedad acompañaron en el gaditano Teatro Principal a un grupo de reputados cantantes que estaban de paso por la ciudad; estos fueron: Antonia Walker (*prima donna* en el Teatro Imperial de San Petersburgo), el señor Baillou y su esposa, además del señor Ciro⁸⁹.

A partir de los documentos localizados, se puede aseverar que la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Gaditana brindó su primer recital como conjunto independiente, es decir, sin acompañar a otros artistas, el 28 de agosto de 1851. Para la ocasión, la agrupación fue codirigida por García de Alzugaray y el incombustible maestro local Ventura Sánchez de Madrid, obteniéndose por ello un éxito plausible, y renovándose el reconocimiento público por la labor cultural de la asociación en la ciudad; no fue una acción baladí que esta montara una orquesta con tan buenas características en tan poco tiempo⁹⁰.

Por otro lado, se conoce que en noviembre de 1850 ya se congregó un núcleo de docentes en la misma sociedad, además de un importante número de abonados a la misma. A partir de estos elementos, desde la entidad gaditana se programó la enseñanza musical, implementándose el método Wilhen⁹¹, que tan en boga estaba en las escuelas de música francesas y alemanas de la época. Para poner en marcha esta

⁸⁸ *Ibid.*, n° 95, 28/4/1850, p. 8.

⁸⁹ *Ibid.*, 5/10/1851, p. 5.

⁹⁰ *Ibid.*, 31/8/1851, p. 5.

⁹¹ El tratado del parisino Guillaume-Louis Bocquillon Wilhem (1871-1842) titulado *Manuel musical à l'usage des collèges, etc.* (1835), se puso de moda en el siglo XIX en muchas escuelas europeas. Natalia Campos Martín, «Traducción, enseñanza y música en el siglo XIX», en: *Reconstruyendo el pasado de la traducción IV*. Julia Pinilla Martínez y Brigitte Lépinette (coord.), 2020, pp. 67-82.

empresa se confió en el profesor Manuel Gil, gran conocedor de la metodología indicada y que, a su vez, sería el director de la academia del organismo. Asimismo, las clases serían gratuitas, por lo que, además de ofrecer esa posibilidad cultural y educativa a la población, se podría incrementar el grueso de la Orquesta de la Filarmónica con futuribles miembros y, paralelamente, aumentar el gusto y entusiasmo por la música académica⁹².

Parece ser que la sociedad desapareció definitivamente en torno a 1853, a la vez que lo hizo el Círculo Filarmónico de Cádiz, del que más adelante daremos detalle. Ambas entidades mantuvieron una vinculación expresa, compartiendo la organización de eventos musicales en la ciudad de manera recurrente⁹³.

El Círculo Filarmónico Gaditano (1852-1853)

Por los registros recogidos de la hemeroteca, la Sociedad Filarmónica de Cádiz estuvo en funcionamiento pleno desde su creación, en torno a 1849, hasta 1851. Los conciertos organizados, además de la articulación de la orquesta y la academia, fueron los grandes hitos conseguidos por esta asociación, como ya se indicó anteriormente. Pero, parece ser que, a finales del mencionado año de 1851, la actividad de la entidad no fue tan fructífera como en tiempos atrás. Por ello, en enero de 1852, se inauguró en Cádiz el que fue conocido como Círculo Filarmónico, vinculándose de manera expresa con aquella. El fin de la nueva sociedad era el de reunir a sus miembros una vez en semana con el fin de celebrar un recital donde tocara la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, además de ofrecer la posibilidad a los aficionados al canto de actuar, junto a la celebración de bailes⁹⁴. Con esta acción, gracias al apoyo de la nueva organización, se evitaba la desaparición de la agrupación orquestal de la Sociedad Filarmónica.

El Círculo Filarmónico comenzó con su cometido desde el indicado inicio del año de 1852, cosechando entusiasmo y participación de parte de la juventud gaditana. Su primera reunión tuvo lugar el 23 de enero del año señalado en la Casa de la Camorra, contándose con una asistencia de más de 300 personas. En esta inicial ocasión, la

⁹² *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, nº 45, 20/5/1849, p. 6.

⁹³ J. Antonio Vila Martínez, «Cuando la Casa de la Camorra se convirtió en Escuela de Comercio de Cádiz», *Cuadernos de investigación de Fondos del Archivo UCA*, nº 1, 2019, p. 89.

⁹⁴ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, 18/1/1852, p. 5.

Orquesta de la Sociedad Filarmónica ejecutó unos vales compuestos por García de Alzugaray y una polca, obra del maestro Sánchez de Madrid, además de otras partituras de célebres autores europeos. Ambos músicos locales tomaron la batuta de manera alterna para dirigir la agrupación y, después del recital, se celebró un animado baile que duraría hasta altas horas de la noche⁹⁵.

La segunda convocatoria del círculo tuvo lugar al siguiente 4 de febrero, volviendo a participar la Orquesta de la Sociedad Filarmónica con la que, también, actuaron unos jóvenes cantantes aficionados, vecinos de la ciudad: el barítono García la Lama y el tenor señor Pratico. En esta convocatoria se llegó a contabilizar más de 400 personas en la audición y el baile del círculo⁹⁶. Resulta interesante indicar que la noche del anterior día 2 hubo un atentado en Madrid en el que, la monarca española, Isabel II, casi pierde la vida por causa de una puñalada que le atestó el cura Merino⁹⁷. Por lo que al llegar la noticia a la fiesta, esta se desmoronó de manera evidente. No obstante, al conocerse que las heridas de la reina no eran de gravedad extrema, volvió la algarabía y animación a la confluencia, interpretando la orquesta la *Marcha Real* en honor a la monarca, durando la fiesta unas seis horas⁹⁸.

En el periodo estival del mismo año, la concurrencia a los actos de la entidad fue decayendo, en parte, por motivo de que muchas familias burguesas de la ciudad se trasladaban a Puerto Real a veranear. No obstante, a comienzos de julio del indicado 1852, las reuniones del círculo comenzaron a animarse, volviendo a participar la orquesta para la audición convocada en el citado mes, ejecutando vales y rigodones, además de otras piezas sinfónicas o de mayor enjundia, como «Obertura» de *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini, «Obertura» de *L'ambassadrice* de Daniel-François-Esprit Auber o «Dúo» de la ópera *Malek-Adel*, del maestro local Ventura Sánchez de Madrid. El círculo se mantuvo en activo durante el periodo reseñado, cambiando de título en 1854 a «Círculo Gaditano». No obstante, parece ser que la sociedad musical se mantuvo a duras penas hasta 1855, aunque de manera oficiosa⁹⁹.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶ *Ibid.*, 22/2/1852, p. 5.

⁹⁷ Irene Mira, «El día que el pueblo español celebró la ejecución del perturbado cura que quiso asesinar a Isabel II», *ABC*, 18/7/2019.

⁹⁸ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, 8/2/1852, pp. 5-6; *Ibid.*, 15/2/1852, p. 4.

⁹⁹ *Ibid.*, 4/7/1852, p. 6; Juan Antonio Vila Martínez, *El asociacionismo...*, *op. cit.*, p. 232.

Sociedad Artística Filarmónica (1852)

El fin principal de este organismo era el de asegurar el porvenir y bienestar básico de las familias de los músicos, instaurándose el 7 de enero de 1852. El grueso de la organización estaba compuesto por coristas de los teatros de Cádiz y Sevilla. Desafortunadamente, parece ser que la entidad no prosperó en el tiempo¹⁰⁰.

Sociedad Filarmónica Protectora del Arte (1853)

La Protectora del Arte de Cádiz se inauguró en 1853, de la mano del músico gaditano Luis Odero. Este profesor sería fundamental en la futura creación de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. La asociación que indicamos en este apartado parece ser que tan solo funcionó de manera regular durante aquel año de 1853, instalándose en la Calle de los Tres Hornos de San Antonio nº 81, y en la que se ofrecieron conciertos y sendos bailes¹⁰¹.

Sociedad de Profesores de Música (1854)

El músico José Bonmaty representó a esta sociedad en 1854 por motivo de un baile de máscaras que se celebraría en enero del mismo año en la Casa de la Camorra. Parece ser que la asociación se creó después de la desaparición del Círculo Filarmónico y de la Sociedad Filarmónica, con el fin de mantener viva la tendencia de conciertos y bailes que, desde aquellas entidades, se organizaron con éxito en años pasados. No obstante, por los datos recabados, la Sociedad de Profesores no prosperó en el tiempo, disolviéndose en el mismo año en el que se inauguró¹⁰².

Unión Filarmónica (1855)

Desde las mismas premisas y aspiraciones que la Sociedad Artística Filarmónica de 1852, se constituyó la Unión Filarmónica el 15 de marzo de 1855. Estuvo compuesta por los músicos de las orquestas de los teatros gaditanos Circo y Balón. El

¹⁰⁰ J. Antonio Vila Martínez, *El asociacionismo...*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰² *Ibid.*, p. 232.

fin de esta organización era el de preservar los intereses de los instrumentistas frente a los abusos que, en ocasiones, cometían los gerentes de los coliseos. Como ya ocurrió con otras organizaciones de esta naturaleza, y en base a las fuentes localizadas, la Unión Filarmónica tampoco se mantuvo durante mucho tiempo en la ciudad¹⁰³.

Academia Filarmónica de Santa Cecilia (1859-1929)

La academia gaditana de Santa Cecilia, una de las pioneras en Andalucía dentro de su propio género, se constituyó en octubre de 1859, localizándose en sus inicios en Calle de la Verónica nº 15 y siendo presidida por Diego Carrera, que contaba con el entusiasta impulso del músico y docente local Luis Odero. Durante este final de la decimonónica década de los 50, se articuló la entidad de manera eficiente. La escuela fue progresando en el tiempo, bifurcándose en dos academias distintas en 1892. Hasta, inclusive, configuró sucursales de la misma en diversas poblaciones de la provincia. No sería hasta 1929 cuando, nuevamente, se unificarían ambas sedes en una, titulándose el centro como Conservatorio de Música y Declamación de Cádiz¹⁰⁴.

VENTURA SÁNCHEZ Y GARCÍA DE ALZUGARAY

Aunque fueron otros muchos los músicos que trabajaron de manera pertinente y entusiasta en la ciudad andaluza entre los años comprendidos entre 1840 y 1860, en este estudio inquiriremos en las figuras de Sánchez y De Alzugaray. En el importante repositorio de Cuenca Benet se adjunta, de manera generosa, información sobre la figura del primero, pero, sobre De Alzugaray no se insertan noticias personalizadas¹⁰⁵.

Ventura Sánchez de Madrid y Acosta (Cádiz, 1817–*Ibid.*, 1889)

Maestro decimonónico que participó activamente en algunas de las sociedades musicales locales tocando el piano, dirigiendo sus orquestas, además de estrenar varias de sus obras. Estas labores también las desarrollaría en el resto del país y parte del extranjero, como más adelante se detallará¹⁰⁶. Desde los inicios de su carrera, Sánchez

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 248-249.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 292-294.

¹⁰⁵ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos andaluces*, Málaga, Unicaja, 2002, pp. 273-278.

¹⁰⁶ BNE, datos.bne.es [Consultado el 10/1/2023].

disfrutó de cierta libertad económica gracias a su posición burguesa, condición que le benefició para dedicarse a la música con mayor desahogo. Se instruyó en este arte inicialmente en Cádiz y, más tarde, con Hilarión Eslava y el maestro Enríquez. Después de la formación con estos músicos, Sánchez tenía la intención de trasladarse a Italia para continuar estudiando sobre la disciplina, pero esta empresa fue desestimada, ya que el compositor gaditano se casó con Leonisa Figueroa¹⁰⁷. De manera anexa, Ventura Sánchez cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla, ocupando paralelamente a su actividad creativa, puestos políticos de cierta relevancia¹⁰⁸. Entre otros cargos fue Alcalde Corregidor de Algeciras, Oficial Primero del Gobierno Civil de Cádiz, Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III o Presidente de la Sociedad de Escritores y Artistas de la Provincia de Cádiz en 1876¹⁰⁹.

Por otro lado, es digno destacar la implicación que Sánchez mostró *por mor* de establecer e implementar la ópera española, apoyando de manera incondicional a uno de los grandes promotores de esta empresa, su maestro, Hilarión Eslava¹¹⁰. A modo de anécdota, indicamos que la residencia de Ventura Sánchez fue la que, más tarde, sería la sede de la Caja de Ahorros de Cádiz en 1884, sita en Calle Isabel la Católica, nº 11¹¹¹. Sánchez falleció en la ciudad que lo vio nacer el 9 de diciembre de 1889¹¹².



Imagen 1. Esquela de Ventura Sánchez. *La Palma de Cádiz*, 14/12/1889, p. 3

¹⁰⁷ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 273.

¹⁰⁸ Gema León Ravina, *La ópera en Cádiz en el siglo XIX, un estudio cualitativo*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2018, p. 98.

¹⁰⁹ Amalia Moreno Ríos, *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013, p. 62; *La Palma de Cádiz*, nº 27910, 14/12/1889, pp. 1 y 3.

¹¹⁰ Juana Vega de Mina. *Memorias de la Condesa de Espoz y Mina*, Madrid, BOE, 2014, p. 148.

¹¹¹ *Diario de Cádiz*, 27/1/2009.

¹¹² Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid Acosta, Ventura [Baltasar Gracián]», en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (coord.), 9, 2002, p. 680.

Además de su citada vinculación con el asociacionismo musical gaditano, y de componer o arreglar un número considerable de obras de otros maestros europeos a la escena española, Ventura Sánchez se ocupó como director de orquesta en varias compañías a nivel nacional, como ya se esbozó. Se obtienen noticias de él con este rol desde las decimonónicas décadas de los 40 y 50, comandando una compañía de ópera que trabajó en 1855 en el Teatro Principal de Cádiz y en el Teatro de San Fernando de Sevilla¹¹³. Asimismo, Sánchez tomó la batuta en una Compañía de Ópera Italiana con la que desempeñó su tarea en el Gran Teatro de Cádiz, alternando el puesto de maestro concertador con el insigne músico Gerónimo Giménez, entre 1873 y 1874. Con este mismo artista sevillano, Sánchez también compartiría el cargo de director en algunos de los recitales ofrecidos en 1878 por la Sociedad de Conciertos de Cádiz, con la que el músico gaditano pondría en escena algunas de sus obras¹¹⁴.

Paralelamente, en los teatros Principal y Eguilaz de la cercana ciudad de Jerez de la Frontera, Sánchez dirigiría eventualmente la Orquesta de Jerez –también conocida como del Teatro Principal–, en diversas funciones entre 1873 y 1882¹¹⁵. En ese mismo año de 1882 fue maestro concertador de una Compañía de Ópera Italiana (se desconoce si era la misma que anteriormente hemos indicado) que puso música a los espectáculos del Teatro de Córdoba, entre otros coliseos¹¹⁶. Asimismo, la carrera como director de orquesta de Ventura Sánchez brilló fuera de las fronteras nacionales, siendo reconocido en 1877 por su labor en el Teatro de San Carlos de Lisboa¹¹⁷.

En otro orden de cosas, entre las decimonónicas décadas de los 70 y los 80, Sánchez colaboró con la publicación *La verdad: Revista gaditana de intereses materiales y administrativos, de Ciencias y Artes*, adhiriendo críticas musicales a algunos espectáculos de enjundia que se dieron entre esas fechas en el Gran Teatro de Cádiz. Para tal acción, empleó el seudónimo de «Baltasar Gracián»¹¹⁸. Por otro lado, y al hilo del maestro que tratamos, el escritor Joaquín Navarro elaboró la publicación *Apuntes para la biografía*

¹¹³ Antonio Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 199.

¹¹⁴ Amalia Moreno Ríos, *Gerónimo Giménez...*, *op. cit.*, pp. 51, 66-67, 323.

¹¹⁵ José David Guillén Monje, *La música académica en Jerez de la Frontera en la segunda mitad del siglo XIX*, Jerez de la Frontera, Peripecias, 2022, pp. 39.

¹¹⁶ *Diario de Córdoba*, nº 9526, año XXXIII, 18/3/1882, p. 2.

¹¹⁷ *Diario de Cádiz*, 20/11/2016.

¹¹⁸ Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680.

del compositor gaditano D. Ventura Sánchez de Madrid, editada en Cádiz en 1902 por Tipografía Comercial. Con respecto a su legado compositivo, las obras localizadas son las que a continuación se indican, ordenadas cronológicamente y en tres bloques.

Música para la escena

- *Cristóbal Colón (Cristóforo Colombo)*. Ópera italiana con libreto de Felice Romani (1788-1865)¹¹⁹, estrenada en el Teatro Principal de Sevilla el 23 de junio de 1838. Fue la primera obra con música para la escena del maestro gaditano, cuando este contaba con tan solo 21 años, siendo cantada en su debut por las señoras Bothigari y Villar, además de los señores Confortini, Jossi, Lef, Santarolli y Fernández¹²⁰.
- *Ruggero, ossia La congiura di Venezia*. Ópera española –tragedia lírica– en tres actos y cuatro cuadros. Datada en 1840 con libreto de Cesare Perini da Luca –basado en la obra del granadino Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862)–, titulada también como *La conjuración de Venecia. Año de 1310*. Esta segunda partitura compuesta en este formato del maestro gaditano se estrenó en el Teatro Principal de Cádiz el 2 de julio de 1840. También, se interpretó en el Teatro Principal de Sevilla en 1841 por medio de la señora Villar de Ramos y los señores Confortini, Spech, Lef y Esteban¹²¹. Asimismo, fue puesta en escena el 27 de enero de 1841 en el Teatro de la Cruz de Madrid por la compañía de Fagoaga, siendo cantada por la señora Mazarelli y los señores Genero, Misall, Roguer y Becerra, repitiéndose su ejecución en otras jornadas del mismo año¹²². Fue publicada en Cádiz por la Imprenta de la Viuda de Comes en 1840¹²³.

¹¹⁹ Romani fue un reconocido libretista italiano que también creó textos para obras de Donizetti o Bellini.

¹²⁰ Antonio Álvarez Cañibano, «Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario», en: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8 y 9, 2001, pp. 73-79; Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 274.

¹²¹ María Pilar Espín Templado, «Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito», *Arbor*, Vol. 193, n° 783, 2017, pp. 1-78; Repositorio de la Stanford University; cervantesvirtual.com; Marina Barba Dávalos, *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 163; Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 274.

¹²² Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 274.

¹²³ University Libraries (UNC).

- *Iginia d'Asti (Higina de Asti)*. Tercera ópera del autor, escrita en 1842 y con libreto del italiano Silvio Pellico (1789-1854). Fue estrenada en el Teatro Principal de Cádiz el mismo año por la señora Basili, además de los cantantes Balestracci, Spech y Santarelli¹²⁴. Al poco tiempo se interpretaría en Sevilla y, en 1843, en Madrid¹²⁵.
- *Malek-Adel*. Ópera –drama lírico– en 3 actos compuesta en 1843 con texto en italiano del Conde Carlo Pepoli (1796-1881). La pieza recibió muy buenas críticas y debutaría en el Teatro de San Fernando de Sevilla en 1850 por medio de las señoras Caccia y Villar, además de los cantantes Sínico, Lerinattei, Derivis y Lef. Más tarde, el 29 de enero de 1851, se representaría en el Teatro Principal de Cádiz¹²⁶. Esta ópera también se puso en escena en el Teatro Real de San Carlos de Lisboa en 1852 y el 29 de abril de 1853, editándose en Sevilla por la Imprenta de Carlos Santigosa en 1850, en Cádiz por la Revista Médica en 1851, y la traducción de la misma al portugués por la Tipografía de Elías José da Costa Sanches, en Lisboa, en 1853¹²⁷. Asimismo, se interpretaría en Italia por medio de la señora Caccia, que se hizo con la propiedad de la partitura para ser ejecutada en el extranjero¹²⁸. La crítica del sevillano periódico de *La Paz*, a colación de la partitura, fue la siguiente:

Desde luego habrán comprendido todos los inteligentes que han llegado á [sic] oír el *Malek-Adel*, que el señor Sánchez de Madrid no es Rossini, ni Mercadante, ni Donizetti, ni aun siquiera Verdi; es sí un aficionado de mucho talento, cuya laboriosidad merece, sin duda, los mayores encomios: con estos antecedentes, bien puede asegurarse ya que el joven gaditano ha conseguido un inmenso triunfo. Rechazamos, con todas nuestras fuerzas, el ligero dictamen de los que censuran su obra como un plagio completo, y hasta con indignación hemos escuchado la frívola charlatanería con que algunos han decidido á [sic] marcar las óperas y los trozos de donde el señor de Madrid ha sacado sus lindísimos cantos. En las bellas artes es sobremanera oportuno no confundir la imitación con las reminiscencias, ni estas con la ignominiosa rapsodia. Hay, preciso es confesarlo, en el *Malek-Adel* reminiscencias de obras muy conocidas; pero ni esto puede ajar las glorias de un artista, ni podía ser por menos, ciñéndose, como lo ha hecho el autor, á [sic] la explotada [sic] y agotadísima plantilla italiana. ¿En qué autores se encuentran reminiscencias más remarcables que en Donizetti y en el ruidoso Verdi? Pues si esto es innegable, ¿porqué [sic] hemos de censurar rigurosamente en los propios lo que se dispensa, lo que se aplaude en los extraños [sic]?¹²⁹.

¹²⁴ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, op. cit., p. 274.

¹²⁵ Gema León Ravina, *La ópera en Cádiz en el siglo XIX...*, op. cit., p. 98; *La Iberia Musical y Literaria*, n° 1, año 2, 1/1/1843, p. 160.

¹²⁶ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, op. cit., p. 275.

¹²⁷ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, 8/9/1850, n° 144, pp. 7-8; M^a del Pilar Nicolás Martínez, *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, pp. 311-312; Universidad de Carolina del Norte; Repositorio de la Biblioteca de la Universidad de Harvard [Consultado el 13/2/2023].

¹²⁸ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, op. cit., p. 275.

¹²⁹ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, 29/12/1850, n° 127, p. 7.

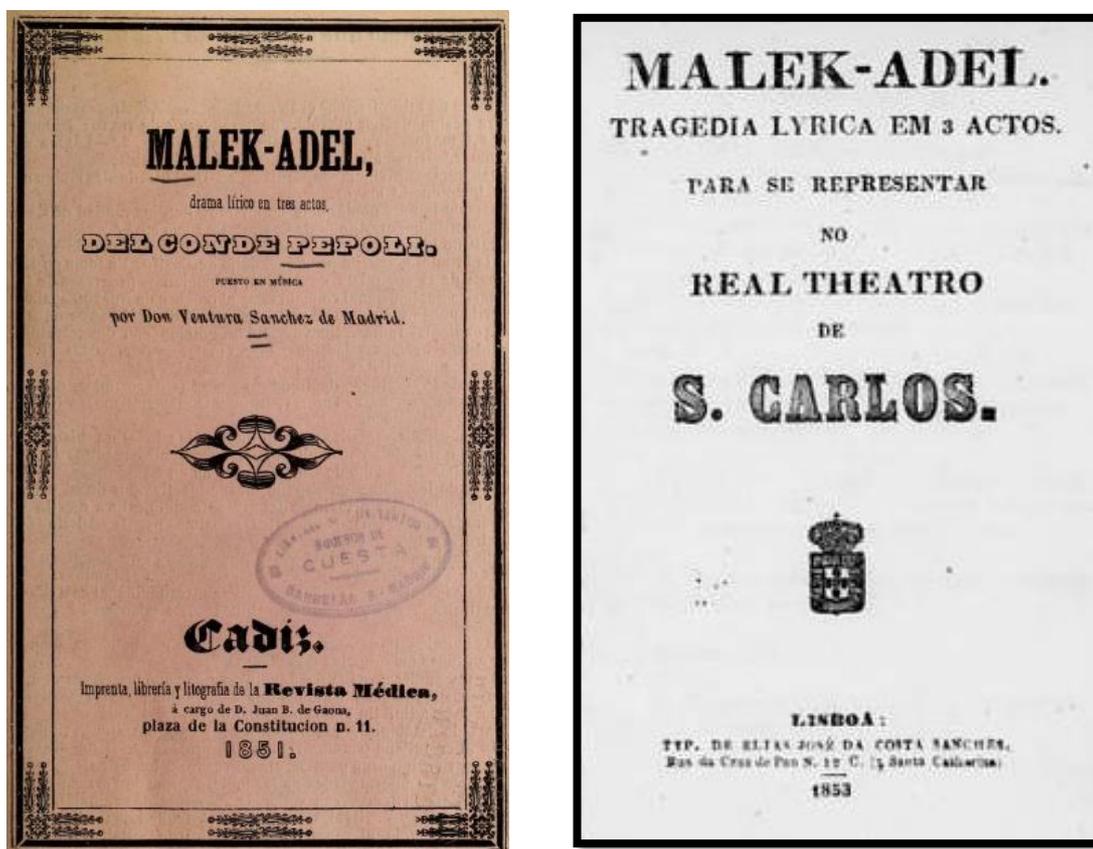


Imagen 2. A la izquierda, la portada de *Malek-Adel* de la edición gaditana de 1851. A la derecha, se adjunta la versión portuguesa de 1853. Fuente: *worldcat*

- *En diez minutos*. Zarzuela con verso de un escritor gaditano –de nombre no localizado– y música de Sánchez. Fue estrenada en el Teatro Principal de Cádiz en diciembre de 1852 y compuesta, presumiblemente, en torno a ese año¹³⁰.
- *La maga*. Ópera española en tres actos –drama lírico en verso–, compuesta en 1853 sobre textos en castellano del gaditano José Sanz Pérez (1818-1870). La obra fue puesta en escena por primera vez en Cádiz en el año de su composición y, después, en los teatros Principal y San Fernando de Sevilla, siendo publicada por la gaditana Revista Médica en el citado 1853¹³¹. La ópera fue escrita expresamente para que la interpretaran las hermanas Sulzary, junto a los señores Belart y Barba, que fueron quienes la estrenaron¹³².

¹³⁰ *La Gaceta de Madrid*, nº 6753, 18/12/1852, p. 4.

¹³¹ *El metrónomo. Semanario musical y literario*, Barcelona, 15/2/1863, nº 6, año I, p. 1; Catálogo de Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

¹³² Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 275.

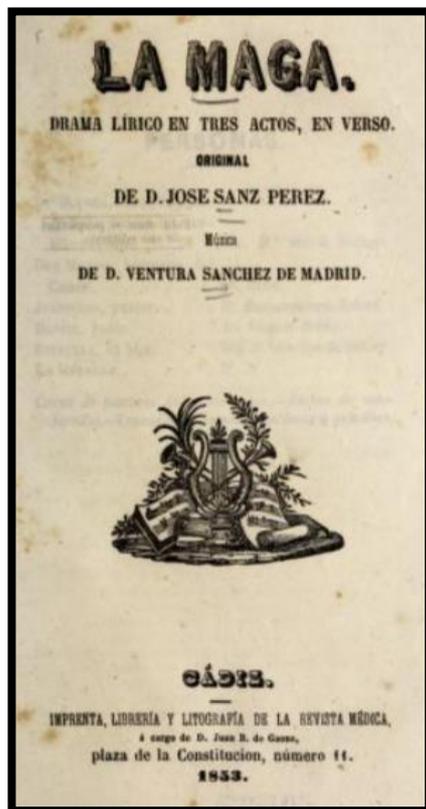


Imagen 3. Portada de *La maga*. Fuente: *worldcat*

- *La perla*. Ópera española en 3 actos con texto en español de José Sánchez y Albarrán (1825-1883), además de la música del maestro gaditano que tratamos. La obra se escribió expresamente para la señorita Amalia Ramírez, siendo terminada en 1859 y estrenada en Málaga y Granada en el mismo año¹³³. Posteriormente, se interpretaría en el Teatro de San Fernando de Sevilla en febrero de 1873¹³⁴.
- *El mulato*. Ópera con texto de Calixto Boldúm y Conde que se iba a representar en el Teatro Jovellanos de Madrid en la temporada de 1875. Pero, desafortunadamente, por causas de que los artistas a los que estaba dedicada la pieza no pudieron intervenir en ella, el autor se reservó los derechos y no se puso en escena¹³⁵.
- *La vida alegre*. Zarzuela con libreto de José Moreno Liaño que se iba a estrenar en Madrid en la temporada de 1875 del Teatro Jovellanos. No obstante, como pasó con

¹³³ Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680.

¹³⁴ José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo? Viaje al Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Libros con duende, 1990, p. 252.

¹³⁵ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 277.

la obra anterior, esta partitura tampoco se puso en escena por estar dedicada a unos artistas concretos y, al no poder estos ejecutarla, el propio autor se reservó los derechos de la obra¹³⁶.

- *Una española en la India*. Zarzuela de en torno a 1875 con libreto del reseñado Moreno Liaño que, también, sufrió las mismas consecuencias que *El mulato* y *La vida alegre*, por lo que no se llegó a interpretar¹³⁷.
- *Un año en quince minutos*. Zarzuela estrenada en Madrid en 1883.
- *I Giansenisti*. Ópera italiana con libreto de Cesare Perini. No se han podido localizar más datos a colación de esta pieza, desconociéndose si fue realizada musicalmente en su totalidad por Sánchez o fue una adaptación de la partitura de otro autor europeo a la escena española¹³⁸. Asimismo, se recoge que esta obra es inédita y, posiblemente, nunca se puso en escena¹³⁹.
- *La venta del Tío Jindama*. Zarzuela de la que no se encontraron más datos¹⁴⁰.
- *El fotógrafo por fuerza*. Zarzuela del maestro gaditano¹⁴¹.
- *La Plaza de Mina*. Zarzuela inédita en un acto¹⁴².
- *E:Msa*. Presuntamente, se trata de otra zarzuela de Sánchez¹⁴³.

Arreglos y adaptaciones de música para la escena de otros autores europeos

- *Todos locos*. Ópera cómica en dos actos, con música de Gaetano Donizetti, adaptada por Ventura Sánchez, y con arreglo para la escena de José Sánchez y Albarrán. Fue presentada el 14 de agosto de 1858 en Madrid.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 277.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 277.

¹³⁸ Gema León Ravina, *La ópera en Cádiz en el siglo XIX...*, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁹ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁴⁰ Estas dos últimas obras han sido tomadas de: Francisco Alejo Fernández y Juan Diego Caballero Oliver, *Cultura andaluza*. Sevilla, MAD, 2003, p. 346.

¹⁴¹ Gema León Ravina, *La ópera...*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ No se han podido localizar más noticias de la obra salvo su título, tomado de Juan José Espinosa Sánchez, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680.

- *Don Procopio*. Ópera cómica en tres actos de Vincenzo Fioravanti (1799-1877), siendo arreglada y traducida por Sánchez de Madrid. Se estrenó el 10 de octubre de 1858 en Cádiz.
- *Los expósitos*. Zarzuela adaptada desde la ópera *Eran due or sono tre*, de Luigi Ricci y presentada el 10 de octubre de 1858 en Cádiz. La letra en castellano fue elaborada por el gaditano Francisco Sánchez del Arco (1816-1860)¹⁴⁴.

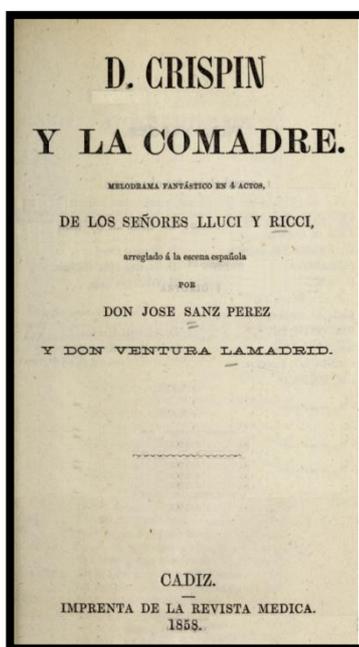


Imagen 4. Portada de *Don Crispín y la Comadre*. Fuente: *hathitrust*

- *Don Crispín y la comadre*. Melodrama fantástico en 4 actos, original de Luigi y Federico Ricci, arreglado para la escena española por José Sanz Pérez y el maestro Sánchez. La publicó la Imprenta de la Revista Médica de Cádiz en 1858¹⁴⁵.
- *La loca de Edimburgo*. Ópera en tres actos original de Federico Ricci (*La prigionie di Edimburgo*), adaptada por el músico gaditano en 1859, con arreglo para la escena y verso de José Sánchez y Albarrán. Se estrenó en julio del mismo año en Cádiz, siendo publicada por la gaditana Imprenta de la Paz en el año señalado¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Los datos de estas tres últimas obras indicadas se han tomado desde el catálogo de la BNE.

¹⁴⁵ Catálogo de Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

¹⁴⁶ José Antonio Oliver García, *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012, p. 312; Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez de Madrid...», *op. cit.*, p. 680; Biblioteca UCM.

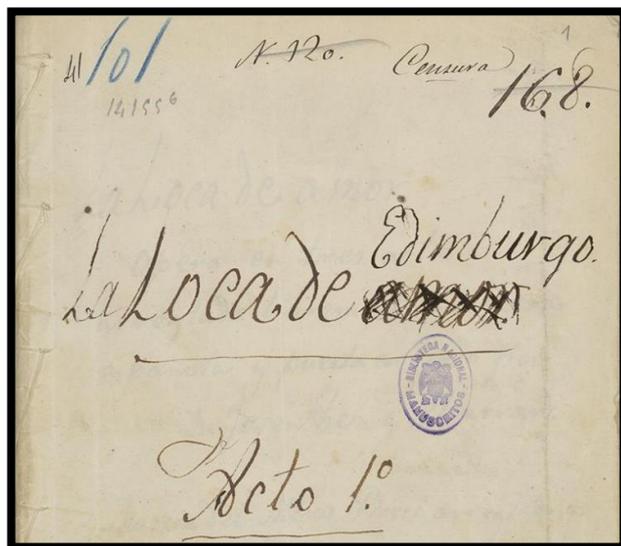
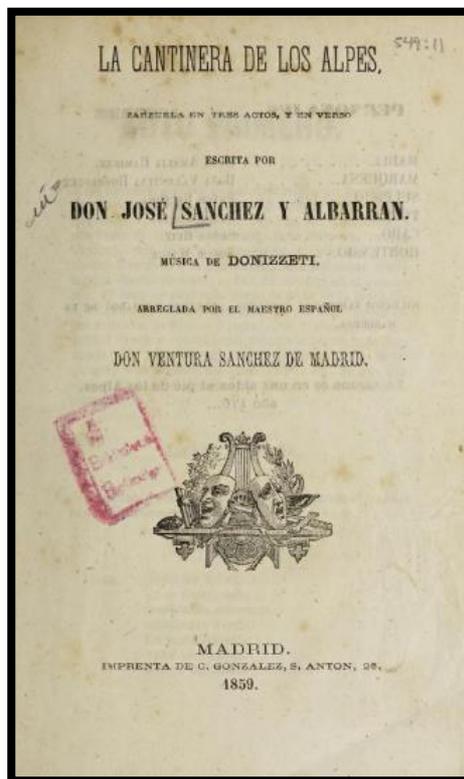


Imagen 5. Portada del libreto de *La loca de Edimburgo*. Fuente: BNE

- *La cantinera de los Alpes*. Zarzuela en tres actos con música de Gaetano Donizetti adaptada de la obra *La fille du Regiment* (*La hija del regimiento*), por Ventura Sánchez en torno a 1858, con arreglo para la escena de José Sánchez y Albarrán. Editada en Madrid en 1859 por la Imprenta de C. González¹⁴⁷. Además de ser estrenada en Cádiz, también se puso en escena en el Teatro Principal de Jerez y en Valencia¹⁴⁸.

Imagen 6. *La Cantinera de los Alpes*.

Fuente: Universidad de Illinois en Urbana-Champaign



- *Fra Diávolo*. Ópera datada en 1830, con música original de Daniel-François Auber que, según los datos recabados, el autor gaditano arregló para la escena española¹⁴⁹.

¹⁴⁷ José Joaquín Esteve Vaquer, «La prensa local como fuente de estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo XIX», en: *Música lírica y prensa en España*, 2018, p. 369; *El bibliógrafo español y extranjero [sic]*, nº 1, año III, 15/1/1859, p. 486.

¹⁴⁸ José David Guillén Monje, *La música académica...*, op. cit., p. 106.

¹⁴⁹ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, op. cit., p. 277.

- *Nocturno*. Arreglo para orquesta de la obra original para violín y piano con el mismo título, original de Jesús de Monasterio (1836-1903)¹⁵⁰.

Música instrumental/coral

- *Escena Andaluza*¹⁵¹. Obra de 1845 y, seguramente, compuesta para pequeña orquesta.
- *Promenade*. Tanda de valeses articulada para orquesta reducida en torno a 1847¹⁵².
- *Polca*¹⁵³. Pieza datada en 1852 y, probablemente, compuesta para pequeña orquesta.
- *De las mozas juncales*. Pasodoble para gran orquesta estrenado en Cádiz en julio de 1848. Presuntamente, se volvió a interpretar en Madrid el 31 de marzo de 1897¹⁵⁴.
- *Chi dura vince*. Obertura para coro y orquesta con este lema que fue premiada con el *accésit* (medalla de plata) por la sección de música de la Sociedad Económica Matritense, en noviembre de 1875¹⁵⁵.
- *Impromptu Imitativo á grande orquesta*. Obra sinfónica estrenada en los salones de las Escuelas Católicas de Nuestra Señora de la Merced de Cádiz, en abril de 1876.
- *Himno á Cervantes*. Estrenado en los salones de las gaditanas Escuelas Católicas de Nuestra Señora de la Merced, en abril de 1876. Con texto de Casto Vilar y García, presuntamente, fue compuesta para orquesta y coro.
- *Sinfonía*. Premiada por la Sociedad Económica de Amigos del País en 1876¹⁵⁶.
- *Gran polonesa de concierto para piano*. Escrita en 1874 y publicada por Antonio Romero (Madrid) en 1876. Fue una obra muy aplaudida en su época, estrenada en el Gran Teatro de Cádiz y siendo ejecutada en otras ciudades del país, como en el

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵¹ Isabel Paulo Selvi, *La influencia de Liszt...*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵² Luis Delgado Peña, *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, p. 65.

¹⁵³ *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*, 18/1/1852, p. 7.

¹⁵⁴ Universitat Autònoma de Barcelona.

¹⁵⁵ *La Gaceta de Madrid*, nº 310, 6/11/1875, p. 345; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵⁶ Las tres anteriores piezas han sido tomadas de: *La verdad: Revista gaditana de intereses materiales y administrativos, de Ciencias y Artes*, Tomo II, 1876.

Parque del Retiro de la capital española por la Sociedad de Conciertos de Madrid. Se conoce que en los actos dedicados por el CCLXVII aniversario de la muerte de Cervantes, el 23 de abril de 1878, se volvería a interpretar en la Casa de la Camorra¹⁵⁷. Asimismo, la pieza fue instrumentada para banda de música por Teodoro Santafé Laguna, teniente del Regimiento de Infantería Bailén, nº 24, siendo este arreglo también publicado en Madrid por Romero y Marzo en 1886¹⁵⁸.

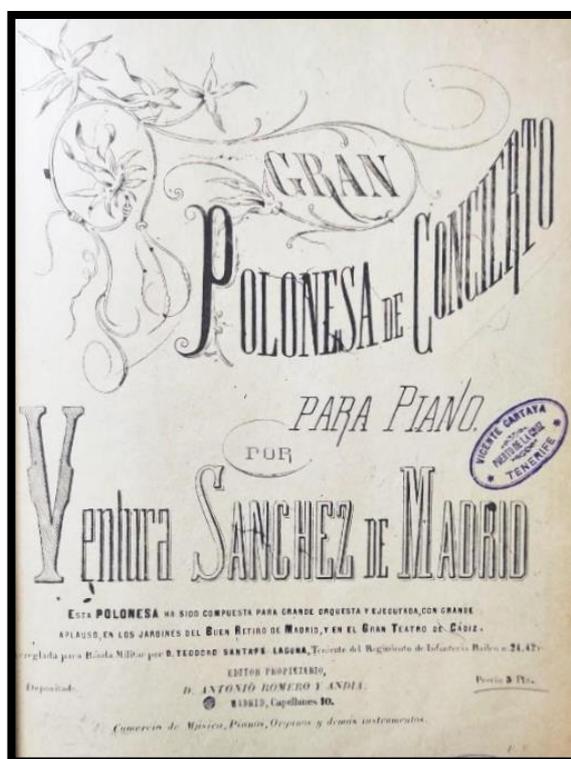


Imagen 7. Portada de *Gran Polonesa de Concierto*. Fuente: *todocoleccion*

- *Sinfonía en Honor a Murcia*. Enumerada como *Sinfonía nº 9*, recibió el premio conocido como «Amapola áurea» en los Juegos Florales de 1876 a 1877 de la ciudad levantina a la que está dedicada¹⁵⁹.
- *Romanza para tenor con acompañamiento de piano y armónium*. Escrita para los citados Juegos Florales murcianos de 1876-1877, siendo también galardonada con amapolas de oro en los mismos. Paralelamente, aprovechando la ocasión de la propia

¹⁵⁷ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁵⁸ *Ibid*; BNE.

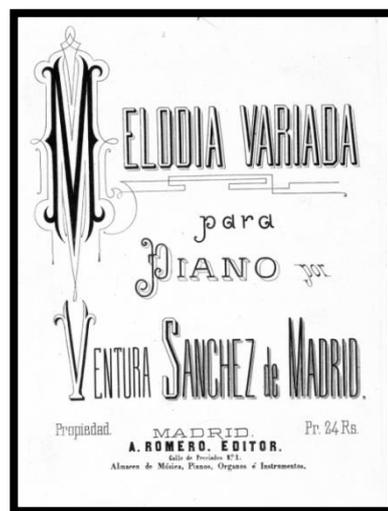
¹⁵⁹ Gema León Ravina, *La ópera en Cádiz en el siglo XIX...*, *op. cit.*, p. 99; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 276.

festividad levantina, Sánchez fue nombrado Socio de Honor, recibiendo de parte del Jurado de la muestra, que estaba compuesto por Jesús de Monasterio, Hernando y García, sendos parabienes¹⁶⁰.

- *Obertura para orquesta y coros*. Premiada en Madrid en concurso público en 1877.
- *Gran Capricho marcial, plegaria y coda*. Para piano solo, dedicada a la Asociación de Escritores y Artistas de la Provincia de Cádiz, y escrita en torno a 1877.
- *Cantiga nº 356 del Rey Alfonso X «El Sabio»*. Premiada con un pensamiento de oro y perlas en el certamen de la Asociación de Escritores y Artistas de la Provincia de Cádiz, el 22 de septiembre de 1877. Previamente, la partitura se ejecutó el 9 de septiembre del mismo año, estando la música compuesta sobre la citada cantiga del rey y siendo dedicada a la Virgen de los Milagros, patrona de El Puerto de Santa María¹⁶¹. La pieza se articuló en cuatro voces mixtas, siendo esta cedida al cronista gaditano Eduardo Gautier que, a su vez, la donó al ayuntamiento portuense, y se reestrenó el 8 de septiembre de 1889, día de la citada patrona local¹⁶².

Imagen 8. *Melodía variada*. Fuente: BNE

- *Melodía variada*. Pieza de 1880 para piano solo, publicada por Antonio Romero en Madrid¹⁶³.
- *Tercera Polonesa de Concierto*. Escrita, presuntamente, para piano solo en 1880.
- *Himno Sagrado al Señor del Gran Poder*. Coplas – Motete– dedicadas al titular de la sevillana Hermandad de San Lorenzo (ca. 1893). Por esta obra, Sánchez fue galardonado con una pluma de oro de parte de la corporación cofrade¹⁶⁴.



¹⁶⁰ Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁶² Olimpia García López, «Catálogo de documentos musicales en la sección de fiestas del Archivo Municipal de El Puerto de Santa María», *Revista de Historia de El Puerto*, nº 52 (1er. semestre), 2014, pp. 85-119; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, pp. 276-277.

¹⁶³ BNE.

¹⁶⁴ Rocío Otero Nieto, «La zarzuela en Sevilla en tiempos de Isaac Albéniz», *Temas de Estética y arte XXIII*, 2009, p. 226; Francisco Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, p. 276.

- *Impromptu Unitario (Unitativo)*¹⁶⁵. Esta fantasía orquestal, posiblemente, sea la misma que la titulada *Impromptu Imitativo*, que ya se reseñó con anterioridad.
- *Fantasia*. Obra inédita de instrumentación desconocida¹⁶⁶.
- *Nocturnos*. Se sabe que el maestro gaditano compuso algunas piezas de este formato para piano solo.
- *Dos Cuartetos de cuerda*. Se conoce que nuestro autor compuso varios cuartetos.
- *Obertura en Mi Menor*. Presuntamente, compuesta para orquesta e interpretada en las Sociedades de Conciertos de Madrid y Cádiz.
- *Obertura en Do Menor*. Partitura que, posiblemente, fue compuesta en formato orquestal y que, como la anterior, fue ejecutada en la Sociedades de Conciertos de Madrid y Cádiz¹⁶⁷.

Salvador García de Alzugaray y García de Velasco (Cádiz, siglo XIX)

Este músico gaditano se dedicó en su juventud a interpretar el piano y el violín, además de la dirección de orquesta, la docencia y la composición. Años después, su empleo habitual se centró en el orbe del derecho, ocupando el puesto de juez suplente de Medina Sidonia y ejerciendo de abogado a finales del siglo XIX. Asimismo, ostentó el cargo de teniente de alcalde en el municipio asidonense en 1873¹⁶⁸.

Se conoce por la hemeroteca histórica que García ya compuso varias tandas de valsos entre las decimonónicas décadas de los 40 y 50, junto a otras partituras relacionadas con los bailes de salón. No obstante, se empezó a considerar como un profesor aventajado desde el estreno de su zarzuela *El Bastardo* en el Teatro Balón de

¹⁶⁵ Gema León Ravina, *La ópera en Cádiz en el siglo XIX...*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁷ Estas últimas cuatro obras han sido tomadas de los siguientes registros: BNE; *Musicalics*; Gema León Ravina, *La ópera...*, *op. cit.*, p. 99; Juan José Espinosa Guerra, «Sánchez...», *op. cit.*, p. 680; BNE [Consultado el 15/1/2023]; Fco. Cuenca Benet, *Galería de músicos...*, *op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁶⁸ José Rosetty, *Guía de Cádiz, El Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento, para el año 1865*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1865, p. 202. *Gaceta de Madrid*, n° 266, 23/9/1894, p. 1039; Francisco Martínez y Delgado, *Historia de la Ciudad de Medina Sidonia*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1875, p. 147.

Cádiz, en marzo de 1852. La obra, argumentada en el reinado de Pedro I «El cruel» a partir del texto de Antonio García, obtuvo un importante éxito en la ciudad. Tanto fue así que los melómanos locales insistieron para que la zarzuela se repitiera, siendo nuevamente interpretada en el Teatro Principal de Cádiz en diciembre de 1852¹⁶⁹. Meses después, en junio de 1853, la misma obra fue ejecutada en el Teatro Principal de Jerez de la Frontera, recibiendo la siguiente crítica desde el periódico *El Guadalete*:

Respecto á [*sic*] la música, que es del Sr. Alzugaray, hubiéramos querido oírla siquiera dos ó [*sic*] tres veces para juzgarla con más acierto, porque en música de tanta importancia como es el *Bastardo*, no basta oírla una vez para poder apreciarla. Diremos sin embargo que nos pareció sobresaliente por los grandes conocimientos que su autor revela, y bellísima, con especialidad en el dúo de tenor y tiple del primer acto, en el primer coro del segundo y, sobre todo, en la pieza concertante del final, que creemos que es de un mérito superior, y trabajada con genio y conciencia. Toda ella es de mucha sustancia, y parécenos que en su carácter se acerca más a la escuela alemana que á [*sic*] ninguna otra, siendo imposible comprenderla bien en la primera vez que se oye, aunque desde luego agrada sobremanera¹⁷⁰.

Parece ser que desde la década de los 60, Alzugaray se centró en su carrera como abogado y juez, no localizándose más noticias musicales del autor desde esos años.

LA CASA DE LA CAMORRA: UN CENTRO NEURÁLGICO DE LA CULTURA EN CÁDIZ

Este espacio gaditano, estuvo localizado en la Calle Empedrador, actualmente conocida como Arbolí. Uno de sus primeros fines fue el de congregar a los miembros de la orquesta del cercano Coliseo de Ópera Italiana, ente musical del que disponía la ciudad entre 1761 y 1778. Parece ser que el espacio que tratamos se bautizó con el título de «Camorra» por causa del habitual jaleo y griterío que provocaban los músicos de la citada agrupación¹⁷¹. Ya en 1778, al no tener la actividad de antaño, el edificio se derribó para construir el que se conoció como Casino Francés, aunque popularmente se recordaría con su anterior denominación¹⁷². Entre 1791 y 1795, por orden del Conde de Florindablanca, José Moñino y Redondo (Murcia, 1728–Sevilla, 1808), el edificio no

¹⁶⁹ *Gaceta de Madrid*, nº 6753, 18/12/1852, p. 4; *La Tertulia, suplemento al Nacional, de literatura y artes*, 11/4/1852, p. 6.

¹⁷⁰ *El Guadalete, periódico literario y de interés general*, nº 150, 14/6/1853, p. 2.

¹⁷¹ *La Voz del Sur*, 9/3/2021.

¹⁷² Vanessa Perondi, «La Casa de la Camorra sale de su escondite», *La Voz del Sur*, 28/8/2017.

se empleó para actos musicales, destinándose el espacio para la recaudación de las donaciones de la colonia francesa *por mor* de apoyar el desarrollo del parlamento galo en los inicios de la revolución. A comienzos de la Guerra de Independencia, el lugar fue confiscado por la Regencia y, años después, empleado para albergar organizaciones con fines culturales. De entre ellas, destacamos a los ya mencionados Liceo Artístico e Instituto Gaditano, inaugurado en noviembre de 1848¹⁷³.

En la segunda mitad del siglo XIX, la conocida Casa de la Camorra acarreaba muy mala fama, probablemente, por su vinculación con los asuntos franceses. El lugar escénico, como ya se ha reseñado, también fue la sede de la Sociedad Filarmónica de Cádiz desde sus inicios, en torno a 1849. Con mucha seguridad, además de brindarse en él los conciertos promulgados por la asociación, también sirvió de salón de ensayo de la orquesta y, asimismo, para albergar la academia de música que dirigió Manuel Gil. Ya con la llegada del Círculo Filarmónico, el espacio fue remodelado y aderezado para que las reuniones musicales del ente concluyeran en un éxito en todos los sentidos. Los miembros del círculo adornaron el salón con grandes lámparas de araña de luces de gas, con los arcos vestidos de flores del tiempo acicalado con bellos jarrones, además de dotarse con nuevas y bellas alfombras color carmesí¹⁷⁴.

Por los datos recogidos, la Casa de la Camorra dejó de programar de manera regular eventos musicales en 1854, fecha en la que el Círculo Filarmónico de Cádiz se disiparía. Presuntamente, no sería hasta 1885 cuando el espacio recuperó el ambiente musical con el que se consagró desde sus inicios: la Academia Filarmónica de Santa Cecilia se instalaría en él, aderezándolo para poder impartir las clases de música de la entidad, recuperando el pequeño coliseo para sus audiciones¹⁷⁵.

Sin duda, la Casa de la Camorra fue un espacio ideado y creado para albergar música y músicos, aun sirviendo de manera ocasional y temporal para fines que no tenían nada que ver con el arte de Euterpe. Como resultará evidente, la dotación de este lugar tan característico, ayudó de manera directa al desarrollo musical gaditano.

¹⁷³ *Diario Bahía de Cádiz*, 28/8/2022; *La Tertulia*, nº 20, 26/11/1848, p. 1.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 15/2/1852, p. 4.

¹⁷⁵ Juan Antonio Vila Martínez, «Cuando la Casa...», *op. cit.*, p. 90.

CONCLUSIONES

Desde los datos que se ofrecen desde la hemeroteca histórica, además de los trabajos de investigación aportados a colación del asociacionismo musical en Cádiz, se puede entrever que en la población existió un activo e interesante movimiento entre los años que se tratan en este estudio. Asimismo, la ciudad gaditana fue un referente provincial, trasvasando el gusto por la música a localidades como Jerez de la Frontera o El Puerto de Santa María, entre otras, en las que también se articularon sendas sociedades filarmónicas, destacando a la jerezana de 1851.

Gracias a la relativa estabilidad económica de la que gozó la sociedad gaditana, este interés por la música continuó brillando en la ciudad, acción que se vio apoyada por el continuo bullir de maestros como Sánchez la Madrid o García de Alzugaray. Por la implicación en la disciplina de estos dos músicos, Cádiz se vio beneficiada con respecto a la organización de actividades y entes que estuvieron relacionados de manera directa con la cultura local. Especialmente, Ventura Sánchez fue brillante en este sentido, aspecto que se puede corroborar a partir de la consulta del ensayo de catálogo que en este estudio se ha elaborado. De su música para la escena, también es digno de resaltar el trabajo literario de la misma, siendo algunos textos creados por poetas gaditanos. Pero, de entre los autores de esta importante sección de las obras de Sánchez, destacamos a Felice Romani, quien, a su vez, creó los libretos para las partituras de compositores italianos tan célebres como Bellini o Donizetti y que, como ya se atisbó, también ilustró con su literatura la primera ópera del maestro gaditano.

Junto a lo expuesto, la icónica Casa de la Camorra continuó en las décadas que estudiamos con su cometido escénico, como ya lo hacía desde el siglo XVIII. Por las noticias recogidas, no cabe duda que Cádiz fue un foco de importancia a nivel regional y nacional en lo relativo a la música entre 1840 y 1860, acción que ya se iba desarrollando de manera espléndida en la ciudad andaluza desde décadas atrás. Es de recibo, como ya hacen en la actualidad de manera competente profesores de calado, seguir recuperando esta historia, a sus elementos, y darles el lugar que merecen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEJO FERNÁNDEZ, Francisco y CABALLERO OLIVER, Juan Diego. *Cultura andaluza*. Sevilla: MAD, 2003.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 8 y 9, 2001, pp. 73-79.
- BARBA DÁVALOS, Marina. *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- CAMPOS MARTÍN, Natalia. «Traducción, enseñanza y música en el siglo XIX». En: *Reconstruyendo el pasado de la traducción IV*. Julia Pinilla Martínez y Brigitte Lépinette (coord.), 2020, pp. 67-82.
- CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Málaga: Unicaja, 2002.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz: UCA, 2004.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina. *La ópera en Cádiz: la actividad lírica en los teatros gaditanos desde sus orígenes hasta el reinado de Fernando VII (1761-1833)*. Granada: UGR, 2022.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar. «Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito». *Arbor*, vol. 193, n° 783, 2017, pp. 1-78.
- ESPINOSA GUERRA, Juan José. «Sánchez de Madrid Acosta, Ventura [Baltasar Gracián]». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.), 9, 2002, p. 680.
- ESTEVE VAQUER, José Joaquín. «La prensa local como fuente de estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo XIX». *Música lírica y prensa en España*, 2018, pp. 359-372.

- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «Catálogo de documentos musicales en la sección de fiestas del Archivo Municipal de El Puerto de Santa María». *Revista de Historia de El Puerto*, nº 52 (1er. semestre), 2014, pp. 85-119.
- GUILLEN MONJE, José David. *La música académica en Jerez de la Frontera en la segunda mitad del siglo XIX*. Jerez de la Frontera: Peripecias, 2022.
- LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz en el siglo XIX, un estudio cualitativo*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2018.
- MARTÍNEZ Y DELGADO, Francisco. *Historia de la Ciudad de Medina Sidonia*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1875.
- MIRA, Irene. «El día que el pueblo español celebró la ejecución del perturbado cura que quiso asesinar a Isabel II». *ABC*, 18/7/2019.
- MORENO MENGÍBAR, Antonio. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- MORENO RÍOS, Amalia. *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Pilar. *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2012.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: Libros con duende, 1990.
- OTERO NIETO, Rocío. «La zarzuela en Sevilla en tiempos de Isaac Albéniz». *Temas de Estética y arte XXIII*, 2009, pp. 199-264.
- PAULO SELVI, Isabel. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja, 2017.
- PEÑA DELGADO, Luis. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2015.
- PERONDI, Vanessa. «La Casa de la Camorra sale de su escondite». *La Voz del Sur*, 28/8/2017.

ROSETTY, José. *Guía de Cádiz, El Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento, para el año 1865*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1865.

VEGA DE MINA, Juana. *Memorias de la Condesa de Espoz y Mina*. Madrid: BOE, 2014.

VILA MARTÍNEZ, Juan Antonio. «Cuando la Casa de la Camorra se convirtió en Escuela de Comercio de Cádiz». *Cuadernos de investigación de Fondos del Archivo UCA*, nº 1, 2019, pp. 88-91.

_____ *El asociacionismo en la ciudad de Cádiz (1800-1874)*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, 2007.

Prensa

Diario Bahía de Cádiz.

Diario de Cádiz.

Diario de Córdoba.

El bibliógrafo español y extranjero.

El Guadalete, periódico literario y de interés general, Jerez de la Frontera.

El metrónomo. Semanario musical y literario.

Gaceta de Madrid.

La Iberia Musical y Literaria.

La Palma de Cádiz.

La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes.

La Voz del Sur.

Repositorios

Biblioteca Nacional de España

Cervantesvirtual

Harry Ransom Center, University of Texas at Austin

Musicalics

Repositorio de la Standford University

Universitat Autònoma de Barcelona

Universidad Complutense de Madrid

Universidad de Harvard

Worldcat

UN SACERDOTE DE LA CONGREGACIÓN DE LA MISIÓN EN EL PANORAMA ITALIANO DEL CANTO LLANO. LA INSTITUCIÓN DE CANTO LLANO DE ODORISIO PERNARELLA

Federico del Sordo

Conservatorio Santa Cecilia / Pontificio Instituto de Música Sacra (Roma)

Resumen

A inicios de la década de los noventa, los estudios de gregoriano comenzaron a reevaluar el canto llano (como se define convencionalmente la monodia litúrgica medieval en Italia entre finales del 1400 a 1851). Sin embargo, la investigación se limitó a los siglos XVI y XVII, excluyendo por completo el Siglo de las Luces y el período del siglo XIX anterior a la reforma gregoriana. De hecho, en este espacio de tiempo, Italia está poblada de un gran número de fuentes didácticas –destinadas a la formación musical del clero– que dan testimonio de la continuidad de la tradición tridentina en el campo litúrgico musical y que, no secundariamente, son de fundamental importancia para comprender la composición musical litúrgica de dicho periodo. Odorisio Pernarella representa una de las muchas figuras eclesíásticas del siglo XIX que contribuyeron a transmitir enseñanzas en este campo, respetando su tradición (manteniéndose dentro de la teoría guidoniana) pero, al mismo tiempo, situándola en el marco de la modernidad. De él se recogen minuciosas descripciones de la disposición de los cantores y nociones actualizadas sobre el transporte de melodías del gregoriano, estudios que culminan con su *Sistema di centratura* recogido en las páginas de su *Istituzioni di canto fermo* (1844).

Palabras clave: Canto llano, Canto gregoriano, temperamento, *alternatim*, transporte.

UN SACERDOTE DELLA CONGREGAZIONE DELLA MISSIONE NEL PANORAMA ITALIANO DEL CANTO FERMO. LE ISTITUZIONI DI CANTO FERMO DI ODORISIO PERNARELLA

Abstract

Solo dopo gli inizi degli anni Novanta, gli studi di gregorianistica hanno cominciato a rivalutare il *Canto fermo* (così è convenzionalmente definita, in Italia, la monodia liturgica medievale nel periodo compreso dalla fine del 1400 e il 1851). Le ricerche si sono tuttavia limitate ai secoli XVI e XVII, escludendo completamente tutto il Secolo *dei lumi* e l'epoca ottocentesca che precede la Riforma gregoriana. Questo arco temporale, in realtà è popolato in Italia da un elevato numero di fonti didattiche –destinate alla formazione musicale del clero– che testimoniano la continuità della tradizione tridentina in campo liturgico-musicale e che, non secondariamente, risultano di fondamentale importanza per comprendere la composizione musicale liturgica di quel periodo. Odorisio Pernarella rappresenta una delle molte figure di ecclesiastici del secolo XIX che contribuirono a trasmettere insegnamenti in questo campo, rispettandone la tradizione (*in primis* mantenendosi all'interno della teoria guidoniana) ma, al tempo stesso, ponendolo in una cornice di modernità. Ne sono testimonianza, nelle pagine delle sue *Istituzioni di canto fermo* (1844), le meticolose descrizioni sulla disposizione dei cantori e le aggiornatissime nozioni sul trasporto delle melodie del canto gregoriano che culminano con il suo *Sistema di centratura*.

Keywords: Canto llano, Canto gregoriano, Temperamento, *Alternatim*, Transporte.

Recepción: 10-05-2023

Aceptación: 20-05-2023

IL SECOLO XIX NEGLI STUDI DI GREGORIANISTICA

Il rinnovato interesse per il canto fermo è stato indubbiamente stimolato dalla rivalutazione –sul piano culturale, così come sul piano religioso– del concilio di Trento (rappresentata, per fare un esempio fra i tanti, dall’edizione dei Monumenta Liturgica Concilii Tridentini). Dopo un iniziale tentennamento da parte della musicologia dell’Europa meridionale, questa vasta e importante area del canto gregoriano (che si fa convenzionalmente partire dall’epoca della stampa dei primi libri liturgico-musicali e viene fatta durare per tutto il sec. XIX¹⁷⁶) si è visto riconoscere cittadinanza anche in Italia. Le prime indagini nel campo di un certo respiro iniziano, infatti, nel lontano 1965 con le ricerche di Mary Berry¹⁷⁷ (poi in parte confluite nella sua tesi dottorale). Soltanto a partire dagli Ottanta dello scorso secolo si comincia a registrare un interesse non limitato a casi isolati quale era il lavoro della Berry. Successivamente alle acute osservazioni sull’interpretazione ritmica di Lance W. Brunner¹⁷⁸ (in verità, più focalizzate sulla tradizione medievale), troviamo gli eccellenti contributi di Richard Sherr¹⁷⁹, che riprendevano per buona parte i risultati del lavoro della Berry e di Brunner).

Dopo il 2000, oltre i confini Italiani, si parla già di revival del canto fermo (plainchant o plainsong). Così si esprimono Thomas Erskine Muir¹⁸⁰ e Bennet Zon¹⁸¹, che ripercorrono le tappe di quanto avviene in Inghilterra, rispettivamente, dal 1791 al 1914 e dal periodo post-tridentino a tutto l’Ottocento. Sempre in Inghilterra, poi, hanno visto la luce alcuni interessanti tentativi di collegamento fra plainsong e composizione tastieristica, come quello di John Irving¹⁸². Oltre al copioso volume di Denise Launay¹⁸³,

¹⁷⁶ Jean Pierre Pinson, «Le Plain-chant au Québec. Des origines au milieu du XIX^e siècle: pour une musicologie de l’interprétation», *Cahiers de l’ARMUQ*, n. 11, settembre, 1989, pp. 14-25.

¹⁷⁷ Mary Berry, «The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and Sixteenth Century», *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 92, 1965, pp. 121-134.

¹⁷⁸ Lance W Brunner, «The Performance of Plainchant: Some preliminary Observations of the New Era», *Early Music*, n° 10, 1982, pp. 317-328.

¹⁷⁹ Richard Sherr, «The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony», in: Kelly, Thomas Forrest (a cura di), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge University Press, 1922, pp. 178-208.

¹⁸⁰ Thomas Erskine Muir, *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914: A Handmaid of the Liturgy?*, Aldershot, Ashgate-Burlington, 2008.

¹⁸¹ Bennet Zon, *The English Plainchant Revival*, Oxford, Oxford University Press [1^a ed., 1999], 2009.

¹⁸² John Irving, «John Biltheman’s keyboard plainsong: another kind of composition?», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 3/2, 1994, pp. 185-193.

uscito ben prima del 2000, sono degni di nota anche i molti contributi provenienti dalla Francia, come quelli di Cécile Davy-Rigaux, che ha studiato in modo sistematico documenti e personaggi legati al plain-chant, collegandoli opportunamente (attraverso la figura di Guillaume-Gabriel Nivers¹⁸⁴, per esempio) con complessi contesti di prassi esecutiva e di didattica della musica¹⁸⁵.

In Italia, un impulso di notevole entità è provenuto dalla catalogazione e dallo studio sistematico del fondo librario raccolto da Laurence K. J. Feininger (1909-1976) e oggi giacente presso l'omonima Biblioteca, avvenuto nella metà degli anni Ottanta¹⁸⁶. L'attenzione che tale corpus di documenti manoscritti e a stampa captava agli inizi di quella decade ha avuto seguito nei convegni che si sono tenuti nei tre-quattro lustri successivi e nelle pubblicazioni satellite che ne sono scaturite, come, per esempio, quella di Antonio Lovato¹⁸⁷. Se si fa eccezione dell'importante contributo di Cesarino Ruini¹⁸⁸, di un altro dello stesso Lovato¹⁸⁹ e di quello di Marco Gozzi¹⁹⁰, l'onda di studi, tuttavia, si è ben presto esaurita e oggi quel filone di ricerca rimane in vita solo grazie alla pregevole iniziativa sorta nel lontano 2012: un portale di rete, che mette a disposizione alcuni esemplari digitalizzati proprio del fondo Feininger, ossia il progetto RAPHAEL (acronimo ricavato dalla complessa espressione Rythmic And Proportional Hidden or

¹⁸³ Denise Launay, *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Société Française de Musicologie-Klincksieck, 1993.

¹⁸⁴ Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis xiv*, cnrs, Paris, 2004.

¹⁸⁵ Cécile Davy-Rigaux e Nathalie Berton-Blivet, «Plain-chant et motets dans le milieu monastiques en France aux xvii^e et xviii^e siècles: recherches en cours». A. Bonsanante e R. M. Pasquandrea (a cura di), *Celesti Sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento. Atti del Seminario Internazionale*, San Severo 7-9 marzo 2008, C. Grenzi Editore, Foggia, 2010, pp. 95-128.

¹⁸⁶ Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*, Provincia autonoma di Trento, Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1985.

¹⁸⁷ Antonio Lovato, «Teoria e didattica del Canto Piano», in: *Musica e liturgia nella Riforma tridentina: Atti del Convegno*. Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67.

¹⁸⁸ Cesarino Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1998.

¹⁸⁹ Antonio Lovato, «Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII», in: *Il canto piano nell'era della stampa. Atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII*. Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio; Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114.

¹⁹⁰ Marco Gozzi, «Notazione quadrata e indicazioni ritmiche nei libri liturgici dei secoli xiv-xviii», in: *Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*. L. Scappaticci (a cura di), Città del Vaticano, Liberia Editrice Vaticana, 2013, pp. 463-495.

Actual Elements in Plainchant). Tale filone –che si è mosso prevalentemente nell’orbita del Fondo Feininger– in Italia, sembra aver collocato i propri confini fra una ripresa degli studi di “trentologia” legata alle fonti liturgiche e liturgico-musicali e l’acuirsi della curiosità per il cantus fractus (fenomeno strettamente imparentato con il cantus planus), oggetto di un convegno tenutosi nella significativa città di Arezzo¹⁹¹ nel 2003.

È facile, perciò, individuare una seconda linea perimetrale che ha segnato le ricerche italiane sul canto fermo; essa è costituita, quasi naturaliter, dall’epoca storica nella quale esse si sono concentrate, vale a dire la seconda metà del Cinquecento e tutto il Seicento. La ragione della scelta di questi limiti storici, in realtà, appare oggi giustificata solo in parte. Se da un lato risulta evidente come le indagini sulla prassi del canto fermo sia potuta risultare (almeno nelle intenzioni degli studiosi) più proficua a dirimere alcune questioni di prassi esecutiva della musica di quel periodo storico (appunto, secoli XVI e XVII; si pensi, per esempio, a tutto il repertorio alternatim vocale, vocale/strumentale e organistico di quell’epoca), dall’altro non si spiega perché siano rimasti i fuori dalla portata delle indagini nel campo tutte le opere teoriche sul canto fermo del secolo XVIII (pensiamo solo al repertorio veneziano di Messe e Vesperi e alle sue relazioni con le coordinate esecutive del canto fermo inserite nella cornice della liturgia tridentina). Se, poi, ci spingiamo al secolo XIX –che rappresenta un periodo storico praticamente inesplorato dalla gregorianistica relativa al canto fermo– viene istintivo pensare che gli studi si siano maggiormente concentrati sui movimenti (partiti principalmente da Belgio, Francia e Germania) che condussero alla cosiddetta Restaurazione gregoriana (il cui termine ad quo può essere considerato l’anno 1851), piuttosto che alla cospicua trattatistica e all’acceso dibattito che animò il paesaggio del canto fermo in quel secolo.

È possibile raccogliere diversi indizi che inducono a ritenere valida quest’ultima ipotesi, soprattutto in relazione al contenuto (e perché no, anche alla foggia) degli strumenti attraverso i quali la gregorianistica –a cominciare dai primi del Novecento– ha preso la parola. Si tratta di un piccolo cosmo di periodici, all’interno dei quali prevalgono nettamente temi legati alla tradizione medievale del canto gregoriano e che includono rarissimamente (se non in senso quasi dispregiativo) il canto fermo. Non sarebbe del

¹⁹¹ Marco Gozzi e Francesco Luisi, «Il canto fratto. L’altro gregoriano», in: *Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Torre d’Orfeo, Roma, 2005.

tutto errato affermare che, da questo punto di vista, una vasta area della gregorianistica corrente continua a percorrere il solco tracciato da dom Prosper Guéranger. Questi, fin dal 1830, aveva depositato sulle pagine del *Mémorial catholique*, le linee guida del suo ideale di rinascita del Cattolicesimo europeo, dopo la parabola rivoluzionaria e napoleonica che aveva stordito la Chiesa con alienazioni di beni, pesanti restrizioni sulla libertà di azione e di pensiero, nonché provvedimenti persecutori nei riguardo del clero. L'elemento centrale del suo progetto di ritorno in vita della Fede era la società medievale: un vero e proprio modello eletto a *locus historicus*, ove non venivano «messi in discussione né lo stretto intreccio tra potere temporale e potere religioso né l'autorità riconosciuta dal primo al secondo»¹⁹². Un pensiero forte, al punto che l'effervescenza scaturita da una posizione che potremmo dire venata anche di un certo ideologismo aveva finito per associarsi automaticamente sia con lo spirito di rinnovamento liturgico (che, invero, aveva preso le mosse in Belgio già alla fine del Settecento) sia con gli studi di filologia musicale applicati alla monodia liturgica.

Se escludiamo le riviste che si dedicano al totale dei temi liturgico-musicali e, invece, teniamo conto di quelle specializzate in canto gregoriano come «Cantus Planus», «Rinascita gregoriana», «Studia Gregorianskie», «Vox antiqua», ecc., ricaviamo, infatti, un inequivocabile dato: dallo spoglio degli indici dei numeri usciti dalla metà degli anni Novanta a oggi, a eccezione di «Plainsong and Medieval Music» (dove è contenuto il testé citato articolo di Irving), non emerge un numero percentualmente significativo di contributi sul canto fermo. Si potrebbe prendere in considerazione la lunga serie di articoli in cui è stato diluito il corposo saggio di Olivier Guillou sulla genesi del *Kyriale romanum*, apparsa a cominciare dal numero XXXI¹⁹³ degli «*Etudes Grégoriennes*»; ma essa, solo indirettamente, riguarda il canto fermo, perché in realtà si muove rigorosamente (come tutta la rivista) sul territorio del Medioevo, della restituzione melodica e dell'attività dei monaci solesmensi. Del resto, in tutto il dizionario che venne coniato (in Francia e altrove) a partire dalla Restaurazione gregoriana si riscontra costantemente la tendenza all'abbandono di qualsiasi riferimento e ambiguità che avrebbe potuto rimandare i termini impiegati da quel nuovo mainstream al mondo del

¹⁹² Maria Paiano, *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, p. 7.

¹⁹³ Olivier Guillou, «Histoire et sources musicales du *Kyriale Vaticanum*», *Etudes Grégoriennes*, XXXI, [il contributo si estende in alcuni successivi numeri della rivista], 2003, pp. 25-76.

canto fermo pre-1851. Proprio in quell'anno, Théodore Nisard (1812-1888) pubblicava il fac-simile del codice H-159 (Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon), il manoscritto rinvenuto da Jean-Louis-Félix Danjou (1812-1866) che consentì di comprendere il vero significato dei neumi in campo aperto. Durante quel medesimo anno, il gesuita belga Louis Lambillotte (1796-1855) pubblicava una copia realizzata a mano (in modo, tuttavia, non molto dettagliato) del Codice 359 di St. Gallen¹⁹⁴. Il crepuscolo del canto fermo –non solo come repertorio musicale, ma anche come universo di sintagmi della teoria musicale– indubbiamente coincise con l'aurora della Restaurazione gregoriana.

IL CONTESTO DELL'OPERA DI ODORISIO PERNARELLA

In Italia, tuttavia, fino a tutto il secolo XIX e, ancora, per alcuni anni del secolo successivo, la didattica riguardante il canto gregoriano –indirizzata prevalentemente a consacrando/consacrati e a consacrando/consacrato– seguì a riprendere concetti e metodi di insegnamento ereditati direttamente (se così si può dire) dalla tradizione del canto fermo. Una vera e propria fortuna, per certi aspetti. La resistenza che opposero alcuni autori di testi didattici di canto fermo all'incipiente cambio di rotta intrapreso dalla gregorianistica (nel giro di pochissimi anni, pressoché “monopolizzata” dai monaci dell'abbazia di St.-Pierre di Solesmes) consentì alla teoria guidoniana di giungere quasi inalterata fino al termine dell'Ottocento e di bagnare le coste della prima decade del Novecento con alcuni significativi libri. Già a partire da quest'ultimo periodo, tuttavia, i metodi non avrebbero più parlato di canto fermo ma di canto gregoriano. Qualche esempio: le Prime nozioni di canto gregoriano del salesiano [1906 post.; ma si tratta già della sesta edizione] Carlo Maria Baratta¹⁹⁵ (1877-1905), allievo e collaboratore di s. Giovanni Bosco), le Nozioni di canto gregoriano di Giulio Bas¹⁹⁶ (1874-1929; autore di molti altri testi sull'argomento¹⁹⁷ e membro della Commissione per il Canto Gregoriano istituita dalla Santa Sede), la Grammatica del Canto Gregoriano di Antonio Minetti¹⁹⁸, il Metodo compilato di Ettore Ravegnani¹⁹⁹ e i Principi teorici e

¹⁹⁴ David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 623.

¹⁹⁵ Carlo Maria Baratta, *Prime nozioni di Canto Gregoriano*, Roma, Premiata Scuola Tipografica Salesiana, 1906 post.

¹⁹⁶ Giulio Bas, *Nozioni di Canto Gregoriano*, Roma, Forzani, Desclée & C., 1904.

¹⁹⁷ Giulio Bas, *La semplicità del Canto Gregoriano*, Roma, Forzani, 1911.

¹⁹⁸ Antonio Minetti, *Grammatica del Canto Gregoriano*, Roma, Tipografia Vaticana, 1909.

pratici di Canto Gregoriano di Paolo Ferretti²⁰⁰, erudito benedettino (1866-1938; dal 1922 al 1938, fu preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma) che venti anni più tardi pubblicherà uno dei più importanti testi in italiano sulla materia della prima metà del Novecento²⁰¹. Si stava implementando l'archiviazione di tutto il plesso di nozioni con cui era stata formalizzata l'analisi delle strutture melodiche (in altre parole, la teoria guidoniana) e alcuni lati significativi della prassi che erano entrati a far parte della routine quotidiana del sacerdote e delle scholæ. Il disboscamento della selva terminologica che aveva accompagnato per almeno otto secoli quel mondo teorico-pratico, ovviamente, non avvenne in brevissimo tempo, ma lasciò qualche residuo significativo (si pensi alla rigida classificazione negli otto modi, o toni, che ancora sopravvive nei libri liturgico musicali moderni, come quelli solesmensi, fino al *Graduale novum* del 2011-2018).

Il paesaggio ottocentesco dei trattati di canto fermo in Italia, in opposizione all'attuale trend degli studi di gregorianistica, è significativamente più ampio di quello dei due secoli precedenti²⁰². Durante il Seicento –sull'onda delle riforme in materia di formazione del clero sancite dal concilio di Trento²⁰³– vennero prodotti 25 metodi di canto fermo; nel Settecento, i metodi di canto fermo –se ne contano ben 24– continuarono in pieno la tradizione seicentesca che si era plasmata sullo stampo della didattica di matrice aristotelica coltivata nella Penisola iberica, già a partire dai primissimi anni del Cinquecento²⁰⁴. Il secolo XIX, in un certo senso, segna un importante punto di svolta. Non perché i metodi di canto fermo includano contenuti differenti rispetto a quelli dei due secoli precedenti. Anzi. Dal punto di vista degli indici degli argomenti trattati nei testi, l'Ottocento si mostra all'altezza dell'eredità che gli viene

¹⁹⁹ Ettore Ravagnani, *Metodo compilato di Canto Gregoriano*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, 1909.

²⁰⁰ Paolo Ferretti, *Principi teorici e pratici di Canto Gregoriano*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée & C., 1914.

²⁰¹ Paolo Ferretti, *Estetica gregoriana, ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, vol.I, 1934 [il secondo volume non venne pubblicato].

²⁰² Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*, Padova, Armelin, 2 Tomi, 3 voll., 2017, pp. 132-135.

²⁰³ Mario Alighiero Manacorda, *Storia dell'educazione dall'antico Egitto ai giorni nostri*, Firenze, Giunti, 1992.

²⁰⁴ Ascensión Mazuela-Anguila, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.

lasciata, continuando a trasmettere gli insegnamenti della teoria guidoniana e una serie di precetti esecutivi perfettamente in linea con quelli insegnati dagli autori del Seicento e del Settecento.

Il cambiamento non consistette nemmeno nel pur evidente sbalzo numerico nella pubblicazione a stampa di metodi di canto fermo, malgrado il fatto che fra il testo di Nicola Corsari²⁰⁵ e quello di Domenico Milano²⁰⁶ [2a ediz., 1894] si possano contare in Italia ben 49 metodi di canto fermo. La virata più importante –ma meno visibile– si gioca tutta sull’anagrafe religiosa. Durante tutto l’arco temporale che va dal concilio di Trento fino al pontificato di Leone XIII, tra le fila degli autori della didattica per il canto fermo crescono quasi esponenzialmente i rappresentanti del clero secolare: nessun autore nel Cinquecento, 5 autori del Seicento, 13 nel Settecento e 33 nell’Ottocento, con un tasso di crescita medio, tra sec. XVIII e XIX, del 157% ca. Il graduale spopolamento del clero religioso fra gli autori di metodi di canto fermo si deve sicuramente ascrivere alla maggiore vulnerabilità a cui furono esposte molte compagnie, congregazioni, famiglie e ordini nell’epoca dell’esplosione giurisdizionalismo a-confessionale, che s’impose a cominciare dalla seconda metà del Settecento. Un fenomeno che attraversò tutta l’Europa occidentale, che ebbe il suo apice in epoca napoleonica e che in Italia seguì a produrre i suoi devastanti effetti anche durante il periodo post-unitario. Provvedimenti penalizzanti riguardanti la vita del clero, infatti, vennero emanati già da regnanti illuminati come il duca Pietro Leopoldo di Augsburg (1747-1792) che nel 1785 (forse anche spinto dalle proprie simpatie per i giansenisti), aveva adottato una serie di provvedimenti restrittivi nei riguardi degli ordini religiosi cattolici²⁰⁷, impedendogli di esercitare la vocazione all’insegnamento.

Con la fine del Settecento e gli inizi dell’Ottocento, da un lato, il sistema di istruzione primario e secondario gestito dal clero subì le pressioni di un centralismo etero-direttivo, dall’altro, quello universitario perse (proprio in virtù di questi accordi e di altre norme

²⁰⁵ Nicola Corsari, *Istituzione di Canto Fermo e Fratto del Sacerdote Nicola Corsari*, Napoli, Tipografia Orsiniana, 1806.

²⁰⁶ Domenico Milano, *Metodo ragionato di Canto Ecclesiastico compilato dal Sac. Domenico Milano, direttore di canto nel seminario vescovile di Mondovì ad uso dei Chierici e dei Cantori di Chiesa. Parte Prima. Principj Teorico-Pratici di Canto Fermo secondo il sistema moderno*, Mondovì: E. Ghiotti [prima ediz., 1887], 1895.

²⁰⁷ Luciana Ballatalla, *Pietro Leopoldo di Toscana granduca-educatore: teoria e pratica di un despota illuminato*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1984.

emanate dai vari governi) la facoltà di continuare a rappresentare un'agenzia di formazione aperta anche ai laici²⁰⁸. Per poter proseguire la missione educativa, molte famiglie religiose che erano sorte appositamente per adempierla dovettero ripiegare su scuole di ciclo inferiore, la cui attività (come accade anche oggi) venne comunque sottoposta allo stretto controllo delle autorità statali.

L'arrivo dell'esercito sabauda e la conseguente unificazione del Regno d'Italia, come si diceva, non furono più salutari per la vita del clero (tanto religioso che secolare). Il moto di separazione fra Stato e Chiesa venne ulteriormente accelerato con le due leggi che presero nome dal guardasigilli Giuseppe Siccardi (1802-1857), entrambe promulgate nel 1850 (la n. 1013, del 9 aprile e la n. 1037, del 5 giugno). Esse abolivano tout court il foro ecclesiastico, il diritto di asilo e la cosiddetta manomorta (la proprietà agricola ecclesiastica non produttiva). Quest'ultimo gravissimo provvedimento ridusse in povertà innumerevoli famiglie di braccianti, causando un incalcolabile disagio sociale tra le fasce di popolazione meno abbienti. Con la legge n. 878 (legge Rattazzi, del 29 maggio 1855) e il successivo decreto attuativo (n. 879), venne addirittura stilata una lista di ordini religiosi da sopprimere, fra i quali figuravano agostiniani, benedettini, carmelitani, certosini, cistercensi, domenicani, francescani, nonché tutte quelle famiglie religiose ritenute prive di «utilità sociale». Nelle aree geografiche in cui la legge venne applicata, furono espropriati 335 fra monasteri, case e conventi, procedendo con lo sfratto di ben 3.733 religiosi e 1.756 religiose. Questa legislazione continuò a essere applicata ai territori che via via venivano annessi al nascente Regno d'Italia, il quale –con ulteriori provvedimenti²⁰⁹– seguì a incamerare beni ecclesiastici (regio decreto n. 3036 del 7 luglio 1866; legge n. 3848 del 15 agosto 1867) anche all'interno dello Stato Pontificio dopo la presa di Roma (legge n. 1042 del 19 giugno 1873).

Odoriso Pernarella, che visse questo momento oscuro –possiamo sicuramente definirlo così– della storia della Chiesa appartenne a quella minoranza di consacrati musicisti, dediti alla didattica del canto fermo, incardinati in una famiglia religiosa: la

²⁰⁸ Maurilio Guasco, *Modernismo. I fatti, le idee e i personaggi*, S. Paolo, Cinisello Balsamo, 1995, pp. 49-50.

²⁰⁹ Gianpaolo Romanato, «Le leggi anticlericali negli anni dell'unificazione italiana», *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, LVI-LVII [questi due numeri del periodico raccolgono gli atti del convegno Ordini religiosi fra soppressione e ripresa (1848-1950). I Servi di Maria, Roma 3-6 ottobre 2006], 2006-2007, pp. 1-120.

Congregazione della Missione, fondata nel 1625 a Parigi, da san Vincent de Paul (1581-1660) e approvata da Urbano VIII nel 1633. I primi membri della Congregazione trovarono la loro sede a Parigi, presso il priorato di Saint-Lazare e, per questo motivo –prima ancora di essere chiamati vincenziani, in onore del loro fondatore– si distinsero con l’appellativo di lazzaristi (in francese, *lazaristes*). La Congregazione giocò un ruolo fondamentale nei processi di evangelizzazione in varie aree del mondo²¹⁰. Alla fine del Settecento, dopo che Clemente XIV ebbe sciolto la Compagnia del Gesù (1773), infatti, i sacerdoti della Congregazione della Missione avevano sostituito i gesuiti in molte delle loro missioni dell’Estremo oriente (particolarmente, in Cina) continuando l’opera di evangelizzazione iniziata dai compagni di san Ignazio di Loyola. Tuttavia, anche i vincenziani dovevano subire i nefasti effetti della Rivoluzione francese e dell’ondata anticlericale di cui si parlava. In Francia, dopo un periodo di vicissitudini (che nel 1809 culminò con la diasporizzazione dei membri della famiglia religiosa), i *lazaristes* poterono definitivamente ricostituirsi solo nel 1816²¹¹. In Italia, la Congregazione soffrì un pesante incameramento dei propri beni fra il 1861 e il 1866, subendo, successivamente, ulteriori soprusi da parte dello Stato, con la presa di Roma nel 1870.

Odorisio nacque da Giuseppe Pernarella (1794–?, «di professione possidente») e da Silvia Rosa Canale (1796–?) l’11 settembre 1816 a Monticelli [Registro storico di nascita e morte di Monte San Biagio, Numero d’ordine 31], un antico centro del Basso Lazio (all’epoca, appartenente alla provincia-regione di Napoli, ossia alle cosiddette Terre di Lavoro); fino al 1818 il paese fece parte della diocesi di Fondi e, successivamente, venne incorporato nell’Arcidiocesi di Gaeta. Dopo l’unificazione dell’Italia, Monticelli (133 m s.l.m.) –per non essere confuso con altri omonimi comuni italiani– prese il nome di Monte San Biagio (in onore del suo Patrono); attualmente si trova nella provincia di Latina. Secondo l’atto di nascita, Odorisio ebbe un fratello gemello, di nome Giovancarolo che, infatti, viene registrato il medesimo giorno²¹².

Nell’archivio romano della Congregazione giace una scheda –rigorosamente redatta in lingua francese, secondo l’abitudine dei vincenziani dell’epoca– che conferma

²¹⁰ Luigi Mezzadri e Francesca Onnis, *Storia della Congregazione della Missione. La Congregazione della Missione nel sec. XVIII: Francia, Italia e missioni*, Roma, CLV, 2000.

²¹¹ Luigi Chierotti, «Congregazione della Missione», in: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. G. Pellicia e G. Rocca (a cura di), Roma, Edizioni Paoline, vol. II, 1975, pp./col. 1543- 1549.

²¹² Registro storico di nascita e morte di Monte San Biagio, Numero d’ordine 32.

puntualmente quanto emerge dagli atti del comune di Monte San Biagio. Nel documento [Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850] troviamo annotato «Pernarella» e non «Pernarelli», cognome con il quale circolò nelle citazioni dei suoi contemporanei; questa versione scempia della forma corretta del nome di famiglia, fu, evidentemente, frutto di qualche glossa incorsa soprattutto nei testi d'Oltralpe o di una grossolana coniugazione al genitivo. Un commentatore della scheda (che probabilmente non coincide con il suo primo compilatore) –in una nota in calce– evidenzia per iscritto come il documento computi, in realtà, due distinti nomi: «Jean» (Giovanni) e «Erasmè Odorise» (Erasmus Odorisio), sollevando il dubbio che esso riguardi non uno, bensì due membri della Congregazione nati nello stesso giorno (appunto l'11 settembre 1816), entrati nella Congregazione lo stesso giorno («reçu», ricevuto, 10 gennaio 1835) e che pronunciarono i voti lo stesso giorno («a fait les vœux le» 19 luglio 1837).

Le Registre des Vœux distingue Pernarella Jean et Pernarella Erasme-Odorise, inscrits l'un après l'autre, n^o 550 et 551, mais avec absolument les même dates pour les deux. S'ils sont deux, ils ne peuvent être que deux frères jumeaux, entrés le même jour et avoir fait les Vœux le même jour²¹³.

Due gemelli, quindi. Sappiamo oggi con certezza che fu proprio così. La scheda, del resto, reca due differenti numeri consecutivi di archivio, il 550 e il 551. Inoltre, un documento allegato alla scheda –sicuramente riprodotto– riferisce alcune vicende del Nostro che, peraltro, includono il suo abbandono della Congregazione, avvenuto nel 1848 (come i dati chirografi della stessa scheda riportano). Le notizie di questa summa biografica affermano che Odorisio Pernarella, dopo aver insegnato teologia dogmatica presso la casa della Congregazione di Fermo²¹⁴ (Casa di Fermo), essendosi applicato «ad altre funzioni», perse a poco a poco il gusto della sua vocazione e si ritirò insieme ai suoi due fratelli nel suo paese d'origine. Attenzione: due fratelli.

²¹³ Archivio della Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850.

²¹⁴ Fabio G. Galeffi e Gabriele Tarsetti, «I Lazaristi a Fermo e Teodorico Pedrini», *Studi maceratesi*, n.° 44 [Ordini e Congregazioni religiose dal concilio di Trento alla soppressione napoleonica, Atti del XLIV Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), 2010, pp. 597-652.

PERNARELLA (Odorasio), né le 11 septembre 1816, à Monticelli di Terracina, entra dans la Congrégation de la Mission le 10 janvier 1835. Ses études terminées, il fut envoyé dans la maison de Fermo, où il enseigna la théologie dogmatique pendant quelques années. Appliqué ensuite à d'autres fonctions, il se dégoûta peu à peu de sa vocation, et, en 1848, demanda la démission de ses vœux et se retira avec ses deux frères dans son pays natal. Il avait publié, avant son départ, l'ouvrage suivant:

a) Istituzioni di canto fermo composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate al Rev. Signore D. Giovanni Battista Etienne, Sup. Gen. della medesima Congregazione. Roma, Monaldi 1844, 1 vol. in-8o de XVIII-227 pp.

Le livre de Pernarella n'eut qu'un médiocre succès, soit parce que le plain-chant n'est pas très goûté à Rome, soit parce que les règles que donnait l'auteur manquent à la fois de clarté et d'exactitude. On trouve facilement cet ouvrage en France où on en a introduit un grand nombre d'exemplaires²¹⁵.

Tralasciamo, per ora, il parere poco lusinghiero sul testo di Pernarella, che non rende giustizia al suo effettivo valore; certamente, a un lavoro contenente regole spiegate in modo privo di «chiarezza e accuratezza» non sarebbe corrisposta la fama che, invece, esso guadagnò oltre confine e di cui si parlerà innanzi. Rimaniamo sulle vicende biografiche. Se dovessimo ritenere veritiere le informazioni riportate su tale documento, saremmo obbligati pensare che, in realtà, oltre a Odorasio e al suo fratello gemello Giovancarolo (Giovanni o Jean), un terzo fratello fece parte della congregazione della Missione. Questa ipotesi è confermata da un'altra scheda dell'Archivio della Curia Generalizia²¹⁶, ove viene riportato il nome di Vincent, nato a Monticelli il 26 settembre 1825, entrato nella Congregazione il 20 novembre 1841, professò il 30 novembre 1843 e «Probablement sorti an 1848». La presenza dei tre fratelli Pernarella rientrati a Monticelli (Monte San Biagio) durante quell'anno, in effetti, si intercetta in una delle cronache della Confraternita della Buona Morte attiva nel luogo. Si tratta di una lagnanza esposta al vescovo di Gaeta in merito a un mancato pagamento di quindici ducati da parte:

del defunto cancelliere [della Confraternita] signor Giuseppe Pernarella, genitore di tre sacerdoti, don Vincenzo, don Giovanni e don Odorasio, i quali assolutamente si erano rifiutati di pagare tale somma; essendo sacerdoti risultava difficile al priore [della Confraternita] citarli in giudizio e perciò chiese l'aiuto del vescovo²¹⁷.

La vicenda ci fa intendere come i tre fratelli, una volta fuoriusciti dalla Congregazione della Missione, avessero conservato il loro ministero e, con tutta

²¹⁵ Archivio della Curia Generalizia, scheda 550~551, Serie 1800-1850.

²¹⁶ Fabio G. Galeffi e Gabriele Tarsetti, «I Lazaristi a Fermo...», *op. cit.*, p. 761.

²¹⁷ Rosalba Francesca Carrocia, *La Confraternita della Buona Morte di Monticelli di Fondi nei sec. XVII e XIX: il suo ruolo sociale e religioso*, Comune di Monte S. Biagio, Sistema Bibliotecario Sud Pontino, 2006, p. 51.

probabilità, assunto lo status canonico di sacerdoti secolari (oggi, si direbbe diocesani). Qui si esauriscono le notizie biografiche relative a Odorisio e ai suoi due fratelli. Attualmente, infatti, non si conoscono altri dati riguardanti il loro destino all'interno delle diocesi comprese nel territorio ove rientrarono, dopo l'esperienza vincenziana.

UN METODO A CAVALLO FRA L'ANTICO E IL MODERNO

L'edizione delle Istituzioni di canto fermo di Pernarella che circolò in Italia e in alcuni altri paesi europei fu quella impressa a Roma, per i tipi di Alessandro Monaldi, nel 1844. Molti dei riferimenti a questa opera vengono contraddistinti con il cognome nella sua versione Pernarelli²¹⁸. Al momento non si conoscono altre stampe o ristampe di quest'opera, né è possibile conoscere il numero di copie prodotte dal Monaldi. Costui si era dedicato a pubblicare tanto testi di area musicale (come libretti d'opera²¹⁹), quanto opere del campo drammaturgico e letterario (all'interno di esso, spiccano i cinque poderosi volumi delle Opere edite ed inedite di Giovanni Giraud²²⁰), nonché libri di argomento sacro: agiografie²²¹, lavori teologici²²² e cronache storiche²²³. I Monaldi, durante tutto l'Ottocento, provvederanno alle stampe di testi di vari altri argomenti²²⁴ che attestano il loro importante ruolo nel panorama tipografico italiano e romano dell'epoca. Certamente la pubblicazione di un metodo per cantofermisti derivante da una famiglia religiosa fra le più importanti in Europa –come quella dei vincenziani– dovette rientrare pienamente nell'attività ordinaria di questi editori.

²¹⁸ J. Carl B. Smeddinck, *Des Gregorianischen oder Choralgesanges. Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch, herausgegeben unter den Schutze Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Cardinal-Erzbischofes [sic] von Mecheln übersetzt und bearbeitet mit besonderer Rücksicht auf die Cölnischen und Münsterischen Kirchengangsweisen [...]*, Mainz, Schott's Söhne, 1846, p. 280; Adrien De La Fage, *Course complet de Plain-Chant ou Nouveau traité méthodique & raisonné du chant liturgique de l'Eglise atine a l'usage de tous les diocèses [...]*, Paris, Libraire de Gaume Frères, 1856, pp. 761, 800.

²¹⁹ Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. dizionario bio-biografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 554.

²²⁰ Giovanni Giraud, *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*, Roma, Alessandro Monaldi, 5 voll. per 16 tomi, 1840-1842.

²²¹ BI «Bibliografia Italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero», *Rivista annuale*, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano [cfr. BI, 1843, IX, 160, n. 1593].

²²² Augustin De Backer, *Assai Bibliographique sur le livre de Imitatione Christi [...]* Liège, L. Grandmont-Donders, 1864, p. 124.

²²³ Scipione Perilli, *Relazione storica sul risorgimento della basilica degli Angeli presso Assisi [...]*, Roma, Alessandro Monaldi, 1840.

²²⁴ Fortunato Lanci, *Intorno un antico specchio metallico. Epistola al chiarissimo Cavaliere Oroardo Gerhard in occasione delle sue nozze colla Gentildonna Signora Emilia de Riess*, Roma, Alessandro Monaldi, 1842.

Le Istituzioni di canto fermo vengono poste dall'autore sotto l'egida di Jean-Baptiste Etienne (1801-18074), che era stato eletto, il 4 agosto del 1843²²⁵, quattordicesimo successore di san Vincenzo de' Paoli (1581-1560), quale «Superiore generale» della Congregazione della Missione. Dopo un epigrafe che riprende un noto passo delle Confessioni di s. Agostino [IX, 6: «Quantum fleui in hymnus et canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! [...]»] e la citazione di questo stesso passo contenuta nella «Annus qui» di Benedetto XIV (19 febbraio 1749, c. 9), Pernarella si rivolge al dedicatario del lavoro; un'isagoge rituale che chiarisce quali fossero gli intenti che animano la redazione del testo: «istruire i Chierici»; ossia, fornire ai consacranti –e, per presupposto, anche alle consacrando– indicazioni per apprendere il canto fermo. Nel caso specifico di futuri sacerdoti, metodi come quello di Pernarella avrebbero integrato la prassi quotidiana e le eventuali lezioni impartite da un maestro di musica; quest'ultima, del resto, costituiva una disciplina onnipresente (anche se non sempre ufficialmente) nelle rationes dei seminari e, più in generale, degli istituti di formazione del clero, dato che la celebrazione dei riti non poteva avvenire in assenza dell'intonazione di un complesso formulario di melodie attraverso cui venivano proferiti i testi previsti dalle rubriche. Brani veri e propri in canto fermo e recitativi liturgici venivano appresi, perciò, sia attraverso l'ascolto sia con la pratica quotidiana del consacrando guidato dal suo maestro nonché assimilati per mezzo dei testi didattici di cui abbiamo fatto cenno sopra. Non è un caso che una parte rilevante di tali metodi includano un repertorio-base di melodie e che, per questa ragione, molti di essi fungevano praticamente da directoria «a tutti gli ecclesiastici», come lo stesso Pernarella specifica nel suo Avvertimento collocato prima dell'inizio della prima parte delle sue Istituzioni.

Le parti introduttive di quest'opera vengono anche dotate del consueto (e, in questo caso, piuttosto esteso) racconto tropologico²²⁶. Per mezzo di questo tipo di narrativa, il canto ecclesiastico per eccellenza –il canto fermo, canto gregoriano: «una modulazione di voci che si eseguisce all'unisono per diversi intervalli senza rigorosa

²²⁵ Edward R. Udovic, «Jean-Baptiste Étienne, C. M. and the Restoration of the Daughters of Charity», *Vincentian Heritage Journal*, 31(2), 2012, pp. 9-23.

²²⁶ Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo composte per uso degli ecclesiastici, secondo lo stile del Moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un Sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate Reverendissimo Signore D. Giovanni Battista Etienne, Superiore Generale della Medesima Congregazione*, Roma, Alessandro Monaldi, 1844, I-XVIII.

quantità o misura del tempo, e si usa per lodare e benedire Iddio ne' suoi Tempj»²²⁷—viene ricondotto ai suoi principi storico-teologici fondativi, richiamando passi dell'Antico e del Nuovo Testamento²²⁸, della tradizione patristica²²⁹, degli scritti dei Pontefici²³⁰. In cima a questo corpus di rimandi, per autorevolezza, ovviamente, vi sono san Gregorio Magno²³¹ e Benedetto XIV²³², il concilio tridentino²³³ e altri riferimenti che servono a consolidare la giustificazione dell'uso del linguaggio musicale nella liturgia. Le due parti di cui si compone il metodo di Pernarella obbediscono a uno schema ben radicato nei testi di questo genere: un vasto impianto teorico inteso come istruzione imprescindibile alla formazione del cantore ecclesiastico, seguito da una serie di nozioni pratiche riguardanti le mansioni dei vari soggetti musicali che prendono parte al rito e, nella parte conclusiva (quasi un'appendice), un repertorio essenziale di brani che il seminarista avrebbe dovuto apprendere, in quanto strumenti della sua vita di ministro. L'impianto del libro e la consecutio di argomenti trattati emerge chiaramente dall'indice.

[Dedica al] Reverendissimo Signore, s.n.p [2 pp.].
Discorso dell'Autore agli Ecclesiastici, [p. I].
Avvertimento, [p. XIX].

PARTE PRIMA

- Cap. I., Definizione del Canto Fermo, p. 1.
- Cap. II., Della Voce, p. 4.
- Cap. III., De' Segni direttivi della voce, p. 9.
- Cap. IV., Della Riga, p. 16.
- Cap. V., Delle Chiavi, p. 19.
- Cap. VI., Della Scala, p. 23.
- Cap. VII., Degli Accidenti, p. 29.
- Cap. VIII., Degl'Intervalli, p. 35.
- Cap. IX., De' tre Generi di Canto, p. 48.
- Cap. X., De' varj Sistemi di Canto, p. 53.
- Cap. XI., De' Toni Regolari, p. 65.
- Cap. XII., De' Toni Irregolari, p. 106.

PARTE SECONDA

- Cap. I., De' Cantori, p. 113.
- Cap. II., Dell'Organista, p. 122.
- Cap. III., Del Prefetto di Canto, p. 142.
- Cap. IV., Del modo di assegnare il
all'Organo corrispondente a quello delle
Cantilene del Coro, p. 154.
- Cap. V., De' Vesperi, p. 165.
- Cap. VI., De' Mattutini, p. 181.
- Cap. VII., Della Messa, p. 188.
- Cap. VIII., Di altre Cantilene sacre, p. 205.
- Indice de' Capitoli, p. 221.
- Indice generale delle materie contenute
nell'opera, p. 222²³⁴.

²²⁷ *Ibid.*, p. 1.

²²⁸ *Ibid.*, IV-V.

²²⁹ *Ibid.*, VI-VIII, XV-XVI.

²³⁰ *Ibid.*, XVII.

²³¹ *Ibid.*, IX.

²³² *Ibid.*, XIV-XV.

²³³ *Ibid.*, XI.

²³⁴ *Ibid.*, XIX.

Malgrado il testo di Pernarella venga concepito a ridosso della prima metà del sec. XIX, esso si riallaccia in modo inequivocabile –come molti altri metodi contemporanei e successivi alla data della sua pubblicazione– alla teoria guidoniana e alla terminologia che continuerà a dominare i libri liturgico-musicali almeno fino al “compimento” della Riforma gregoriana. Sotto questo profilo, Pernarella continua a muoversi all’interno di un lessico che non cambiava da almeno sei-sette secoli e che, proprio grazie alla produzione della metodistica che seguì il solco di questa tradizione, fu capace di raggiungere il Novecento, trasmettendo alla contemporaneità un dizionario di concetti che, nell’ambito della teoria musicale, era stato assediato e sconfitto già durante il Seicento. Musica figurata, basso continuo e cosiddetto sistema del si o sistema francese (o degli oltremontani), infatti, avevano eroso poco a poco l’applicabilità della teoria guidoniana alla composizione musicale; segnatamente dopo la prima metà del Seicento, i sintagmi della teoria si trasferirono, pertanto, nell’apparato della tonalità codificata in numerosi scritti teorico-pratici: potremmo citare a questo proposito, solo per fare un esempio, *Li primi albori musicali*²³⁵ del bolognese Lorenzo Penna (1613-1693) che ben rappresenta l’ingresso nel dizionario di termini e nei relativi concetti propri della tonalità.

Lo sguardo retrospettivo di Pernarella, come quello di molti suoi contemporanei, non è certo da attribuire a un omesso up-grade nel campo della teoria musicale e a un presupposto distacco del mondo ecclesiastico dalla musica figurata. Piuttosto, l’atteggiamento dei teorici del canto fermo sette-ottocenteschi è chiaramente votato alla conservazione di un patrimonio che era considerato il solo in grado di giustificare, spiegare (secondo una logica quasi sempre rigorosamente aristotelica²³⁶) e trasmettere la plurisecolare tradizione della monodia cristiana. Ma, prima che tutto questo complesso apparato di coordinate analitiche e vocabolari intrecciati con termini liturgici venisse definitivamente smantellato (diciamo anche demonizzato) e estromesso dai fautori della Restaurazione gregoriana, le Istituzioni di Pernarella riprendevano e solidificavano il sistema moderno, quello che ampliava l’esacordo guidoniano all’eptacordo includente anche il si. Sotto questo aspetto, il lavoro di

²³⁵ Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata distinti in tre libri* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1679.

²³⁶ Federico Del Sordo, *L’ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, op. cit., pp. 83-116.

Pernarella aggiornava, fuori da ogni polemica, la tradizione guidoniana, indirizzando il percorso didattico-musicale del consacrando verso un'inevitabile semplificazione della teoria:

13. E siccome avea Guido intrecciata la sua mano di Esacordi o Scale di sei corde, così sei furono le sillabe che ordinatamente servivano alla denominazione delle note sottoposte a ciascun Esacordo, e quando bisognava ascendere o discendere per ulteriori intervalli, eravi eziandio bisogno di mutare la nomenclatura delle voci [delle note; N.d.A.]. Proveniva da ciò la stretta necessità di ammettere le così dette mutazioni di quarta e quinta tanto oscure ed increscevole per un giovane principiante²³⁷.

Lo scenario italiano del canto fermo si era mostrato alternativamente favorevole e contrario all'introduzione di questo moderno sistema di solfeggio. A partire dal 1788, giudizi contrastanti erano stati espressi da diversi importanti trattatisti. Ignazio Domenico Foglietti²³⁸, Filippo Cassata²³⁹, Carlo Vannini²⁴⁰ e Agostino Pieretti²⁴¹ si erano apertamente schierati a favore dell'adozione del si. Tutti e tre questi testi lasciano chiaramente intendere la loro posizione già dal titolo dei loro metodi: quello del Foglietti recita «[...] per imparare le regole del Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella [...]»; quello di Cassata parla di «Teoria degli Oltremontani», quello di Vannini specifica come le regole da lui spiegate siano «conformi al sistema francese», mentre il metodo di Pieretti puntualizza «secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù». Una netta opposizione all'introduzione del si –che avrebbe indubbiamente limitato le capacità analitico-musicali del cantore– era però stata sollevata anche dal mondo esterno al canto ecclesiastico. Pier Francesco

²³⁷ Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., p. 18.

²³⁸ Ignazio Domenico Foglietti, *Il Cantore Ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella, ed ampliate dal prete Ignazio Domenico Foglietti, Corista, e Musico dell'Illustre e Reverendiss. Capitolo della Chiesa Metropolitana di Torino. Arricchito d'Intonazioni delle Lamentazioni, Profezia XII, Inni per tutto l'anno, Messe de' Santi nuovi co' loro Vespri corrispondenti, e num. cinque Messe moderne del signor D'Humont [sic]. [...], e Provincia di Pinerolo*, Pinerolo, Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto, 1788.

²³⁹ Filippo Cassata, *La Musica Ecclesiastica, o sia il Canto Piano conforme alla luminosa Teoria degli Oltremontani. Opera Teorico-pratica del Rev. Sacerdote D. Filippo Cassata, Beneficiario della Regia Cattedrale di Cefalù ed attuale Professore di detto Canto nel Seminario, dedicata in segno di umile ossequio all'ecceleso merito di Monsignor D. Domenico Spoto, Vescovo di essa Città, e proposta per istruzione de' Chierici di detto Seminario e beneficio comune di tutti gli Ecclesiastici*, Palermo, Domenico Adorno, 1808.

²⁴⁰ Carlo Vannini, *Regole di Canto Fermo conformi al sistema moderno francese*, Fienza, G. Berni, 1826.

²⁴¹ Agostino Pieretti, *Regole di Canto Ecclesiastico o Canto Fermo compilate sull'antiche tracce del celebre Don Matteo Coferati da Don Agostino Pieretti secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù*, Firenze, Brazzini, 1830.

Tosi, in un noto passo delle Opinioni de' cantori antichi e moderni, si dichiara poco fiducioso nei riguardi dell'impiego delle sette note del solfeggio dei «Francesi», nonostante che, con l'inclusione del si, essi avrebbero risparmiato: «ai loro Scolari la fatica d'apprendere le mutazioni ascendendo, e discendendo; ma noi altri Italiani non abbiamo, che l'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere»²⁴².

Sulla scia di questa querelle, Agostino Belli²⁴³, Francesco Di Rossino²⁴⁴ e Diego Orelli²⁴⁵ espressero alcune riserve sulla convenienza di abbandonare il solfeggio esacordale in favore di quello eptacordale. In effetti, la demolizione delle regole dell'esacordo e della mutazione –come effetto dell'affermarsi della tonalità, così come iniziò a essere formalizzata dalla seconda metà del Seicento– avrebbero inevitabilmente spinto la classificazione in toni (o modi) delle cantilene riportata sui libri liturgico-musicali in un abbraccio fatale con la classificazione per tonalità (sol maggiore, la minore, ecc.). La cosa, del resto, era ormai ben diffusa in Francia già dalla seconda metà del sec. XVII, nel momento in cui si era affermato il costume di comporre cicli di messe e di pièces in stile neo-gregoriano –che avrebbero facilitato sia la memorizzazione da parte dei cantori, sia l'elaborazione da parte degli organisti– come le Cinq Messes²⁴⁶ (poi denominate Royales) di Henry du Mont. Questa tendenza, nell'Italia ottocentesca, emerge in modo inequivocabile nel metodo dell'agostiniano Beniamino L'Arena²⁴⁷, che analizza le cantilene per tonalità e non per toni.

²⁴² Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, Lelio della Volpe, Bologna* [la traduzione in inglese, *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*, venne pubblicata a Londra nel 1742; quella in tedesco, *Anleitung zur Singkunst*, fu curata da Johann Agricola e uscì a Berlino nel 1757], 1723, p. 11.

²⁴³ Lazzaro Venanzio Belli, *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. [...]*, Frascati, Stamperia del Seminario di Frascati, 1788.

²⁴⁴ Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica esposta per dialoghi nella quale con metodo chiaro, breve, facile, e ragionato insegnasi il modo di imparare di per se il vero Canto Ecclesiastico, o sia Canto Fermo, trattine i primi rudimenti, divisa in due parti. [...]*, Roma, Lazzarini, 1793.

²⁴⁵ Diego Orelli, *Solfeggio nuovo, facile e sicuro per tutti i tuoni del Canto Fermo, proposto agli studiosi di esso da D. Diego Orelli*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli & Figli, 1797.

²⁴⁶ Henry Du Mont, *Cinq Messes en plein-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque Ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes [sic] de l'année*, Paris, Robert Ballard, 1669-1770.

²⁴⁷ Beniamino L'Arena, *Elementi di Canto Fermo e Figurato, o sia il Corista istruito, opera del M.R.P. Beniamino Arena*, Palermo, Maestro Agostiniano, Francesco Natale, 1854.

Graduale abbandono della terminologia guidoniana (che, pur tuttavia, resisterà in alcuni metodi sino alla fine del secolo), introduzione del sistema francese, classificazione per toni, classificazione per tonalità e incipiente sistema analitico per modi (ridotto alle finales e alle repercussiones o dominanti). Tutto ciò fornisce un'esautiva immagine della disomogeneità che regnava nell'ambito della teoria gregoriana verso la metà dell'Ottocento. Accanto a vasti testi che continuarono a considerare la teoria guidoniana l'unico sistema analitico da mettere in relazione con i libri liturgico-musicali –il *Magister Choralis* di Franz Xaver Haberl²⁴⁸, sotto questo aspetto, va considerato il maggior punto di riferimento– in Italia erano diffusi metodi che avevano accolto il nuovo sistema di classificazione e che apparivano in palese contrasto con quanto la Riforma gregoriana avrebbe prospettato e (in un certo senso) imposto nel giro di pochi anni; il nuovo corso “riformato”, possiamo dire, viene definitivamente segnato dal *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*²⁴⁹ di Antonio Bonuzzi (uno dei maggiori *endorser* in Italia della Riforma gregoriana²⁵⁰), non casualmente stampato dai monaci solesmensi.

NOTAZIONE, ESECUZIONE, CONTEGNO E DIVOZIONE

La normalizzazione della nuova terminologia gregoriana riguardò non solo la modalità, ma anche la semiografia e una serie di aspetti non secondari, grazie ai libri stampati per conto dell'abbazia di St.-Pierre che, all'alba del secondo decennio del Novecento, divennero protagonisti di un regime praticamente monopolistico, intessuto anche in virtù di una fitta rete di relazioni “politiche”, come dimostra esaurientemente il noto testo di Katherine Ellis²⁵¹. L'operazione di universalizzazione dei libri liturgico-

²⁴⁸ Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis. Metodo teorico pratico per l'istruzione del Canto Fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti. Opera del Sacerdote Francesco Saverio Haberl. Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca dal p. Angelo De Santi D.C.D.G., Friedrich Pustet, Regensburg [una delle ediz. precedenti: Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion Chorale und Organum von J.G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminaren und Cantoren bearbeitet von Franz Xav. Haberl Musikpräfekt and den Bisch. Seminaren in Passau, Friedrich Pustet, Regensburg 1864; uscì anche in inglese: p.e., Magister Choralis. A theoretical and practical manual of Gregorian chant for the use of the Clergy, Seminarists, Organists, Choir-Masters, Choristers, &c. by Rev. Dr. F. X. Haberl, Director of the Church Music School, Ratisbon, Editor of the Complete Works of Palestrina, & co. Second (English) Edition, translated from the ninth German edition by Most Rev. Dr. Donnelly, Bishop of Canea, Vicar General of Dublin, New York, Frederick Pustet [Cincinnati: Ratisbon, Cincinnati 1892], 1888.*

²⁴⁹ Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*, Solesmes, Stamperia di S. Pietro, 1894.

²⁵⁰ Marco Di Lenola, *Filippo Capocci. Organista riformatore a Roma*, Padova, Armelin, 2018, p. 67.

²⁵¹ Katharine Ellis, *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France*, Farham, RMA, Ashgate, 2013.

musicali (wishful thinking mai realizzato dalla Controriforma) poteva così rendere inerti (se non proibiti) tutti i testi didattici prodotti antecedentemente con zelo e passione. Il tramonto dell'era guidoniana poteva dirsi definitivamente consumato e con esso un complesso strumentario analitico, che le nascenti discipline musicologiche avrebbero dovuto riesumare, come si è detto, solo dopo circa un secolo, allorquando si sarebbe affermata la consapevolezza che esso risultava indispensabile per maneggiare almeno quattro secoli di repertori legati alla musica liturgica.

Nel capitolo dedicato dal Pernarella alla notazione del canto fermo, il contrasto con le stampe dei libri liturgico-musicali, che nel giro di un paio di decenni avrebbero cominciato a riempire gli scaffali delle sagrestie, appare al suo apice. Le Istituzioni vengono infatti compilate alla luce di una significativa trattatistica preesistente, che Pernarella cita in continuazione quando parla «De' segni direttivi della voce», «Della riga» e «Delle chiavi»²⁵² in buona sostanza, nei capitoli (3, 4 e 5) che sono quelli dedicati alla notazione. Beneficiari di molteplici rimandi bibliografici sono, fra gli altri, i già citati trattati di Belli²⁵³, Di Rossino²⁵⁴ (uno dei più vasti trattati del Settecento) ma anche quelli ben più antichi di Franchino Gaffurio²⁵⁵, Gioseffo Zarlino²⁵⁶, così come le ottocentesche Regole di Canto Gregoriano di Pasquale Cassoni (non si hanno indicazioni bibliografiche più precise di questo testo a meno che egli non si riferisca erroneamente alle Regole di Lorenzo Berti²⁵⁷). «2. Manuscrit. che si conservano negli Archivj della Missione», nonché i celeberrimi testi di Giulio Cesare Marinelli²⁵⁸,

²⁵² Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., pp. 9-23.

²⁵³ Lazaro Venanzio Belli, *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano...*, op. cit.

²⁵⁴ Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica...*, op. cit.

²⁵⁵ Franchino Gaffurio, *Practica musicae utriusq[ue] cantus excellentis Franchini Gaffori Laudensis. Quattuor libris modulatissima: summaq[ue] diligentia nouissime impressa [...]*, Milano, Giovanni Pietro Lomazzo, 1496.

²⁵⁶ Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia nelle quali, oltre [sic] le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi, si come nel leggerlo si potrà chiaramente vedere*, Venezia, Francesco de i Franceschi Senese, 1558.

²⁵⁷ Lorenzo Berti, *Regole di Canto Gregoriano ricavate da rinomati Autori, adattate al metodo presente cioè senza le così dette mutazioni e proposte ai Signori Alunni del Pontificio Collegio Urbano De çPropaganda Fide [...]*, Roma, Litografia Siotto, 1836.

²⁵⁸ Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale, ovvero osservationi intorno al Retto Esercizio del Canto Fermo divise in cinque parti, ove si dà un'esattissima, e facilissima Istruzione di quest'Arte, con un nuovo modo di reggere, e mantenere il Coro sempre in una medesima Voce, sì per la parte del corista, come anco dell'Organista, del P.F. Giulio Cesare Marinelli servita da Monte Cicardo, al Reverendiss. Padre, il P.M. Gio. Vincenzo Lucchesini, Qualificatore della S. Universale Inquisitione, e Vicario Generale Apostolico della Religione de' Servi*, Bologna, Giacomo Monti, 1671.

Domenico Scorpione²⁵⁹ e Giuseppe Coferati²⁶⁰, ai quali Pernarella aggiunge, ovviamente, il *Directorium Chori* di Giovanni Guidetti²⁶¹. Ciò dimostra quanto lo sforzo didattico fosse stato espresso da un Pernarella profondo conoscitore della teoria musicale generale e di quella sul canto fermo. Altro che testo privo di chiarezza e di esattezza! I capitoli dedicati ai segni di notazione –che in breve tempo, negli altri manuali, prenderanno il nome di neumi– ci pone davanti alla Babele che ancora regnava all'epoca, durante la quale nessuna edizione dei libri liturgico-musicali era ritenuta quella ufficiale della Chiesa cattolica, tantomeno quelle dello stampatore ratisbonense Friedrich Pustet (come il suo *Missale Romanum* del 1837) benché questi, per opporsi alla *Gleichschaltung* nei riguardi dei libri solesmensi, avesse sostenuto fino all'ultimo momento che le proprie edizioni facessero capo a una presunta revisione del canto fermo redatta da Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Va detto, a onor del vero, che Pustet nel 1868 aveva ottenuto il rinnovo trentennale di validità da parte delle autorità pontificie (poi rinforzato dalla Congregazione dei Riti, il 12 gennaio 1971, e successivamente avallato dalla *Sacrorum concentuum* di Leone XIII, del 15 novembre 1878²⁶²). Cosicché, nella seconda metà dell'Ottocento e fino ai primi anni del secolo successivo, malgrado alcuni circoli ceciliani tedeschi avevano manifestato perplessità circa il fatto che tali libri liturgico-musicali discendessero direttamente dal calamo revisore di Pierluigi da Palestrina, nella maggior parte dell'Europa si era ormai radicata la convinzione che essi incorporassero la più nobile tradizione. Si trattava di un abbaglio alimentato, forse, anche da ragioni di marketing e dal desiderio che il canto fermo circolante attraverso uno sterminato arcipelago di edizioni, in realtà, potesse essere ricondotto a un matrice romana, rappresentata al meglio dalla *lectio* di Ratisbona. Non è un caso, se Zaccaria

²⁵⁹ Domenico Scorpione, *Istruzioni corali non meno utili che necessarie à chiunque desidera essere vero Professore del Canto Piano*. [...], Benevento, Stamperia arcivescovile, 1702.

²⁶⁰ Matteo Coferatti, *Il Cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale, ove con breve, e facil metodo s'insegna la pratica de' precetti più necessari del Canto Fermo; Il modo di mantenere il Coro sempre alla medesima altezza di voce; di ripigliare dove resta l'Organo di intonare molte cose, che fra l'anno si cantano, e in particolare tutti gli inni*, [...], Firenze, Giovanni Battista Stecchi, 1751], 1862.

²⁶¹ Giovanni Guidetti, *Directorium Chori ad usum Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatarum, nuper restitutum, & nunc secundum in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bonosiensis Basilicæ Principis Apostolorum de Urbe, Clerici Beneficiati*, Roma, Francesco Coattino [cfr. anche l'ediz. di Andrea Pheo, Roma 1624. L'opera conta numerosissime ristampe e revisioni], 1589.

²⁶² Francesco M. Bauduccio, «Il P. Angelo De Santi S.I.» (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra), *La Civiltà Cattolica*, anno CXIX, vol. III (quaderno 2833), 1968, p. 247.

Musmeci, ancora nel 1894, aprisse l'appendice della sua Guida teorico-pratica²⁶³ attribuendo alle edizioni di Pustet il valore di «ufficiali e tipiche». Se tali venivano considerati Graduale e Vesperale ratisbonensi, si può facilmente immaginare, infatti, quali introiti essi potessero fruttare al loro stampatore. Questa presupposta paternità palestriniana, in effetti, costituirà la base sulla quale Pustet avanzerà, ancora nei primissimi anni del '900, la richiesta di rinnovo del suo privilegio di stampa del Graduale e del Vesperale, definitivamente cassata, tuttavia, dopo che nella stessa Germania l'abate benedettino Raphael Molitor²⁶⁴ aveva dato pubblico dominio ai suoi studi e a quelli di Angelo De Santi, rivelando tutta la sua infondatezza (mettendo in luce un clamoroso bluff).

Perciò Pernarella si vede costretto, per così dire, a dividere la sua spiegazione della notazione attraverso una classificazione più complessa rispetto a quella dei trattati sei-settecenteschi, ma estremamente scarna in confronto a quella che troveremo nei Proemia delle edizioni solesmensi: nelle Istituzioni, troviamo la notazione suddivisa in «segni proprj»²⁶⁵, in «segni estranei»²⁶⁶ e in «segni antiquatj»²⁶⁷. A proposito di questi ultimi (fig. 1.), egli dice che «Ne' libri corali non molto antichi (sec. XVII.) si trovano alcune note, delle quali a dì nostro non si fa più uso veruno, e sono la Legata, l'Obliqua, e la Rotta». In realtà saranno proprio questi neumi (rispettivamente, per il pes, il porrectus e l'apostrofa) quelli che caratterizzeranno – forse più di altri – la notazione solesmense, poi divenuta ufficialmente «Vaticana».



FIG. 1. Segni antiquati²⁶⁸

²⁶³ Zaccaria Musmeci, *Guida teorico-pratica per la esecuzione delle Melodie Gregoriane, pel Sac. Zaccaria Musmeci*, Giachetti Figlio e C., Prato, 1894, p. 101.

²⁶⁴ Raphael Molitor, *Die nachtridentinische Choral-Reform im Rom. Ein Betrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts [...]*, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1902.

²⁶⁵ Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁸ *Ibid.*

Le Istituzioni, di seguito toccano un argomento che era dibattuto da secoli: qual è il valore “ritmico” (o «durazione») di ciascuna nota? Pernarella prende parte senza esitazioni alla corrente di teorici che voleva i segni privi di un valore aritmeticamente prestabilito ma, nello stesso tempo, esprimenti differenze di durata l’uno dall’altro legate soprattutto all’accento e alla durata delle sillabe del testo. Egli, pertanto, rimanda il suo lettore ai precetti indicati nel citato *Directorium* di Giovanni Guidetti che, nonostante l’età, aveva evidentemente conservato, fino a quel momento, tutta la sua autorevolezza.

Riguardo alle chiavi, il testo di Pernarella sembra essere uno di quelli che suggella il parziale abbandono dell’articolata teoria guidoniana. La sua descrizione delle chiavi che, benché meticolosa e piuttosto estesa (dotata perfino di appositi «corollarj»²⁶⁹) non riprende questioni complesse, come quella della mitigazione del tritono, che nei trattati di tradizione sei-settecentesca, tiravano in ballo l’uso della chiave, come possibile soluzione (come avviene, con l’inno *Sanctorum meritis* emendato dal Marinelli con il suo noto esempio, fig. 2.).

Misurando la completezza delle sue spiegazioni, si nota, tuttavia, come egli rimanga saldamente ancorato al corpus teorico che precede il suo lavoro e che, come abbiamo detto, mostri una profonda conoscenza della teoria musicale. Non sorprende, perciò, il suo attardarsi sulle alterazioni²⁷⁰ e sull’estensione alla teoria musicale greca²⁷¹ delle nozioni che egli –non tanto rapidamente– scorre nei capitoli dedicati ai «tre generi di canto» e ai «vari sistemi di canto» (ove per canto si intende la comprensione della funzione delle note che compongono la melodia); né, tantomeno, sorprende come egli utilizzi tale sofisticata anamnesi per spiegare la mano guidoniana e i principi della solmisazione²⁷², introducendo il suo lettore al «sistema moderno»²⁷³.

Inoltre, l’ampia sezione esplicativa dei toni include concetti come divisione armonica, divisione aritmetica, mistione, commistione, corda giudiziale²⁷⁴, tutti propri

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 19-23.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 29-35.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 48-55.

²⁷² *Ibid.*, pp. 55-63.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 63-65.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 65-112.

della teoria guidoniana più profonda. L'epistemologia delle Istituzioni del Pernarella si colloca inequivocabilmente nell'ambito di quelle opere che continuarono a trasmettere la teoria guidoniana in modo approfondito, pur volgendo lo sguardo al sistema moderno.

do re mi fa re do re fa fa sol fa mi re fa fa fa
Sanctorum meritis in-cly-ta gau-di-a pan-ga-mus

sol fa sol re re sol sol la fa mi fa sol fa mi fa re fa mi
sor-cij, ge-sta- que for-ti-a: Gli-scens fert ar-ni-

re fa fa fa sol fa sol re re re mi fa sol fa la sol fa mi re mi
mus, promere can-ti-bus Vic-tor-rum ge-nus op-timum

FIG. 2. Sanctorum meritis corretto mediante il Bquadro giacente o la chiave²⁷⁵

Il manuale di Pernarella fa parte di quel gruppo di libri che dedicarono uno spazio alla formazione vocale del cantore. Nei metodi di canto fermo l'argomento si era fatto concretamente strada già nel testo di Marco Dionigi²⁷⁶, seppur con una semplice pagina di semplici esercizi di intonazione dei salti. Nell'ambito italiano, vi sono ben 79 metodi di canto fermo che presentano una sezione specificatamente dedicata alla vocalità (non necessariamente alla formazione vocale consistente in esercizi veri e propri), che si distribuiscono, anche se non uniformemente, fra il Cinquecento e l'Ottocento (2 nel secolo XVI, 18 nel secolo XVII, 16 nel secolo XVIII e 43 nel secolo XIX). Di questi testi, 41 (quindi più della metà) offrono una significativa parte di

²⁷⁵ Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale...*, op. cit., p. 52.

²⁷⁶ Marc Dionigi, *Primi Tuoni ovvero [sic] introduzione al Canto Fermo con l'aggiunta d'altri Tuoni del Sig. Dottor Marco Dionigi Guardacoro della Cattedrale di Parma, all'Illustrissimo et Reverendissimo Monsig. Carlo Nembrini Vescovo di Parma, Conte, Mario Vigna, Parma [prima ediz., Seth & Erasmo Viotti, Parma 1647], 1667, p. 20.*

esercizi. La percentuale di questi testi didattici, rispetto al totale di quelli contenenti istruzioni sul canto, va vistosamente aumentando passando da un secolo all'altro: dal 16,7% del secolo XVII, al 50% del secolo XVIII, al 69,7% del secolo XIX²⁷⁷. Pernarella, perciò, obbedisce a un trend che non verrà interrotto nemmeno dai metodi di matrice solesmense; anzi, il citato testo di Bonuzzi –che si iscrive proprio in quella cornice metodologica– risulta uno dei più dettagliati rispetto a questo tema, al punto di occuparsi in modo specifico e approfondito dell'educazione delle voci puerili²⁷⁸ e di utilizzare anche termini di derivazione anatomico-scientifica. Il manifesto estetico-pedagogico del cantore redatto da Pernarella è molto chiaro e riprende una serie di principi che erano stati enunciati dai suoi predecessori nel campo della didattica del cantofermista:

Vero è che il canto fermo sia uno de' mezzi più efficaci a risvegliare e ad accrescere ne' fedeli lo spirito di religione e di pietà verso Dio; ma tal effetto non si cagiona che dal bene e regolatamente cantare, mostrando l'esperienza che il cantar male e senza regola produce dissipamento e scandalo. Il perché non crediamo fuori del proposto disegno mostrar al cantore ciò che deve far e deve o fuggire in ordine a modular soavemente non meno che acconciamente qualunque siasi composizione²⁷⁹.

La *conditio sine qua non* affinché un consacrando o un consacrato possano rivestire tale ruolo, secondo Pernarella, è possedere alcune specifiche qualità musicali. In altre parole: tutti devono partecipare alla liturgia cantata, ma non tutti possono essere parte del choro in veste di cantori. Possiamo supporre che questa parentesi avesse come mira la formazione di una compagine di meliores all'interno dei seminari e degli istituti di formazione del clero, così come delle comunità religiose. Tale supposizione viene suffragata anche dalla cospicua mole di informazioni preziosissime che Pernarella invia ai nostri giorni circa la disposizione dei cori e le funzioni che i cantori avrebbero dovuto assolvere come singoli esecutori o come parte del choro, della quale a breve si farò cenno. Una cattiva qualità dell'esecuzione del canto fermo avrebbe compromesso l'attrazione che esso avrebbe dovuto esercitare negli ascoltatori, perdendo la sua funzione principale, ossia quella di indicare ai fedeli e agli stessi consacrati, per

²⁷⁷ Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, *op. cit.*, pp. 473-474.

²⁷⁸ Antonio Bonuzzi, *Metodo teorico-pratico...*, *op. cit.*, pp. 64, 67-68.

²⁷⁹ Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 113.

presupposto, considerati proficienti (ossia, persone desiderose di progredire nella via della perfezione²⁸⁰. Il canto fermo, secondo Pernarella, si distingue soprattutto per la sua gravità e la sua maestà:

[...] e questa maestà è quella appunto che muove gli animi alla venerazione verso Dio e al desiderio del cielo; poiché dà campo alla mente di penetrare i divini sensi della parole cantate in quella guisa appunto, in cui la terra tanto più imbevesi della pioggia, quanto più questa le cade in seno.

[...] Perciò si dee: 1. Tener la prima nota di qualunque intonazione col tempo di due note. 2. Respirare per lo spazio d'una nota in qualsivoglia membro del discorso, ove dovebb'essere espressa una linea perpendicolare, che segasse da capo a piedi la riga, siccome vedesi ne' libri corretti. 3. Tener con doppio valore la nota che costituisce la cadenza finale della cantilena; e in qualunque termine cantar la penultima nota o la terz'ultima, (quando la penultima è sillaba breve), almeno per una mezza nota in più; né sarebbe mal fatto usare appoggiatura o nota coronata, come la chiama il P. Frezza (Cant. Eccl.); che anzi più volte richiedesi nella quart'ultima o quint'ultima sillaba conchiudendo Lezioni, Profezie, Epistole, ec., e sembra ciò ormai autorizzato dal costume. 4. Pausare per lo spazio d'una nota dopo aver terminata l'Antifona o l'Introito, prima di cominciare il salmo che segue²⁸¹.

Pernarella –fatto non singolare nel panorama della metodistica per il canto fermo– invita, perciò, i cantori ad astenersi da «cibi grossolani, che generano crassi umori, e dall'uso non moderato del vino puro, che suol essere causa d'inflammazioni»²⁸². Egli si accoda, perciò, a una serie di precetti che erano stati affermati dai suoi predecessori e che continueranno, almeno fino al testo di Bonuzzi, a essere considerati validi, tanto nella fase di formazione del cantore, quanto nella prassi liturgica. All'interno di questi, va senz'altro rimarcata l'attenzione che gli autori di testi didattici conferivano alla velocità di esecuzione delle cantilene, posta in relazione con il grado liturgico della celebrazione²⁸³, per evitare il rischio che questo non potesse distinguersi sufficientemente a causa del fatto il choro cantasse con la medesima andatura

le Antifone, i Salmi, i Kyrie, Gloria, Credo ec. de' giorni solenni, che de' doppi, semidoppi o ferie. Questa distinzione come la vuole la Chiesa in altre cose appartenenti alla celebrazione de' divini officj, così ancora la desidera nel canto. Deve ella poi apparir più sensibile all'Avvento e nella quaresima, allorché non interviene il suono dell'organo, che valga a riempire il vuoto che nasce dal silenzio delle voci: allora il canto segnatamente de' Graduali, Tratti, Offertorj e

²⁸⁰ Liborio Mario Cizzardi, *Il Tutto in Poco, ovvero il Segreto Scoperto composto da Liborio Mario Cizzardi Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale in Patria, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore [...]*, Parma, Giuseppe Rosati, 1711, p. 123.

²⁸¹ Odoriso Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, pp. 117-118.

²⁸² *Ibid.*, p. 114.

²⁸³ *Ibid.*, p. 119.

Postcommunioni vuol esser più prolisso da non lasciar il Coro e l'Azion sacra senza qualche cosa. Generalmente parlando gl'Introiti vanno cantati adagio; ma nel ripeterli si può accelerare alquanto e con voce sonora e maestosa; gli Alleluja con i loro versi seguenti perché di natura indicano allegrezza e giubilo; vogliono esser cantati con voce spiritosa e allegra. I Tratti e i Graduali ordinati alla mestixia [sic] e al pianto, ricercano gravità e posatezza. I Postcommunioni possono cantarsi allegri, anziché melanconici e con qualche sollecitudine, non però eccedente. Le antifone s'incontrano e si eseguiscono con soavità, e dolcezza e adagio. I Responsorj per esser destinati a risvegliar i sonnolenti, debbano cantarsi con voce viva e brillante, ch'è il mezzo più acconcio per risvegliar i dormigliosi a lodare con maggior divozione il sommo nostro Dio²⁸⁴.

La fitta foresta di raccomandazioni appartenenti a questo genere, che si riscontra nelle Istituzioni del Pernarella, non deve sorprendere poiché, come si diceva sopra, essa faceva parte di una complessa azione costruttiva ad hoc rivolta agli ecclesiastici; il suo fine era una formazione a trecentosessanta gradi, la cui grammatica avrebbe dovuto mantenersi ben distinta da quella di altri attori sociali. Ciò emerge chiaramente, per esempio, dalle pagine de «La Civiltà Cattolica» di inizio '900 (1902, LIII, serie XVIII, vol. VI, fasc. 1243, pp. 153-165), attraverso un piano ben delineato, fenomeno che potremmo definire pedagogia della differenziazione (non posso resistere alla tentazione di rimarcare che il tema della differenziazione attraversò la sociologia dell'Ottocento: si pensi solo a *Über soziale Differenzierung*²⁸⁵ di Georg Simmel; nel contesto di una realtà complessa, quale era il Cattolicesimo post tridentino, l'idea di differenziazione applica pienamente uno dei concetti-guida con cui Émile Durkheim, già nel 1912, contribuiva a disegnare il perimetro di religione, con un approccio più antropologico-culturale che sociologico: l'esistenza di una linea di demarcazione che separi le cose sacre da quelle non-sacre (o profane)²⁸⁶. L'epitome di questo genere di precetti può essere considerata l'esplicita proibizione di cantare muovendo il proprio corpo (siamo all'opposto dell'atteggiamento del cantante lirico o della popstar); l'ammonimento si incontra perfino in Pietro Cerone²⁸⁷ ed è fondato sul concetto che l'esecuzione musicale è indirizzata, innanzi tutto, a un «Destinatario supremo» che va onorato anche attraverso il contenimento dell'istintiva espressione corporea²⁸⁸.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Georg Simmel, *Über soziale Differenzierung. Soziologische und psychologische Untersuchungen*, Leipzig, Dunker & Humblot, 1890.

²⁸⁶ Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 87-90.

²⁸⁷ Pietro Cerone, *Le regole più necessarie per l'introduzione del Canto Fermo. Nuovamente date in luce dal Rever. D. Pietro Cerone berg*, Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609, p. 29.

²⁸⁸ Odorisio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 120.

Quanto viene tracciato da tale linea divisoria appare ancor più chiaro nel momento in cui si leggono i precetti che si riferiscono alla condotta dei cantori e al controllo che il prefetto (o direttore) del choro doveva continuamente esercitare, affinché essa rimanesse consona alla celebrazione, al contegno dell'ecclesiastico e, in ultima analisi, funzionale all'esecuzione musicale. Nell'elencare la lunga lista di *si deve*, *si può*, *non si deve*, *non si può*, Pernarella si trova a descrivere, quasi fotograficamente, la sistemazione e la consistenza numerica delle compagini attive durante la liturgia²⁸⁹. Innanzi tutto, la distinzione fra il gruppo di cantori costituito dall'insieme di consacrati/consacranti che popolano l'intera comunità di ecclesiastici residente e il gruppo –di minori dimensioni– formato da voci selezionate; rispettivamente, coro generale e coro particolare:

Il Coro altro è generale, altro è particolare. Sotto il nome di coro generale vengono compresi tutti quegli Ecclesiastici, che si trovano disposti ne' varj stalli a destra e a sinistra dell'altare. Egli è diviso in due parti, o come parlano i rubricati, a cornu Evangelii e a cornu Epistolæ. Sotto il nome di coro particolare viene [definito] quel drappello di ecclesiastici, che sono destinati a modular le sagre cantilene secondo le regole della melodia, e sotto un capo che li dirige [sic] e li governa: viene perciò meritamente chiamato coro, o scuola de' cantori. Egli è parimenti distinto in due ale [sic], destra e sinistra. Pertanto ambedue i cori devono dipendere dal Prefetto de' cantori in ciò che riguarda il canto e a lui spetta ben regolarli su questo punto, che si reputa di sommo interesse per la maestà, pel decoro, per la pompa delle sante funzioni²⁹⁰.

Poi, Pernarella dipinge con dovizia di particolari le possibili disposizioni dei cantori, argomento che oggi appare più che mai utile, data la scarsità di notizie che le fonti storiche forniscono a riguardo. Da quei pittogrammi così dettagliati, si ricava l'immagine di un direttore (guardacoro, prefetto o, nell'Italia meridionale, ciantro) del choro, il quale altro non è che un cantore di maggiore esperienza che coordina, corregge e riunisce i cantori cooperando all'esecuzione musicale con la propria voce. Non, quindi, la figura moderna di un punto di riferimento «dall'altra parte» del leggio, ma un collega di più alto spessore che sta dalla medesima parte rispetto al libro corale. Una delle disposizioni suggerite da Pernarella consiste nel collocare i cantori a emiciclo di fronte al badalone con il direttore che dà gli attacchi e gli stacchi della cantilena. Una seconda opzione prospettata nelle Istituzioni –che conferma la posizione

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 143-144.

²⁹⁰ *Ibid.*

e la funzione gerarchico-musicale del prefetto— consiste nel disporre il coro in modo che lo sguardo dei singoli cantori sia diretto verso le pagine di musica e, nello stesso tempo, verso l'altare e il celebrante. In quest'ultimo caso, il direttore non è di fronte al coro, ma di fianco al cantore che occupa l'estremità di una delle file del choro.

CORO E ORGANO. IL SISTEMA DI CENTRATURA ESCOGITATO DA PERNARELLA

Come tanti altri testi dedicati alla formazione del cantofermista, anche quello di Pernarella contiene un consistente numero di pagine dedicato alle relazioni fra coro e organo. Tralascio qui i riferimenti all'importanza dell'organo, e all'imprescindibile necessità che esso sia in perfetta sintonia con il canto, che le Informazioni riportano. Mi piace evidenziare, tuttavia, quanto Pernarella ponga tale questione nei termini di un rispetto reciproco fra voce e suono organo e, soprattutto, quale risultato dell'approfondita istruzione che deve essere in possesso tanto dell'organista rispetto al canto fermo, quanto del cantore rispetto alle funzioni dello strumento musicale liturgico per eccellenza²⁹¹:

Niente v'ha più di contrario al fine che si è proposto la Chiesa nell'unire al canto il suono, e niente di più ributtante alle devote orecchie de' fedeli, quanto la dissonanza e la discordia fra l'organo e le voci de' cantori. Quindi se è necessario che l'organo si accomodi alle diverse cantilene ecclesiastiche per eccitar negli uditori teneri affetti di pietà e divozione, non è meno necessario che il coro concordi coll'organo per produrre in dolce unione sì preziosi effetti; e però se deve l'organista intendere i diversi toni del canto fermo, devono ancora i cantori conoscere i differenti toni dell'organo, e la maniera di sapervisi uniformare. Laonde se abbiamo di sopra (cap. 2.º) esortati i professori d'organo a non disdegnare di unir alla perizia musicale la conoscenza delle Cantilene corali, esortiamo adesso i cantori a ricevere di buon animo quelle poche notizie, che si ravviseranno sufficienti a tenersi sempre uniformi coll'organo²⁹².

Va qui ricordato che il ruolo dell'organo—in relazione al canto fermo— consisteva principalmente nel far sì che l'intonazione delle cantilene rimanesse costante e che i cantori fossero alleviati dalla fatica derivante dalla continuità dell'esecuzione. Entrambi questi scopi venivano raggiunti attraverso la prassi dell'alternatim organistico che prevedeva, come è ben noto, l'avvicinarsi di pre- inter- e postludi organistici (intonazioni, versi o versetti) alle zone musicali in cui veniva frammentato il

²⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁹² *Ibid.*

testo liturgico (nella messa, questo principio veniva applicato soprattutto alle parti dell'Ordinarium). Di lì, la necessità da parte dell'organista di conoscere bene il repertorio vocale e, da parte del cantore, l'esperienza che gli consentisse di comprendere in un solo istante il significato di quanto l'organo eseguiva per guidarlo nell'intonazione e per lasciargli prendere una pausa nel canto. Il Marinelli sintetizzava molto chiaramente tutto ciò:

Dice Dionisio Cartusiano [1402-1471, Dionysius van Rijkel, certosino, N.d.A.], che l'Organo, & il Canto si usano nella Chiesa di Christo per meglio esprimere le Divine lodi: per tal fine dunque fà di mestieri, che li Cantori (ò almeno uno[,] il Principale di essi) insieme con l'Organista habbino sempre unitamente la mira d'aggiustar tutte l'Intuonazioni, e tutte le Suonate alla comune altezza della Voce Corale: nel che il buon'ordine ricerca, che si tenghi uno di questi trè modi, cioè. Ò che li Cantori, quando sono poco prattichi, si lascino guidare dal Suono dell'Organo, pur che l'Organista sia perito nel rispondere giustamente al Canto Fermo. Ò che esso Organista seguiti la voce del Coro, quando però è retto da un Cantore, che possiede bene il Canto Fermo, e conosca le voci dell'Organo. Overo che gli uni, e l'altro convenghino insieme anticipatamente à rivedere tutto quello, che si hà da cantare, e sonare [...] ²⁹³.

Uno dei nodi centrali dell'operato dell'organista era quello di scegliere la giusta altezza a cui dare l'intonazione per l'attacco di una cantilena; se ragioniamo per positiones (A, B, C, D, E, F, G) e non per proprietates (ut, re, mi, fa, sol, la), potremmo dire che l'organista doveva continuamente pensare in termini di trasporto della finalis (o, meglio, della repercussio) di un brano. Non è un caso, se in un cospicuo numero di metodi indirizzati al cantofermista, gli autori si concentrino a fornire chiare e complete regole per il trasporto destinate all'organista.

Argomento importantissimo per comprendere il significato della scelta delle varie «tonalità» (intese come altezza della finalis) da parte dei compositori del Rinascimento e del Barocco. Accanto a una pratica, per così dire, standard della trasposizione dei brani (che, in realtà, si può ricavare anche mettendo a confronto la notazione dei libri corali con i versetti delle messe alternatim per organo cinque, sei e settecentesche), la mappa degli hints per condurre i cantori entro una plausibile altezza di esecuzione delle cantilene contiene entelechialmente la mappa della forte variazione del pitch²⁹⁴ e dei sistemi di temperamento presente in Italia durante tutto l'arco

²⁹³ Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale...*, op. cit., pp. 203-204.

²⁹⁴ Patrizio Barbieri, «Il corista bolognese secondo il rilevamento di V.F. Stancari», *L'Organo*, anno XVIII, gennaio-dicembre, 1980.

temporale in cui vengono composte messe per organo. Un aspetto interessantissimo, che ci rivela l'esistenza di un incidente abbassamento del corista, avvenuto in tutta la Penisola a partire dalla seconda metà del secolo XVI e, contemporaneamente, i limiti dei temperamenti poco circolari (in primis quello mesotonico) che non consentivano all'organista di trasportare l'intonazione a qualsiasi altezza.

Pernarella scrive le sue Istituzioni nell'epoca in cui si è affermato quasi stabilmente il sistema di temperamento equabile a 1/12 di comma costante, malgrado (citando *La grammatica melodiale di Di Rossino*)²⁹⁵ egli riconosca il permanere di almeno due differenti orientamenti per il corista in Italia (romano, più basso, e lombardo, più alto), sostenendo come a Roma ne fossero impiegati più di uno; probabilmente egli si riferisce –oltre che al radicato chorista romano– a ciò che veniva definito chorista francese (la₃ E 432-435 Hz, con il quale vennero intonati l'organo della basilica S. Maria Maggiore e i due organi absidali della basilica di S. Giovanni in Laterano²⁹⁶). Non c'è, in Italia, un trattatista ottocentesco di canto fermo più preciso di Pernarella riguardo al trasporto delle cantilene e alle soluzioni suggerite all'organista per facilitare le scelte. Per prima cosa, egli chiarisce il concetto di corista.

Per Corista si suol intendere quella corda o voce dell'organo, che comodamente inserve [sic] al coro nella divina Salmodia, e sopra la quale, per dire così, si appoggia e si aggira il coro nelle varie sue modulazioni, chiamandosi perciò nota corale o dominante del coro. Essa d'ordinario equivale al Bmì o al Csolfaut dell'organo. Sicché conoscere il corista, è lo stesso che scoprire la maggiore o minore elevatezza della corda d'un organo relativamente a quella d'un altro. Per conoscer poi una tale acutezza di voci organiche ci serviamo di uno stromento d'acciajo a tal uopo inventato, che chiamiamo corista e a cui vogliamo affiggere la denominazione di La ossia Alamirè corrispondente all'Alamirè di alcuni organi alti, e al Bmì o Csolfaut di altri organi bassi. Il P. De Rossino (*Gram. Mel. c. 3, d. 1*) ci avverte che gli organi Lombardi sono più alti di un tono, e forse più sopra i Romani, e tra i Romani stessi alcuni si trovano di accordatura differente. Pertanto la voce della canna d'un organo può esser ed è difatti più o meno alta di quella d'un altro: parimenti la voce dello stromento corista può essere, e l'è infatti più o meno grave di quella d'un altro²⁹⁷.

Pernarella mette in evidenza il fatto che il temperamento equabile –che egli chiama logicamente «moderno»– consenta di disporre di ventiquattro toni (alcuni dei quali, dice, sono, tuttavia, difficili da suonare per via dell'abbondanza di tasti cromatici)²⁹⁸, ma nello stesso tempo appare molto cauto nel guidare il destinatario delle sue

²⁹⁵ Francesco Di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica...*, *op. cit.*

²⁹⁶ Patrizio Barbieri, «Il corista bolognese secondo il rilevamento...», *op. cit.*, p. 22.

²⁹⁷ Odorasio Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, *op. cit.*, p. 162.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 157-167.

Istituzioni, a scegliere il pitch più conveniente per ogni tono utilizzando un'altezza qualsiasi della tastiera. La nozione di trasporto sembra lì ancora condizionata dalla possibilità di incontrare in qualche organo una certa dose di inequabilità del temperamento; infatti, nell'esemplificare la «scala organica moderna»²⁹⁹, Pernarella non include tutti e ventiquattro i toni, ma si limita a poco più di quelli praticabili con una tastiera che non contiene proprio tutte le alterazioni enarmoniche, forse con l'aspirazione di rendere universali e di facile applicabilità i suoi insegnamenti. Egli, infatti, nel capitolo Metodo pratico di rinvenire il tono dell'organo corrispondente a quello del cantilene del coro, propone un intelligente sistema del corista (Alamire) sul tetragramma³⁰⁰ che, personalmente, definirei di centratura. In questo sistema il la (parlo in termini di positio, perciò, di A) va innalzandosi in ragione di tre differenti gradazioni discendenti (il che può apparire contraddittorio: corista alto, corista medio, corista basso), permettendo di applicare ictu oculi, sia al cantore sia all'organista, una rapida scelta circa il trasporto degli otto toni.

Come va applicato il sistema di centratura? Non è semplice comprenderlo, allo sguardo di un organista dei nostri giorni. L'ho definito di centratura, perché si basa sull'idea che il tetragramma all'interno del quale vengono annotate le corde fondamentali degli otto toni, faccia assumere –indipendentemente dalla chiave impiegata– alle linee e agli spazi il significato di altezze differenti, a seconda del pitch (ossia del corista) dell'organo. Va poi capito, che lo schema ha lo scopo di portare le dominanti degli otto salmodici (rispettivamente, la, fa, do, la, do, la, re, do) alla medesima altezza, alzandoli o abbassandoli opportunamente, come raccomandato da diversi trattatisti (in Spagna, ciò avvenne già dal secolo XVII)³⁰¹. Si tratta di quel principio della repercussio fissa già enunciato da Marinelli e poi divento, nel secolo XX, un metodo adottato dal moderno accompagnamento del canto gregoriano. Questa altezza s'identifica con la terza linea del tetragramma (fig. 3.). Quindi: questa nota costante si deve avvicinare il più possibile proprio al la (avente un pitch di cui non viene specificata la misura, ma che Pernarella si premura di associare al chorista «di alcuni organi alti»), altezza considerata punto centrale del registro medio vocale dei

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 157.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 164.

³⁰¹ Bernadette Nelson, «Alternatim practice in 17th-century Spain», *Early music*, XXII, 1994, pp. 239-256.

cantori³⁰². Attenzione! La come altezza di riferimento (come frequenza, si potrebbe dire) ma non come tasto. Quindi la positio A può venire a coincidere, a seconda del corista dello strumento, con tasti differenti (, in pratica, quello del la, del si bemolle, o del do). La differenza fra questi due concetti è fondamentale e, nel sistema di centratura, viene messa in evidenza utilizzando le posizioni, così come denominate dal Sistema massimo (che evidentemente, al tempo di Pernarella, costituiva un elemento della teoria musicale di proprietà universale).

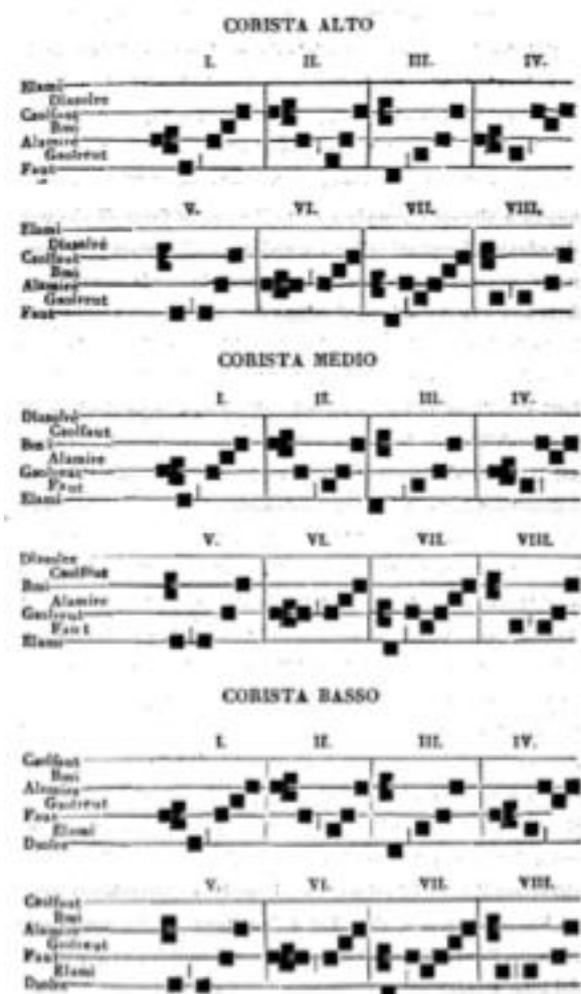


FIG. 3. Centratura del tetragramma, in Pernarella³⁰³

La sinossi di fig. 3 riproduce la situazione di un coro che canta senza alternarsi all'organo, facendo evidente riferimento a quel corista «cui sogliamo affiggere la

³⁰² Odoriso Pernarella, *Istituzioni di Canto Fermo...*, op. cit., p. 163.

³⁰³ *Ibid.*, p. 164.

denominazione di La ossia Alamirè corrispondente all'Alamirè di alcuni organi alti»³⁰⁴. Inizialmente, perciò, essa può apparire cervellotica, perché, per essere utilizzata come guida per le trasposizioni all'organo, le intestazioni dei tre coristi in cima alle rispettive coppie di tetragrammi, in realtà, andrebbero lette al contrario. Ossia: mentre quella del corista medio conserverebbe la sua posizione (terzo e quarto tetragramma), quella del corista alto andrebbe riferita agli ultimi due tetragrammi e quella del corista basso ai primi due tetragrammi. Per tale ragione, ho riscritto l'esempio di Pernarella di fig. 3 nella seguente maniera (fig. 4.).

CORISTA ALTO [CORISTA BASSO]

I. II. III. IV.

Elami
Dlasolre
Csolfait
Alamire
Faut
Gsolreut

V. VI. VII. VIII.

Elami
Dlasolre
Csolfait
Alamire
Faut
Gsolreut

CORISTA MEDIO

I. II. III. IV.

Dlasolre
Csolfait
Bmi
Alamire
Faut
Elami
Gsolreut

V. VI. VII. VIII.

Dlasolre
Csolfait
Bmi
Alamire
Faut
Elami
Gsolreut

CORISTA BASSO [CORISTA ALTO]

I. II. III. IV.

Csolfait
Bmi
Alamire
Faut
Elami
Dlasolre
Gsolreut

V. VI. VII. VIII.

Csolfait
Bmi
Alamire
Faut
Elami
Dlasolre
Gsolreut

FIG. 4. Interpretazione esatta del sistema di centratura di Pernarella³⁰⁵

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁵ Federico Del Sordo, *L'ecclsiastico addottrinato nel canto fermo...*, *op. cit.*, p. 404.

Per comprendere la relazione fra tetragrammi e corista, è importante fissare i seguenti concetti:

1) la chiave di ciascun tetragramma consente di leggere le note all'altezza in cui appaiono ordinariamente nei libri corali (infatti note e chiavi sono uguali in tutti e sei i tetragrammi);

2) ... ma c'è un'eccezione al punto precedente; per via del semitono, il VII tono sembra scritto regolarmente; ma, se si volesse realmente assegnarli la medesima repercussio degli altri toni, andrebbe letto, in realtà, una seconda più in alto; la ragione di tale spostamento, dice Pernarella, è che la dominante del VII tono «conviene spostarla in giù d'un tono, altrimenti non si potrebbe fare l'alzatina di voce in mezzo all'intonazione»³⁰⁶, che sarebbe corrisposta al fa acuto;

3) le posizioni scritte a sinistra del tetragramma (Dlasolre, Elami, Faut, Gsolreut, Alamire, Bmi, Csolfaut) rappresentano i tasti dell'organo;

4) esse slittano di un grado verso il basso ogni due tetragrammi, cominciando da quello più alto, passando da un corista all'altro;

5) conseguentemente, le posizioni rappresentano la nota reale dell'organo a cui deve essere approssimata la repercussio di ciascun tono in ragione dell'altezza del chorista (fatta eccezione per il VII tono per il quale questo tasto si trova un grado più in alto rispetto alla posizione indicata).

Da ciò ne deriva (ricordo che le denominazioni alto e basso in fig. 2 vanno lette al contrario) che il tasto più alto cui far corrispondere la repercussio fissa (Csolfaut) si usa negli organi con corista basso (primi due tetragrammi); quello più basso (Alamire) si userà negli organi con corista alto (ultimi due tetragrammi). È implicito che il trasporto ad altezze che consentano di mantenere sullo stesso tasto la repercussio di tutti i toni implichi l'aggiunta di alterazioni alle posizioni. Esempio: Pernarella afferma che se la repercussio corrispondesse al Csolfaut, «mentre in coro si canta per Fa, Sol, La», nell'organo si suonerebbe «per La, Si, Do»; è evidente come in quel caso, tanto il la che il si dell'organo siano bemolli oppure che siano bequadri mentre il do divenga diesis («tonalità» |La-do diesis|, con fa, sol e do diesis in chiave).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 165.

Allora. Se suonassi su un organo con un corista alto (diciamo $la_3 = 440\sim 445$ Hz), i tetragrammi di riferimento sarebbero i due più in basso e potrei suonare il primo tono così come è scritto (non corro il rischio di scendere troppo in basso per la voce dei cantori); ma, volendo mantenere la medesima repercussio, dovrei alzare il secondo nella «tonalità» |Fa diesis–la bequadro| (altrimenti la sua repercussio sarebbe fa bequadro, troppo bassa) mettendo, ovviamente, in chiave fa diesis, do diesis, sol diesis e re diesis; il terzo andrebbe trasportato una terza minore più in basso ed eseguito nella «tonalità» |Do diesis–re bequadro| (mettendo, ovviamente in chiave do diesis, fa diesis e sol diesis); il quarto potrei lasciarlo così; il quinto dovrei trasportarlo una terza minore in basso e suonarlo nella «tonalità» |Re–fa diesis| (mettendo, ovviamente in chiave fa diesis e sol diesis); il sesto potrei lasciarlo così; il settimo, se volessi rispettare il precetto di Pernarella, andrebbe suonato nella «tonalità» |Do–mi bequadro| mettendo in chiave il si bemolle (ottenendo così il sol come repercussio), altrimenti suonarlo nella «tonalità» |Re–fa diesis|, in modo da mantenermi sul la come repercussio fissa; l'ottavo nella «tonalità» |Fa–la bequadro/mi bemolle| oppure, per mantenere la come repercussio, in |Mi–sol diesis|, mettendo in chiave anche do diesis e fadiesis e lasciando il re bequadro.

Se mi trovassi alle prese con un organo di corista medio (diciamo $la_3 = 415$ Hz), l'organo produrrebbe suoni più gravi di un semitono, i tetragrammi di riferimento sarebbero i due al centro, e dovrei alzare tutto ciò di una seconda minore, perché altrimenti il la dell'organo corrisponderebbe a un sol diesis; quindi, il primo modo andrebbe suonato nella «tonalità» |Mi bemolle–sol bemolle| (altrimenti sarebbe troppo basso), o, più logicamente, seguendo l'idea «di tastiera organica moderna», nella «tonalità» |Mi–sol bequadro|, con il fa diesis e il do diesis in chiave; il secondo modo nella «tonalità» |Fa–la bemolle|, mettendo, ovviamente in chiave si bemolle, mi bemolle, la bemolle e usando frequentemente il re bemolle (qualora disponessi di uno strumento con un temperamento che renda possibile l'impiego di quest'ultima altezza). E così via.

Infine, con un corista basso (diciamo il canonico corista romano, $la_3 = 390$ Hz), potrei permettermi il lusso di suonare tutto ancora più in alto, dato che al la della tastiera corrisponderebbe un suono ulteriormente più grave e, in questo caso dovrei

fare riferimento ai primi due tetragrammi, seguendo un procedimento omologo ai precedenti e applicando trasposizione ancora più acute. La figura 3. e la fig. 4. mi dicono, perciò, che con un corista basso (qui non valgono le precisazioni in Hertz), per «stare» sul la, dovrei suonare più o meno un do; con un corista medio, sul si bequadro o si bemolle; con un corista alto, potrei rimanere sul la. Specifichiamo il tutto, tono per tono:

a) Con il corista basso, la *repercussio* fissa, si è detto, sarà il Cfaut, ossia il do della tastiera. Questo significa che il I tono avrà finalis fa e terza minore in la bemolle e che si, mi, la e re saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, anche il re sarà bemolle); il II tono avrà finalis la; il III tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il IV tono avrà finalis sol e secondo grado in la bemolle, con si, mi e che saranno, a loro volta, bemolli; il V tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il VI tono avrà finalis la bemolle, con si, mi, la e re che saranno, a loro volta, bemolli; il VII tono avrà finalis fa, con si e mi che saranno, a loro volta, bemolli (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarelli, sarà un tono più basso, ossia in |Mi bemolle-sol| con si, la e re che saranno, a loro volta, bemolli); l'VIII tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate;

b) Con il corista medio, la *repercussio* fissa, abbiamo visto, sarà il Bmi; questo corista, è pertanto il più problematico: se si sceglie il si bequadro, i toni II, III, V e VIII avranno 5 diesis, il VII 3 diesis, il I, IV e IV 2 diesis (si rammenti che nei toni con finalis fa, il si è di per sé bequadro). Se si sceglie il si bemolle, saremmo costretti a spingerci a ben 5 bemolli (con il I e il VI tono). Mi limito a esemplificare cosa succederebbe se scegliessimo quest'ultimo tasto come *repercussio* fissa: il I tono avrà finalis mi bemolle e terza minore in sol bemolle, con si, mi, la e re che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di sib nella cantilena, anche il do sarà bemolle); il II tono avrà finalis sol, con terzo grado si bemolle; il III tono avrà finalis re, con secondo grado mi bemolle e il si che sarà, a sua volta, bemolle; il IV tono avrà finalis fa e secondo grado in sol bemolle, con si, mi, la, re e sol che e saranno, a loro volta, bemolli; il V tono avrà finalis mi bemolle, con si, mi che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, lo

sarà anche il la); il VI tono avrà finalis sol bemolle, con si, mi, la, re, sol e che saranno, a loro volta, bemolli (nel caso di si bemolle nella cantilena, lo sarà anche il do); il VII tono avrà finalis mi bemolle, con si, mi, la e re, che saranno, a loro volta, bemolli (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarelli, sarà un tono più basso, ossia nella «tonalità» |Re bemolle-fa| con con si, mi, sol, la e do, che saranno, a loro volta, bemolli); l'VIII tono avrà finalis fa, con si e mi, che saranno, a loro volta, bemolli;

c) Con il corista alto, la repercussio fissa, quindi, sarà Alamire, ossia il la della tastiera (la più bassa delle tre). Questo significa che il I tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il II tono avrà finalis fa diesis e terza minore in la^a, con do, sol e re che saranno, a loro volta, diesis (nel caso di si bemolle b nella cantilena, il re sarà bequadro); il III tono avrà finalis do diesis e secondo grado in re bequadro, con fa e sol che saranno, a loro volta, diesis; il IV tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il V tono avrà finalis re, con fa, do, e sol che saranno, a loro volta, diesis (nel caso di si bemolle nella cantilena, il sol sarà bequadro); il VI tono non avrà bisogno di essere trasportato e le posizioni rimarranno inalterate; il VII tono avrà finalis re, con terza fa diesis (oppure, seguendo l'indicazione di Pernarella, sarà un tono più basso, ossia nella «tonalità» |Do-mi| con si bemolle in chiave); l'VIII tono avrà finalis mi, con fa, do e sol, che saranno, a loro volta, diesis.

Il tasto sede di repercussio che implica il minor numero di trasporti e, nello stesso tempo, comporta l'alterazione del minor numero di alterazioni in chiave (*fictæ*) è Alamire (I, IV, e VI tono senza alterazioni, VII con un diesis, II, III, V e VIII con due/tre diesis); per poterlo scegliere, secondo il sistema di centratura di Pernarella, è necessario avere a disposizione un organo con un corista alto e un temperamento equabile. Resta da vedere, comunque, se l'organista applicasse anche la *sustentatio* della sub-finalis. In quel caso, ovviamente, il numero delle alterazioni accidentali (non in chiave) sarebbe ulteriormente salito. In buona sostanza, l'organista, una volta assimilato il principio alla base della centratura, avrebbe visto la tastiera come sede *tonorum traslante*. La fig. 5. tenta di fornire un'immagine concreta di tale visione.

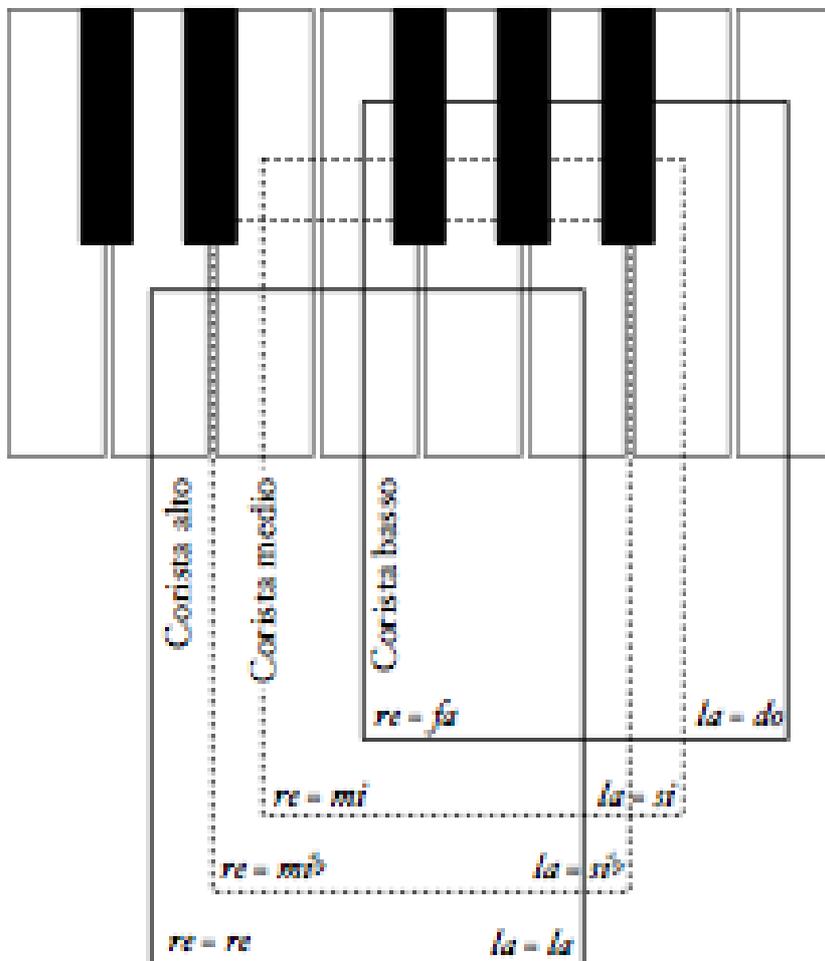


FIG. 5. Visione del sistema di centratura di Pernarella³⁰⁷

Riferimenti

Un doveroso segno di ringraziamento a quanti hanno contribuito alle mie ricerche su Odoriso Pernarella: P. Giuseppe Guerra, della Congregazione della Missione, l'Anagrafe Storico del Comune di Monte San Biagio e il collega Marco Di Lenola.

³⁰⁷ Federico Del Sordo, *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo...*, op. cit., p. 409.

BIBLIOGRAFIA

- BALLATALLA, Luciana. *Pietro Leopoldo di Toscana granduca-educatore: teoria e pratica di un despota illuminato*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1984.
- BARATTA, Carlo Maria. *Prime nozioni di Canto Gregoriano*. Roma: Premiata Scuola Tipografica Salesiana, 1906 post.
- BAS, Giulio. *La semplicità del Canto Gregoriano*. Roma: Forzani, 1911.
- _____ *Nozioni di Canto Gregoriano*. Roma: Forzani, Desclée & C., 1904.
- BAUDUCCIO, Francesco M. «Il P. Angelo De Santi S.I.» (da un carteggio col maestro Luigi Bottazzo sulla musica sacra). *La Civiltà Cattolica*, anno CXIX, vol. III (quaderno 2833), 1968, p. 247.
- BARBIERI, Patrizio. «Il corista bolognese secondo il rilevamento di V.F. Stancari». *L'Organo*, anno XVIII, gennaio-dicembre, 1980, p. 22.
- BELLI, Lazaro Venanzio. *Dissertazione sopra li pregi [sic] del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. [...]*. Frascati: Stamperia del Seminario di Frascati, 1788.
- BERRY, Mary. «The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and Sixteenth Century». *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 92, 1965, pp. 121-134.
- BERTI, Lorenzo. *Regole di Canto Gregoriano ricavate da rinomati Autori, adattate al metodo presente cioè senza le così dette mutazioni e proposte ai Signori Alunni del Pontificio Collegio Urbano De çPropaganda Fide [...]*. Roma: Litografia Siotto, 1836.
- BI «Bibliografia Italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero». *Rivista annuale*, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano.
- BONUZZI, Antonio. *Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano*. Solesmes: Stamperia di S. Pietro, 1894.
- BRUNNER, Lance W. «The Performance of Plainchant: Some preliminary Observations of the New Era». *Early Music*, n° 10, 1982, pp. 317-328.

- CARROCCIA, Rosalba Francesca. *La Confraternita della Buona Morte di Monticelli di Fondi nei sec. XVII e XIX: il suo ruolo sociale e religioso*. Comune di Monte San Biagio: Sistema Bibliotecario Sud Pontino, 2006.
- CASSATA, Filippo. *La Musica Ecclesiastica, o sia il Canto Piano conforme alla luminosa Teoria degli Oltremontani. Opera Teorico-pratica del Rev. Sacerdote D. Filippo Cassata, Beneficiato della Regia Cattedrale di Cefalù ed attuale Professore di detto Canto nel Seminario, dedicata in segno di umile ossequio all'eccelso merito di Monsignor D. Domenico Spoto, Vescovo di essa Città, e proposta per istruzion de' Chierici di detto Seminario e beneficio comune di tutti gli Ecclesiastici*. Palermo: Domenico Adorno, 1808.
- CERONE, Pietro. *Le regole più necessarie per l'introduzzione del Canto Fermo. Nuovamente date in luce dal Rever. D. Pietro Cerone berg.* Napoli: Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609.
- CHIEROTTI, Luigi. «Congregazione della Missione». In: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. G. Pelliccia e G. Rocca. (a cura di), Roma, Edizioni Paoline, vol. II, 1975, pp./col. 1543- 1549.
- CIZZARDI, Liborio Mario. *Il Tutto in Poco, ovvero il Segreto Scoperto composto da Liborio Mario Cizzardi Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale in Patria, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore [...]*. Parma: Giuseppe Rosati, 1711.
- COFERATTI, Matteo. *Il Cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale, ove con breve, e facil metodo s'insegna la pratica de' precetti più necessari del Canto Fermo; Il modo di mantenere il Coro sempre alla medesima altezza di voce; di ripigliare dove resta l'Organo di intonare molte cose, che fra l'anno si cantano, e in particolare tutti gli inni, [...]*. Firenze: Giovanni Battista Stecchi, 1751], 1862.
- CORSARI, Nicola. *Istituzione di Canto Fermo e Fratto del Sacerdote Nicola Corsari*. Napoli: Tipografia Orsiniana, 1806.
- CURTI, Danilo e LEONARDELLI, Fabrizio. *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*. Provincia autonoma di Trento, Trento: Servizio beni librari e archivistici, 1985.

- DAVY-RIGAUX, Cécile. *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis xiv*, cnrs. Paris, 2004.
- DAVY-RIGAUX, Cécile e BERTON-BLIVET, Nathalie. «Plain-chant et motets dans le milieu monastiques en France aux xvii^e et xviii^e siècles: recherches en cours». In: *Celesti Sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento. Atti del Seminario Internazionale*. A. Bonsanante e R. M. Pasquandrea (a cura di), San Severo 7-9 marzo 2008, C. Grenzi Editore, Foggia, 2010, pp. 95-128.
- DE BACKER, Augustin. *Assai Bibliographique sur le livre de Imitatione Christi* [...]. Liège : L. Grandmont-Donders, 1864.
- DE LA FAGE, Adrien. *Course complet de Plain-Chant ou Nouveau traité méthodique & raisonné du chant liturgique de l'Eglise atine a l'usage de tous les diocèses* [...]. Paris: Libraire de Gaume Frères, 1856.
- DEL SORDO, Federico. *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*. Padova: Armelin, 2 Tomi, 3 voll., 2017.
- DI LENOLA, Marco. *Filippo Capocci. Organista riformatore a Roma*. Padova: Armelin, 2018.
- DIONIGI, Marco. *Primi Tuoni overo [sic] introduzione al Canto Fermo con l'aggiunta d'altri Tuoni del Sig. Dottor Marco Dionigi Guardacoro della Cattedrale di Parma, all'Illustrissimo et Reverendissimo Monsig. Carlo Nembrini Vescovo di Parma, Conte, Mario Vigna, Parma [prima ediz., Seth & Erasmo Viotti, Parma 1647]*, 1667.
- DI ROSSINO, Francesco. *Grammatica melodiale teorico-pratica esposta per dialoghi nella quale con metodo chiaro, breve, facile, e ragionato insegnasi il modo di imparare di per se il vero Canto Ecclesiastico, o sia Canto Fermo, trattine i primi rudimenti, divisa in due parti*. [...]. Roma: Lazzarini, 1793.
- DU MONT, Henry. *Cinq Messes en plein-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque Ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes [sic] de l'année*. Paris: Robert Ballard, 1669-1770.

- DURKHEIM, Émile. *Le forme elementari della vita religiosa*. Roma: Meltemi, 2005.
- ELLIS, Katharine. *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France*. Farham: RMA, Ashgate, 2013.
- FERRETTI, Paolo. *Estetica gregoriana, ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Volume primo. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934 [il secondo volume non venne pubblicato].
- _____ *Principi teorici e pratici di Canto Gregoriano*. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée & C., 1914.
- FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. dizionario bio-biografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, vol. II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- FOGLIETTI, Ignazio Domenico. *Il Cantore Ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto Fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella, ed ampliate dal prete Ignazio Domenico Foglietti, Corista, e Musico dell'Illustre e Reverendiss. Capitolo della Chiesa Metropolitana di Torino. Arricchito d'Intonazioni delle Lamentazioni, Profezia XII, Inni per tutto l'anno, Messe de' Santi nuovi co' loro Vespri corrispondenti, e num. cinque Messe moderne del signor D'Humont [sic]. [...], e Provincia di Pinerolo*. Pinerolo: Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto, 1788.
- GAFFURIO, Franchino. *Practica musicæ utriusq[ue] cantus excellentis Franchini Gaffori Laudensis. Quattuor libris modulatissima: summaq[ue] diligentia nouissime impressa [...]*. Milano: Giovanni Pietro Lomazzo, 1496.
- GALEFFI, Fabio G., TARSETTI, Gabriele. «I Lazaristi a Fermo e Teodorico Pedrini». *Studi maceratesi*, n.º 44 [Ordini e Congregazioni religiose dal concilio di Trento alla soppressione napoleonica, Atti del XLIV Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), 2010, pp. 597-652.
- GIRAUD, Giovanni. *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*. Roma: Alessandro Monaldi, 5 voll. per 16 tomi, 1840-1842.

- GOZZI, Marco. «Notazione quadrata e indicazioni ritmiche nei libri liturgici dei secoli xiv-xviii». In: *Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*. L. Scappaticci (a cura di). Città del Vaticano: Liberia Editrice Vaticana, 2013, pp. 463-495.
- GOZZI, Marco e LUISI, Francesco. «Il canto fratto. L'altro gregoriano». In: *Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Torre d'Orfeo, Roma, 2005.
- GUASCO, Maurilio. *Modernismo. I fatti, le idee i personaggi*. S. Paolo, Cinisello Balsamo, 1995.
- GUIDETTI, Giovanni. *Directorium Chori ad usum Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatarum, nuper restitutum, & nunc secundum in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bonosiensis Basilicæ Principis Apostolorum de Urbe, Clerici Beneficiati*. Roma: Francesco Coattino [cfr. anche l'ediz. di Andrea Pheo, Roma 1624. L'opera conta numerosissime ristampe e revisioni], 1589.
- GUILLOU, Olivier. «Histoire et sources musicales du Kyriale Vaticanum». *Etudes Grégorienne*, XXXI, [il contributo si estende in alcuni successivi numeri della rivista], 2003, pp. 25-76.
- HABERL, Franz Xaver. *Magister Choralis. Metodo teorico pratico per l'istruzione del Canto Fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti. Opera del Sacerdote Francesco Saverio Haberl. Nuova versione italiana eseguita sopra l'ottava edizione originale tedesca dal p. Angelo De Santi D.C.D.G., Friedrich Pustet, Regensburg [una delle ediz. precedenti: Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion Chorale und Organum von J.G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminaren und Cantoren bearbeitet von Franz Xav. Haberl Musikpräfekt and den Bisch. Seminaren in Passau, Friedrich Pustet, Regensburg 1864; uscì anche in inglese: p.e., Magister Choralis. A theoretical and practical manual of Gregorian chant for the use of the Clergy, Seminarists, Organists, Choir-Masters, Choristers, &c. by Rev. Dr. F. X. Haberl, Director of the Church Music School, Ratisbon, Editor of the Complete Works of Palestrina, & co. Second (English) Edition, translated from the ninth German edition by Most Rev. Dr. Donnelly, Bishop of Canea, Vicar General of Dublin. New York: Frederick Pustet [Cincinnati: Ratisbon, Cincinnati 1892], 1888.*

- HILEY, David. *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- IRVING, John. «John Biltheman's keyboard plainsong: another kind of composition?». *Plainsong and Medieval Music*, vol. 3/2, 1994, pp. 185-193.
- L'ARENA, Beniamino. *Elementi di Canto Fermo e Figurato, o sia il Corista istruito, opera del M.R.P. Beniamino Arena*. Palermo: Maestro Agostiniano, Francesco Natale, 1854.
- LANCI, Fortunato. *Intorno un antico specchio metallico. Epistola al chiarissimo Cavaliere Oroardo Gerhard in occasion delle sue nozze colla Gentildonna Signora Emilia de Riess*. Roma: Alessandro Monaldi, 1842.
- LAUNAY, Denise. *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*. Paris: Société Française de Musicologie-Klincksieck, 1993.
- LOVATO, Antonio. «Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII». In: *Il canto piano nell'era della stampa. Atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII*. Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), Trento, Castello del Buonconsiglio; Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114.
- _____ «Teoria e didattica del Canto Piano». In: *Musica e liturgia nella Riforma tridentina: Atti del Convegno*. Danilo Curti e Marco Gozzi (a cura di), 1995, Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995, Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1995, pp. 57-67.
- MANACORDA, Mario Alighiero. *Storia dell'educazione dall'antico Egitto ai giorni nostri*. Firenze: Giunti, 1992.
- MARINELLI, Giulio Cesare. *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al Retto Esercizio del Canto Fermo divise in cinque parti, ove si dà un'esattissima, e facilissima Istruzione di quest'Arte, con un nuovo modo di reggere, e mantenere il Coro sempre in una medesima Voce, sì per la parte del corista, come anco dell'Organista, del P.F. Giulio Cesare Marinelli servita da Monte Cicardo, al Reverendiss. Padre, il P.M. Gio. Vincenzo Lucchesini, Qualificatore della S. Universale Inquisitione, e Vicario Generale Apostolico della Religione de' Servi*. Bologna: Giacomo Monti, 1671.

- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014.
- MILANO, Domenico. *Metodo ragionato di Canto Ecclesiastico compilato dal Sac. Domenico Milano, direttore di canto nel seminario vescovile di Mondovì ad uso dei Chierici e dei Cantori di Chiesa. Parte Prima. Principj Teorico-Pratici di Canto Fermo secondo il sistema moderno*. Mondovì: E. Ghiotti [prima ediz., 1887], 1895.
- MINETTI, Antonio. *Grammatica del Canto Gregoriano*. Roma: Tipografia Vaticana, 1909.
- MEZZADRI, Luigi e ONNIS, Francesca. *Storia della Congregazione della Missione. La Congregazione della Missione nel sec. XVIII: Francia, Italia e missioni*. Roma: CLV, 2000.
- MOLITOR, Raphael. *Die nachtridentinische Choral-Reform im Rom. Ein Betrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts [...]*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1902.
- MUIR, Thomas Erksine. *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914: A Handmaid of the Liturgy?* Aldershot: Ashgate-Burlington, 2008.
- MUSMECI, Zaccaria. *Guida teorico-pratica per la esecuzione delle Melodie Gregoriane, pel Sac. Zaccaria Musmeci*. Giachetti Figlio e C., Prato, 1894.
- NELSON, Bernadette. «Alternatim practice in 17th-century Spain». *Early music*, XXII, 1994, pp. 239-256.
- ORELLI, Diego. *Solfeggio nuovo, facile e sicuro per tutti i tuoni del Canto Fermo, proposto agli studiosi di esso da D. Diego Orelli*. Siena: Vincenzo Pazzini Carli & Figli, 1797.
- PAIANO, Maria. *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2000.
- PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata distinti in tre libri [...]*. Bologna: Giacomo Monti, 1679.
- PERILLI, Scipione. *Relazione storica sul risorgimento della basilica degli Angeli presso Assisi [...]*. Roma: Alessandro Monaldi, 1840.

- PERNARELLA, Odorisio. *Istituzioni di Canto Fermo composte per uso degli ecclesiastici, secondo lo stile del Moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana, da un Sacerdote della Congregazione della Missione, dedicate Reverendissimo Signore D. Giovanni Battista Etienne, Superiore Generale della Medesima Congregazione.* Roma: Alessandro Monaldi, 1844.
- PIERETTI, Agostino. *Regole di Canto Ecclesiastico o Canto Fermo compilate sull'antiche tracce del celebre Don Matteo Cofèrati da Don Agostino Pieretti secondo il sistema musicale del si per uso della Gioventù.* Firenze: Brazzini, 1830.
- PINSON, Jean Pierre. «Le Plain-chant au Québec. Des origines au milieu du XIX^e siècle: pour une musicologie de l'interprétation». *Cahiers de l'ARMuQ*, n. 11, settembre, 1989, pp. 14-25.
- RAVEGNANI, Ettore. *Metodo compilato di Canto Gregoriano.* Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, 1909.
- ROMANATO, Gianpaolo. «Le leggi antiecclesiastiche negli anni dell'unificazione italiana». *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, LVI-LVII [questi due numeri del periodico raccolgono gli atti del convegno Ordini religiosi fra soppressione e ripresa (1848-1950). I Servi di Maria, Roma 3-6 ottobre 2006], 2006-2007 pp. 1-120.
- RUINI, Cesarino. *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento.* Trento: Provincia autonoma di Trento-Servizio beni librari e archivistici, 1998.
- SCORPIONE, Domenico. *Istruzioni corali non meno utili che necessarie à chiunque desidera essere vero Professore del Canto Piano.* [...], Benevento: Stamperia arcivescovile, 1702.
- SHERR, Richard. «The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony». In: *Plainsong in the age of polyphony.* Thomas Forrest Kelly (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press, 1922, pp. 178-208.
- SIMMEL, Georg. *Über soziale Differenzierung. Soziologische und psychologische Untersuchungen.* Leipzig: Dunker & Humblot, 1890.

SMEDDINCK, J. Carl B. *Des Gregorianischen oder Choralgesanges. Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, für Priester-,Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch, herausgegeben unter den Schutze Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Cardinal-Erzbischofes [sic] von Mecheln übersetzt und bearbeitet mit besonderer Rücksicht auf die Cölnischen und Münsterischen Kirchengesangsweisen [...].* Mainz: Schott's Söhnen, 1846.

TOSI, Pierfrancesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni, Lelio della Volpe, Bologna* [la traduzione in inglese, *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*, venne pubblicata a Londra nel 1742; quella in tedesco, *Anleitung zur Singkunst*, fu curata da Johann Agricola e uscì a Berlino nel 1757], 1723.

UDOVIC, Edward R. «Jean-Baptiste Étienne, C. M. and the Restoration of the Daughters of Charity». *Vincentian Heritage Journal*, 31(2), 2012, pp. 9-23.

VANNINI, Carlo. *Regole di Canto Fermo conformi al sistema moderno francese.* Fienza: Giovanni Berni, 1826.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia nelle quali, oltre [sic] le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi, si come nel leggerlo si potrà chiaramente vedere.* Venezia: Francesco de i Franceschi Senese, 1558.

ZON, Bennet. *The English Plainchant Revival.* Oxford: Oxford University Press [1ª ed., 1999], 2009.

DOMENICO CIMAROSA: EXPLORANDO LA HETEROGENEIDAD DE LA ESCUELA DE MÚSICA NAPOLITANA

Maria Pia Cellierino

Directora Artística de la Asociación Musical «Euterpe», Angri (Italia)

Resumen

En el subtítulo de este artículo se presenta el objetivo principal y la intención primigenia de esta investigación. Analizando la literatura y los estudios que tratan sobre la Escuela Napolitana, llegamos a la conclusión de que el foco básico y principal de los mismos se acotan en uno de los músicos más extraordinarios que tuvo aquella en el siglo XVIII: Domenico Cimarosa. El interés por investigar sobre este artista, de fluida técnica compositiva y lirismo espontáneo, nació, inicialmente y de forma directa, por el estudio que realicé de algunas de sus sonatas compuestas para piano-forte. Posteriormente y de manera anexa, el interés por ahondar en su producción y estilo se reforzó gracias a la escucha de algunas de sus composiciones, destacando sus dramas lúdicos e interludios. Junto a lo expuesto, el eje principal de este trabajo está determinado por un hecho históricamente irrefutable: la observación de la contribución artística de los compositores napolitanos para la difusión del arte musical en las cortes europeas.

Palabras clave: Bel Canto, comedia en música, Domenico Cimarosa, piano-forte, Escuela de Música Napolitana.

DOMENICO CIMAROSA: ESPLORANDO L'ETEROGENEITÀ DELLA SCUOLA MUSICALE NAPOLETANA

Abstract

Il sottotitolo del contributo scientifico, «esplorando l'eterogeneità della Scuola Musicale Napoletana», è esplicativo delle intenzioni di questa ricerca scientifica. Tuttavia, analizzando la letteratura, il focus si è ristretto su uno dei musicisti più straordinari che la scuola partenopea abbia avuto nel XVIII secolo: Domenico Cimarosa. L'interesse per questo musicista, dalla tecnica compositiva fluida e dal lirismo spontaneo e giocoso, è nato inizialmente in modo diretto, grazie allo studio di alcune delle sue sonate composte per il forte-piano. In seguito, l'interesse si è rafforzato grazie all'ascolto di alcuni Drammi Giocosi e Intermezzi da lui composti. Tuttavia, la spinta maggiore del presente lavoro, è stata determinata da un fatto storicamente inconfutabile: la constatazione del contributo artistico dei compositori partenopei per la divulgazione dell'arte musicale presso le Corti europee.

Keywords: Bel Canto, Commedia in Musica, Domenico Cimarosa, Forte piano, Scuola Musicale Napoletana.

Recepción: 22-02-2023

Aceptación: 30-05-2023

Non possiamo parlare di Domenico Cimarosa senza prima fare un passo indietro nel tempo, allo scopo di elaborare una premessa necessaria per la conoscenza di questo importante musicista, uno spaccato storico che ci illustrerà il periodo nel quale Cimarosa è vissuto, il XVIII secolo. Il risultato di questo approfondimento storico ci porta ad un'affermazione che non ha nulla di fantasioso, è un dato di fatto: la Scuola Musicale Napoletana fin dal XVII secolo ha elargito musica a tutte le corti europee, espandendosi anche oltre questi confini. Diversi musicisti, compositori, cantanti, maestri illustri, lavorando presso queste corti, ed elargendo il loro genio musicale, hanno contribuito spesso alla nascita delle svariate Scuole Musicali Nazionali. Esempio chiaro ed inequivocabile è rappresentato dalla Scuola Nazionale Polacca. Infatti, moltissimi maestri italiani elargarono la loro arte a Varsavia. Tra i tanti, e protagonista del XVII secolo, è ricordato a Varsavia con un monumento Asprilio Pacelli che soggiornò nella città polacca dal 1603 fino alla morte.

In seguito, grazie al Re polacco Stanislao II Augusto Poniatowski, grande estimatore della musica italiana, soggiornarono a Varsavia moltissimi musicisti italiani tra cui: Domenico Cimarosa, Carlo Soliva, Gaetano Pugnani, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri e molti altri. Ognuno di questi musicisti operò come insegnante e compositore a Varsavia e contribuì con la propria arte alla nascita di una Scuola Musicale con le proprie peculiari caratteristiche nazionali. Un altro esempio di quanto il contributo musicale italiano sia stato determinante per la nascita di una Scuola Musicale Nazionale è quello dell'Impero Russo. Nel Settecento molti compositori italiani provenienti per la maggior parte dalla Scuola Musicale Napoletana, erano ingaggiati dalla Corte Imperiale Russa e la musica italiana era protagonista assoluta al Teatro dell'Ermitage di Pietroburgo. I compositori accettavano l'ingaggio imperiale poiché, anche se la destinazione era molto distante dall'Italia e il soggiorno difficoltoso, la remunerazione offerta per questa trasferta era molto superiore a quella offerta delle corti europee. Domenico Cimarosa fu uno dei tanti musicisti che accettò l'ingaggio a Pietroburgo.

La documentazione relativa alla sua presa di servizio stabilisce il mese di dicembre del 1787 come inizio di attività alla Corte di Caterina II. Il musicista

aversano si fermò solo per tre anni ad animare il Teatro Imperiale ma l'esperienza fu positiva sia per la produzione musicale (e relative rappresentazioni) sia per la sua vita privata: a Pietroburgo, infatti, nacque il suo secondogenito. Cimarosa lasciò Pietroburgo ma la sua musica rimase e fu rappresentata anche dopo la sua partenza. In aggiunta, si deve sottolineare che molte biblioteche dei teatri imperiali allestirono dei musei rappresentativi sulla figura del musicista partenopeo contribuendo alla divulgazione della sua musica.

Domenico Cimarosa, proveniente da una un'umile famiglia, studiò al Conservatorio di S. Maria di Loreto³⁰⁸, dove rimase fino al 1771. Ebbe compagni illustri come Nicola Antonio Zingarelli³⁰⁹ e Giuseppe Giordani³¹⁰ detto il Giordaniello. Cimarosa ebbe tra i suoi maestri un importante contrappuntista nella figura di Fedele Fenaroli³¹¹ per l'approfondimento dell'armonia e della composizione³¹². In pochi anni divenne anche un abile violinista nonché un eccellente clavicembalista e organista. Terminati gli studi presso il Conservatorio di S. Maria di Loreto nel 1771, fu per qualche tempo allievo di Niccolò Piccinni³¹³ per completare la sua preparazione musicale e prese lezioni di canto dal famoso soprano Giuseppe Aprile detto «Sciroletto» in riferimento al suo maestro Gregorio Sciroli³¹⁴. Cimarosa non si

³⁰⁸ Il Conservatorio della Madonna di Loreto, il più antico Conservatorio della città, era uno dei quattro conservatori napoletani che, fondendosi, diedero origine all'attuale Conservatorio di San Pietro a Majella. Assieme alle altre scuole di musica della città partenopea, questo Conservatorio tra il XVII e XVIII secolo formò i più importanti musicisti che sarebbero diventati il baluardo della gloriosa Scuola Musicale Napoletana.

³⁰⁹ Nicola Antonio Zingarelli (Napoli 4 aprile 1752-Torre del Greco 5 maggio 1837) studiò al Conservatorio della Madonna di Loreto a Napoli nella classe di composizione del Maestro Fedele Fenaroli.

³¹⁰ Giuseppe Giordani (1743-1798). Fu tra i primi cultori del dramma sacro, da ricordare soprattutto per l'Oratorio a 3 voci con orchestra *Tre ore di agonia di N.S. Gesù Cristo*. La partitura è conservata a Berlino.

³¹¹ Fedele Fenaroli (1730-1818). Figlio del maestro di cappella di Santa Maria del Ponte di Lanciano, pur essendo nato in una cittadina in provincia di Chieti, si può considerare musicista di formazione napoletana. Dopo una prima infarinatura musicale impartitagli dal padre entrò nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto. I suoi maestri furono: Francesco Durante e Pietro Antonio Gallo. Fu anche maestro nel Conservatorio dove studiò.

³¹² Roberto Zanetti, *La musica italiana nel settecento*, Milano, Bramante Editrice, 1978.

³¹³ Niccolò Piccinni (1728-1800), nato a Bari, è figlio di un musicista e nipote di Gaetano Latilla, ai suoi tempi stimato musicista di successo in campo comico. I primi rudimenti musicali gli vennero impartiti dal padre, studiò successivamente con Leonardo Leo e Francesco Durante al Conservatorio di Sant'Onofrio a Napoli. Il suo esordio avvenne al Teatro dei Fiorentini a Napoli con il dramma giosco *Le donne dispettose* (testo di Giuseppe Palomba).

³¹⁴ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel settecento...*, *op cit.*

sottrasse alle esibizioni canore e accettava di buon grado gli inviti che gli venivano rivolti da parte di amici e colleghi. Fornito di capacità e buona attitudine canora, già ai tempi del Conservatorio fu protagonista nell' Intermezzo *Fra Donato* di Antonio Sacchini interpretando la parte del protagonista. Questa disponibilità nell'accettare volentieri gli inviti di amici e colleghi ad esibirsi come cantante fu, forse, un'avvisaglia del destino che lo attendeva³¹⁵.

Il suo primo incontro a Pietroburgo con l'Imperatrice Caterina II, infatti, lo vide protagonista come cantore e non soltanto come esecutore alla tastiera³¹⁶. Nella didattica pianistica, molto importanti sono le sue sonate per forte-piano dal carattere peculiare che si avvalgono di melodie gioiose e di una naturalezza sorprendente nel proporre alcune formule tecniche che spesso imitano quelle ricorrenti nel Bel Canto, e che si rivelano utilissime al raggiungimento di una buona padronanza della tastiera. Queste sonate, infatti, abbinano la tecnica a una fantasiosa, fluida inventiva melodica che rende piacevole ai giovani pianisti l'assimilazione della tecnica tastieristica. A differenza delle sonate di D. Scarlatti che propongono formule tecniche spesso alternandole tra le due mani, quelle del Cimarosa sono caratterizzate da una melodia fluida, spesso arricchita da melismi e passaggi virtuosistici tipici del Bel Canto³¹⁷.

Il compositore aversano ha scritto 88 sonate per forte-piano. Almeno, questo è il numero delle sonate finora ritrovate, anche se l'enciclopedia UTET ne segnala 87. Molte di queste sono state pubblicate e revisionate da illustri pianisti italiani e stranieri. Tra gli italiani segnalo la revisione della pianista Marcella Crudeli³¹⁸. Questa revisione, di concezione pianistica, propone indicazioni metronomiche e un'agogica rivolta all'esecuzione su uno strumento, il pianoforte, con timbrica e meccanica molto differenti da quelle degli strumenti per i quali queste sonate furono composte³¹⁹. Altre due revisioni, a mio avviso, sono assolutamente da conoscere e consultare. La prima

³¹⁵ Bianca Maria Antolini, «Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana», *Rivista Italiana di Musicologia*, 28 (2). Napoli (1993), Edizioni Scientifiche Italiane (Book Review), p. 377.

³¹⁶ R. Colapietra, «Russia e Stati italiani nel Risorgimento». In: *Biblioteca di cultura storica* (1957).

³¹⁷ Maria Pia Cellerino, «Explorando las Sonatas de Domenico Scarlatti». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 20 (2022), pp. 69-74.

³¹⁸ Domenico Cimarosa, *62 Sonate per fortepiano, Vol. I*. Milano: Edizioni Carisch, 1991; Domenico Cimarosa, *62 Sonate per fortepiano, Vol. II*. Milano: Edizioni Carisch, 1992.

³¹⁹ Marcella Crudeli, rinomata pianista, è stata anche Direttore del Conservatorio di Pescara dal 1988 al 2004, è Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana, Commendatore della Repubblica, ed è ancora brillantemente in attività concertistica nonostante l'età avanzata.

relativa a 31 sonate del Cimarosa a cura di Vincenzo Vitale³²⁰, che contiene esaustive precisazioni relative ai segni dinamici originali, la seconda, è una edizione critica curata da Andrea Coen, quasi del tutto priva di indicazioni dinamiche³²¹.

Le sonate fino ad ora conosciute, come abbiamo già detto precedentemente, sono 88 ed è doveroso ricordare che provengono da manoscritti non autografati³²². Il merito di averle scoperte e divulgate, grazie alla loro pubblicazione, è da attribuirsi a Felice Boghen ³²³ che, all'inizio del novecento e grazie alla passione per la ricerca, le ritrovò nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze e ne pubblicò 32, in tre Cahiers presso Max Eschig di Parigi tra il 1925 e il 1926. All'interno di queste sonate, caratterizzate da una melodia sempre ricca di grande creatività, è viva e percepibile l'impronta della sua terra d'origine famosa in tutta Europa per la vocalità caratteristica del Bel Canto. Spicca inconfondibilmente il carattere partenopeo come una sorta di marchio che contraddistingue le composizioni di quel periodo, caratterizzato da accordi tipici della Scuola Musicale Napoletana, come ad esempio quello denominato accordo di sesta napoletana (*Sonata X in Re minore*, rev. Vitale).

Le melodie di queste sonate si snodano fluide e con grande fantasia creativa e la loro scrittura musicale ne consente l'esecuzione anche sulle diverse tastiere presenti all'epoca in cui il musicista operò: il clavicembalo e l'organo. Alcune sonate presentano delle peculiarità nella loro struttura compositiva, come ad esempio la *Sonata X in Re minore* a cura di Vincenzo Vitale.

³²⁰ Vincenzo Vitale (Napoli 1908-1984), grande didatta napoletano e fondatore di una Scuola Pianistica conosciuta in tutto il Mondo. Domenico Cimarosa, *31 Sonate per forte-piano* Milano, Carisch, 1971.

³²¹ Andrea Coen si è diplomato in clavicembalo presso il Royal College of Music di Londra, si è specializzato in Fortepiano con Alan Curtis, e ha inciso il corpus delle sonate di Domenico Cimarosa sul clavicembalo. Cfr. Marini (2015). Domenico Cimarosa, *Sonate per Clavicembalo o Fortepiano, Vol. II*. Padova, Edizioni Zanibon, 1992. Domenico Cimarosa, *Sonate per Clavicembalo o Fortepiano, Vol. I*. Padova, Edizioni Zanibon, 2007.

³²² Fernando De Luca, «Domenico Cimarosa, Complete Keyboard Sonatas (88 pieces)». In: *The Handel Harpsichord Room*. https://www.saladelcembalo.org/archivio/a2016_17.htm. (Consultado 28-01-2023).

³²³ Felice Boghen (1869-1945), si diplomò in pianoforte e in composizione presso l'Istituto Musicale di Bologna e dopo il perfezionamento fatto a Roma con Giovanni Sgambati, studiò a Monaco con due allievi di F. Liszt. Seguì i corsi di composizione tenuti da Wolf Ferrari. Tornato in Italia fu attivo come Pianista e Direttore d'Orchestra. Come pianista fece parte del «Trio Fiorentino». Nel 1925 fondò il «Sestetto Fiorentino» per fiati di cui fu direttore e pianista. Accademico delle Filarmoniche di Firenze, di Bologna e di Roma, fu il primo degli italiani ad essere nominato membro della Société des musicologues français. Ma a causa delle leggi razziali, come israelita, dal 1939 non poté più ricoprire incarichi pubblici (www.treccani.it).

Questa sonata, abbastanza breve, è formata da 18 battute e scritta in tempo C (quattro quarti); l'accompagnamento della melodia è realizzato utilizzando, con ritmo di terzina, la triade scomposta della tonalità d'impianto. Il ritmo della melodia è anch'esso terzinato ma, in alcuni punti, si avvale di una pausa in sostituzione della prima nota della terzina. Questa peculiarità genera nell'ascoltatore una sorta di percezione ritmica saltellante, ritmo tipico di un movimento di danza. La sonata termina sulla dominante (La) della tonalità d'impianto e sull'ultima semiminima della battuta 18 ecco la sorpresa: una scritta autografa (attacca), messa tra parentesi quasi a sottolineare che la *Sonata in Re minore* non debba finire in quel punto. In effetti, rispettando il suggerimento di Cimarosa la *Sonata XI*, scelta da Vitale, risulta essere il proseguimento logico di quella precedente. La tonalità dell'undicesima sonata è il Fa Maggiore (tonalità relativa del Re minore), il tempo è quello dei 3 ottavi (3/8) e il carattere è percepito, anche per questa sonata, come un carattere di danza, ma contrapposto a quello della sonata precedente. L'undicesima *Sonata in Fa Maggiore*, infatti, ha un carattere deciso e marcato, con un ritmo ben scandito che può essere inteso anche come esecuzione di battuta in un unico movimento (semiminima puntata, con accento sulla prima nota) invece che in tre movimenti distinti di croma, presenti all'interno della battuta stessa.

La particolarità che colpisce fin da subito l'esecutore è data dalla scelta di accorpamento delle due sonate da parte di alcuni revisori. Prendendo ad esempio due revisori citati notiamone le differenze di scelta. Nella revisione di Marcela Crudeli questa *Sonata in Fa Maggiore (Sonata XLVI)* è preceduta da un'altra sonata senza soluzione di continuità. Tuttavia, la scelta della sonata che deve precedere quella in Fa Maggiore è diversa da quella che farà Vincenzo Vitale. La Crudeli sceglie una *Sonata in Sib Maggiore (Sonata XLV)* alla cui fine è scritta, comunque, l'indicazione (attacca). Il carattere di questa sonata, però, è completamente diverso da quello della *Sonata in Re minore* proposta da Vitale, così com'è diverso il percorso armonico che viene a delinearsi tra le due sonate. Diverso quindi, in base alla scelta dei revisori, sarà l'impasto sonoro (il risultato sonoro) delle due sonate, in ogni caso da eseguirsi di seguito. In Vitale abbiamo un percorso armonico che inizia in minore e si porta alla relativa maggiore (Re minore-Fa Maggiore), con la Crudeli abbiamo una sonata che

inizia in Sib Maggiore e si porta alla sua dominante (Fa Maggiore), grazie alla sonata seguente. La deduzione logica sul perché di questa scelta potrebbe essere questa: entrambi i revisori si sono serviti di due sonate, estrapolate dall'intero corpus, caratterizzate dalla scritta (attacca) per far precedere la *Sonata in Fa Maggiore* di carattere deciso e marziale con una sonata scelta in base al proprio gusto personale. Le due sonate saranno perciò eseguite di seguito, legate tra loro, ma l'esecuzione rispetterà una unicità in ogni caso personalizzata.

Vi sono tantissimi casi interessanti da analizzare e scoprire grazie allo studio e all'analisi di queste piacevoli composizioni per tastiera. Approfondimento che mi sento di consigliare calorosamente, anche grazie alla mia esperienza didattica che ha sempre riscontrato un approccio entusiasta da parte degli studenti verso l'esecuzione di questi brani. Lascio pertanto alla curiosità di chi legge la scoperta di altre particolarità racchiuse nell'intero corpus di queste composizioni per tastiera.

L'architettura di queste sonate, che a volte sono formate da poche battute, è quella della sonata in un unico tempo, all'interno del quale molto spesso si riconosce la struttura ABA: un'architettura musicale che diventerà uno dei modelli consueti nei decenni che seguiranno. Il discorso musicale è riconducibile a quello del brano musicale vocale con accompagnamento strumentale, la cui linea melodica, come già segnalato, è speso in sintonia con le linee compositive caratteristiche del Bel Canto. In sintesi, una vocalità trasposta sulla tastiera³²⁴. Queste sonate contengono al loro interno una precisa caratterizzazione emotiva che ha indotto molti revisori a suggerire indicazioni agogiche atte a realizzare svariati stati emozionali da realizzarsi in ambito esecutivo. All'interno dello spartito di queste revisioni, infatti, si incontrano spesso indicazioni relative all'agoga. Ne segnalo alcune: non legato (per il basso), marcato (in prossimità di passi di terze con il punto di staccato la cui linea melodica si ripropone al basso con la stessa indicazione di carattere), deciso (in molti passaggi virtuosistici di semicrome alternate o nelle chiusure di sonata), leggiadro (su alcuni punti dove il musicista sviluppa i mordenti o altri abbellimenti), espressivo (in relazione ad alcune battute polifoniche o a linee melodiche particolarmente cantabili),

³²⁴ Un'interessante incisione del corpus di queste sonate è stata realizzata dal pianista Dario Candela per l'etichetta Dynamic, 2016.

Ritenuto (in prossimità di fine sonata quando si propone un ritmo incalzante, a volte anche caratterizzato dalla figura puntata), indicazioni di realizzazione di gruppetti che devono iniziare con la nota del basso (come ad esempio nella *Sonata V in Sib maggiore*, rev. Vincenzo Vitale), staccato sempre (relativo a un basso di accompagnamento). Non si devono inoltre dimenticare alcune indicazioni dinamiche, a volte contrastanti, e segnate su battute concomitanti dal Cimarosa, quasi a voler indicare un effetto di eco, però scritto con precisione.

Alcune sonate hanno al loro interno un tempo «Largo» che termina con la riproposta del «Tempo primario» (alcuni revisori scrivono: «Tempo di prima») ricalcando il materiale ritmico e musicale proposto all'inizio della composizione. Un esempio di quanto detto lo troviamo nella *Sonata XXXVI in Sib Maggiore*, Rev. Marcella Crudeli. Altre sonate iniziano con un'indicazione di andamento «Largo» per continuare, dopo poche battute, con un andamento «Allegro», con relativo cambio di tempo. Un esempio di quanto descritto lo troviamo nella *Sonata XXX in Mib Maggiore* a cura di Vincenzo Vitale. Tra le revisioni segnalate, a mio parere, quella che suggerisce maggiori spunti di riflessione, e della quale consiglio vivamente la consultazione, è quella a cura del M^o Vincenzo Vitale che ho citato spesso precedentemente. All'interno dei due volumi, infatti, per quanto concerne i segni dinamici relativi a ogni sonata è sempre specificato se questi segni sono scritti anche sull'originale, oppure sono opera del revisore³²⁵. In conclusione, molte di queste sonate, grazie alla loro versatilità, sono state trascritte anche per altri strumenti³²⁶. Lascio alla curiosità del lettore l'approfondimento di questo argomento.

Domenico Cimarosa, che è stato uno dei massimi rappresentanti della Scuola Musicale Napoletana³²⁷ non è molto famoso per la sua produzione tastieristica che compare raramente all'interno dei programmi da concerto. Tuttavia, oltre alle splendide sonate di cui abbiamo parlato, vorrei segnalare il *Concerto per forte-piano e*

³²⁵ Fernando De Luca, «Domenico Cimarosa, Complete Keyboard Sonatas (88 pieces)», *op. cit.*

³²⁶ Claudio Giuliani, chitarrista, ha realizzato alcuni CD con le registrazioni di Trenta Sonate di Domenico Cimarosa per la casa discografica Etcetera.

³²⁷ Rosa Cafiero, «Prattica della musica: scuole napoletane e insegnamento della composizione nel XVIII secolo», *Libreria Musicale Italiana*, 20 (2013), pp. 361-403.

Orchestra in Sib Maggiore, molto piacevole ad eseguirsi e del quale allego in sitografia un interessante ascolto³²⁸.

Il secondo tempo di questo concerto inizia con un chiaro riferimento ai recitativi delle sue Opere Teatrali e continua con lo stile delle «Arie» con accompagnamento orchestrale. Il Terzo Tempo mette in luce la briosità fluida che contraddistingue la produzione musicale del compositore.

Cimarosa è ricordato per la sua produzione sinfonica o solistica con accompagnamento orchestrale³²⁹. Una delle composizioni più conosciute in questo ambito è il *Concerto per Oboe e orchestra in Do minore* eseguito spesso nei programmi d'esame dei conservatori italiani, in questo caso proposto con accompagnamento pianistico³³⁰. All'interno di questo concerto si percepisce l'utilizzo di qualche frammento musicale estrapolato da alcune sue sonate. Tuttavia, dobbiamo tenere presente che questo modo di mescolare (riutilizzare) il materiale sonoro era tecnica compositiva consueta in quell'epoca. Una chiara dimostrazione di quanto detto è riscontrabile alla fine del secondo tempo di questo concerto dove è riconoscibilissimo il motivo di sesta napoletana conclusivo della *Sonata X in Re minore* (a cura di Vincenzo Vitale) della quale abbiamo parlato. Al giorno d'oggi il musicista è raramente proposto per quanto riguarda la sua produzione sacra, copiosa ma carente di spessore spirituale: caratteristica però consueta della musica sacra partenopea dell'epoca³³¹.

Per quanto riguarda questo ambito vorrei segnalare il suo *Requiem in Sol minore* per 4 solisti (SCTB), coro misto (SCTB), orchestra, basso continuo, commissionatogli nel 1787 per la morte della Duchessa Serracapriola³³². All'interno delle varie parti del *Requiem* sono riconoscibili, anche qui, alcuni motivi musicali presenti nelle sue sonate per forte-piano e l'ascolto del brano chiarisce quanto ho espresso poco sopra attestando

³²⁸ «Cimarosa: Concerti, sestetti e quartetti» [en línea], en: *Youtube*, 25 enero 2014, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s8-SBrv1DYy&t=1059s>. (Consultado 19-01-2023).

³²⁹ A. Tari, *Domenico Cimarosa: Cenno critico-biografico per Antonio Tari. Estratto dal Vol. XIII degli Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche*, Tip. della R. Università, 1875.

³³⁰ «Concerto on Themes by Cimarosa» [en línea], en: *Youtube*, 12 febrero 2016, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Oc57orewnnY>. (Consultado 03-02-2023).

³³¹ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel settecento...*, op cit., p. 860.

³³² Moglie dell'inviato del re di Napoli. Questa Messa per defunti fu composta nel 1787 e venne eseguita nella chiesa cattolica di Santa Caterina a Pietroburgo tra la fine del diciembre 1787 e i primi del 1788. «Cimarosa, Requiem in G minor» [en línea], en: *Youtube*, 14 junio 2017, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l3xcrjpUooM>. (Consultado 03-02-2023).

la poca percezione di coinvolgimento spirituale nell'ascolto delle composizioni sacre del musicista. Il testo sacro del *Requiem*, infatti, è trattato come se fosse un libretto d'opera e la musica si adegua a questa particolare concezione che è molto lontana dalla spiritualità del sacro.

Il compositore aversano è conosciuto soprattutto grazie alle sue Opere Teatrali³³³, alcune delle quali sono ancor oggi spesso proposte in cartellone nei più importanti Teatri, non soltanto europei. Cimarosa, infatti, fu un prolifico compositore di divertenti Drammi Giocosi che rappresentavano efficacemente il mondo contemporaneo e la quotidianità intesa in modo burlesco, servendosi anche del dialetto popolare partenopeo. Il risultato di questo prodotto musicale dà vita a uno spettacolo che contiene al suo interno un perfetto ed equilibrato connubio, e alternanza, tra comicità e sentimentalismo. Questi allestimenti gli procurarono grande successo anche grazie alla felice e fluida qualità melodica. La sua fervida e gioiosa fantasia compositiva, dalla naturalezza sorprendente mai ripetitiva, contribuì al successo della sua produzione musicale soprattutto a Napoli, dove il musicista divenne popolarissimo, molto remunerato e osannato. Cimarosa ebbe sempre molto successo anche in tutte le città italiane dove fu invitato a comporre musica o a ricoprire il ruolo di Maestro di Cappella³³⁴. La sua fama presto raggiunse le Corti europee e arrivò fino in Russia, dove il musicista fu invitato dall'imperatrice Caterina II a prestare servizio presso la Corte imperiale di Pietroburgo³³⁵. L'incontro con Caterina II, avvenuto grazie alla presentazione del duca di Serracapriola, è particolarmente curioso in quanto Cimarosa fu invitato a esibirsi al cospetto dell'Imperatrice come cantante e non solo come tastierista. La sua attività, oltre a quella di Maestro di Musica, fu principalmente quella di compositore imperiale per il Teatro dell'Ermitage, ruolo che svolse con successo e serietà³³⁶. Al termine del suo contratto a corte, infatti, Cimarosa ebbe dall'Imperatrice,

³³³ Nick Rossi e Talmage Fauntleroy, *Domenico Cimarosa: his life and his operas (No. 50)*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1999.

³³⁴ Bianca Maria Antolini, «Domenico Cimarosa nell'Ottocento italiano: sopravvivenza o ansia di novità?», in: *Musica se extendit ad omnia: studi in onore di Alberto Basso*. Rossi Moffa e Sabrina Saccomani, (e cura di), Piemonte, Istituto per i beni musicali, 2007, pp. 671-685.

³³⁵ Antonella D'Ovidio, «Commedia e musica al tramonto dell'Ancien Régime: Cimarosa, Paisiello ei maestri europei» In: (atti del Convegno internazionale di studi, Avellino, 24-26 novembre 2016). *Rivista italiana di Musicologia* (2019).

³³⁶ M. N. Shcherbakova, «Grandi europei a San Pietroburgo nella seconda metà del Settecento: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa, Martín y Sol» (2012), pp. 99-106.

come regalo di gratitudine e stima, un prezioso pianoforte a tavolo che attualmente è custodito presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli poiché il figlio del musicista; Paolo, lo donò all'Istituto nel 1852 insieme ad alcuni manoscritti³³⁷.

Uno dei suoi lavori più famosi, che compare anche ai giorni nostri all'interno della programmazione dei più prestigiosi Teatri del mondo, è il *Dramma Giocoso* (Opera Buffa) in due atti *Il Matrimonio segreto*³³⁸ su libretto di Giovanni Bertati³³⁹. Quest'opera è andata in scena per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 7 febbraio 1792, e replicato interamente come bis su richiesta dell'Imperatore Leopoldo II. Grazie al libretto di Bertati caratterizzato da una scrittura elegante ma al tempo stesso ricca di spunti comici che stimolarono la fervida fantasia musicale del compositore, Cimarosa riuscì a mettere in musica il suo capolavoro assoluto che all'epoca risultò essere una delle rappresentazioni più richieste dai Teatri di tutta Europa³⁴⁰.

Domenico Cimarosa scrisse anche molti Intermezzi Giocosi³⁴¹. Mi permetto di suggerire la visione di quello intitolato *Il Maestro di Cappella*³⁴², composto negli ultimi anni del 1780. A mio avviso questo divertente e brioso componimento dovrebbe essere conosciuto, rappresentato o proiettato nei conservatori e in tutte le scuole che si occupano dell'insegnamento musicale. L'Intermezzo segnalato in videoteca, infatti, oltre a utilizzare e quindi far conoscere alcuni strumenti musicali dell'epoca col loro

³³⁷ Luigi Sisto, «Il Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio di San Pietro a Majella: catalogazioni e interventi di restauro», *Philomusica on-line*, 8 (3), (2011), pp. 131-146.

³³⁸ Quest'Opera è sempre stata vista come punto di arrivo dell'opera buffa italiana del Settecento. L.Chailly, «Domenico Cimarosa: Il matrimonio segreto», *Guida musicale a cura di Luciano Chailly*, 1949, Istituto d'Alta Cultura; Giorgio Pestelli, *Storia della Musica*, Torino, Edizioni E.D.T., 1979). Domenico Cimarosa: *Il matrimonio segreto*. Guida musicale a cura di Luciano Chailly. Istituto d'Alta Cultura. GON, Federico «Alcune considerazioni sulla prima fortuna italiana del-Matrimonio segreto (1793-1800)», *Rivista Italiana di Musicologia*, 55 (2020); Takashi Yamada, «La versione napoletana de Il matrimonio segreto, Napoli, 1793: una partitura ritrovata all'Università di musica Kunitachi di Tokio: con annotazioni sulle condizioni di esecuzione attraverso i mandati di pagamento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli» (2012), pp. 131-162.

³³⁹ Giovanni Bertati (1735-1815). Lorenzo Fiorito, «Il matrimonio segreto' di Domenico Cimarosa, Un capolavoro dell'opera buffa». *MEER [en línea]*, 2018. <https://www.meer.com/it/37898-il-matrimonio-segreto-di-domenico-cimarosa>. (Consultado 11-01-2023).

³⁴⁰ Al Teatro de' Fiorentini nel 1793, quest'opera fu replicata per 110 sere in cinque mesi, naturalmente con un allestimento diverso da quello proposto per la Corte di Vienna. Alberto Basso, «Le Biografie», *DEUMM*, vol. II, Editrice Torinese, 1985. *Il Matrimonio segreto* è il ponte necessario che collega la commedia settecentesca con quella rossiniana, a cui propone anche la funzione del teatro come spaccato della società contemporanea (Zanetti, *La musica italiana nel settecento...*, op cit., p. 1404).

³⁴¹ Composizioni brevi e di carattere comico-sentimentale, che servivano da stacco tra altre Opere. Domenico Cimarosa, *I nemici generosi: Dramma giocoso per musica*, Derossi, 1798.

³⁴² Domenico Cimarosa, Fernando Corena e Bruno Amaducci. *Il maestro di cappella*, Migros-Genossenschafts-Bund, 1999.

timbro peculiar, svolgendo pertanto un compito didattico molto importante, sottolinea con ilarità il compito del Maestro che dirige il gruppo di strumenti, rendendo l'ascolto molto divertente. *Il Maestro di cappella*, infatti, è la rappresentazione in musica di una lezione d'insieme proposta in maniera spiritosa e che, a volte, ridicolizza gli interventi dei vari strumenti. Grazie alla componente didattica contenuta al suo interno, questa composizione del Cimarosa potrebbe tranquillamente diventare un'esercitazione collettiva nell'ambito delle manifestazioni di fine anno delle varie Istituzioni. Propongo, per sottoscrivere quanto detto, un video di questo spassoso Intermezzo musicale, composto per voce sola con accompagnamento³⁴³. L'interpretazione è quella del baritono Riccardo Novaro, accompagnato dall'Orchestra Il Giardino Armonico diretto dal M° Giovanni Antonini³⁴⁴.

Cimarosa fu uno dei compositori che polarizzò la scena teatrale napoletana ed europea per lo stile melodico sempre fluido delle sue composizioni. Uno stile caratterizzato da una fervida fantasia musicale spiritosa e gioiosa ma sempre elegante e composta, mai volgare e raramente ripetitiva³⁴⁵. Domenico Cimarosa scrisse molte Commedie in Musica. Tra le tante ne voglio ricordare una in particolare: *L'Impresario in Angustie*, su testo di Giorgio Maria Diodati. Questo Dramma giocoso fu rappresentato per la prima volta al Teatro Nuovo di Napoli³⁴⁶ nel 1785 e fu una delle opere musicali più celebri del compositore aversano. Fu richiesto e rappresentato non soltanto in Italia ma anche nelle più importanti Corti d'Europa. Divertente Commedia in Musica, fu spesso manipolata da altri compositori che ricoprivano il ruolo di Kappelmeister nelle corti che la richiedevano e, di conseguenza, non si presentò sempre nella sua versione originale³⁴⁷.

³⁴³ «D. Cimarosa: Il Maestro di Cappella» [en línea], in: *youtube*, 31 dic. 2016, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jxOd3eHUUSw&t=17s>. (Consultado 01-02-2023).

³⁴⁴ «Il Maestro di Cappella/Antonini/Novaro/Il Giardino Armonico» [en línea], in: *youtube*, 31 dic. 2016, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jxOd3eHUUSw&t=17s>. (Consultado 12-01-2023).

³⁴⁵ Domenico Cimarosa; Giuseppe Petrosellini; Lorenzo Tozzi; Patrizia Orciani; María Ángeles Peters; Maurizio Comencini e Carlo Rizzi, *L'italiana in Londra*, Bongiovanni, 1987.

³⁴⁶ Il Teatro fu costruito nel 1723 su progetto dell'architetto e scenografo Domenico Antonio Vaccaro per conto degli impresari teatrali Giacinto (o Giacomo) De Laurentiis e Angelo Carasale. Divenne fin dalla sua realizzazione il tempio dell'opera buffa e accolse i successi di Cimarosa, N. Piccinni e Paisiello.

³⁴⁷ È bene ricordare che all'epoca non esisteva il copyright e che era consuetudine per i Maestri di Corte rimaneggiare le Opere straniere rappresentate, in modo da renderle consone al costume locale e fruibili al nobile pubblico che interveniva alle rappresentazioni. Deldonna, Anthony. «Contaminazioni stilistiche nell'opera di Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804)» (2000), pp. 1000-1015.

Uno dei casi più interessanti di rimaneggiamento della musica originale di quest'opera, è quello che si verificò alla Corte viennese degli Esterházy, dove Franz Joseph Haydn modificò testo e musica di alcune Arie adattandole allo stile consueto della Corte³⁴⁸. Haydn non si limitò a questo ma fece una vera e propria rimodulazione dell'Opera, tagliando alcuni ritornelli, o aggiungendone di nuovi, e sostituendo addirittura alcune parti musicali composte dal Cimarosa, con altre di sua invenzione³⁴⁹. Questa, sicuramente, fu una modifica strutturale e musicale necessaria al fine di rendere la rappresentazione più fruibile e consona ai gusti della Corte. Per concludere questo mio contributo letterario sulla figura di un illustre rappresentante della Scuola Musicale Napoletana³⁵⁰ che cito affettuosamente con l'appellativo di «aversano del mio cuore», non posso esimermi dal segnalare che il musicista, aperto alle esperienze liberali, aderì a Napoli ai Moti Rivoluzionari del 1799 scrivendo addirittura un Inno Repubblicano su parole dell'avvocato illuminista Luigi Rossi (1769-1799)³⁵¹, composizione che venne anche eseguita³⁵².

Tuttavia, al ritorno dei Borboni Luigi Rossi fu giustiziato e il pentimento del musicista, testimoniato anche dalla realizzazione di due composizioni musicali³⁵³ non ebbe il riscontro sperato³⁵⁴. Domenico Cimarosa fu arrestato e il suo clavicembalo con tutti i suoi libri di musica furono sbalzati fuori dalla finestra della sua abitazione e distrutti³⁵⁵. Il musicista fu condannato a morte e solo grazie all'intercessione di alcuni suoi illustri ammiratori la condanna fu permutata con l'esilio³⁵⁶.

³⁴⁸ Teresa M. Gialdroni, «Domenico Cimarosa: un'napoletano in Europa», *Rivista Italiana di Musicologia-Periodico della Società Italiana di Musicologia*, 39 (2), (2004), pp. 368-374.

³⁴⁹ Maria Teresa Dellabora, «Cimarosa-Haydn: le opere per il teatro di Esterházy (1789-1790)», in: *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa, Vol. I*, Eds. Maione & Columbro (2004), Libreria Musicale Italiana.

³⁵⁰ Giuseppe Sigismondo, «Apoteosi della musica del Regno di Napoli», *Società editrice di musicologia*, vol 2 (2016).

³⁵¹ www.treccani.it

³⁵² *Inno patriottico* (testo di Luigi Rossi, 19 maggio 1799, Napoli; per la distruzione della bandiera reale) (UTET, Dizionario della Musica e dei Musicisti). Cfr. Pivato (2015).

³⁵³ 1) *Cantata a 3 voci, in occasione del bramato ritorno di Ferdinando*. 2) *Bella Italia*, su testo di Vincenzo dei Mattei di Torre Susanna (UTET, Dizionario della Musica e dei Musicisti).

³⁵⁴ Alberto Basso, «Le Biografie», *DEUMM*, vol. II (1985), pp. 348-349, *op. cit.*

³⁵⁵ Questa notizia non documentata è accettata da molti biografi.

³⁵⁶ Raffaele Pastore, *Elogio funebre estemporaneo recitato in un'adunanza di amatori, e studiosi delle belle arti ad onore del sempre chiaro, e celebrato scrittore in musica Domenico Cimarosa morto in Venezia a'11 gennaio dell'anno 1801 dall'abate Raffaele Pastore*, Tipografia Grandoniana, 1833.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOLINI, Bianca Maria. «Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana». In: *Rivista Italiana di Musicologia*, 28 (2). Napoli (1993), Edizioni Scientifiche Italiane (Book Review), p. 377.
- _____ «Domenico Cimarosa nell'Ottocento italiano: sopravvivenza o ansia di novità?». In: *Musica se extendit ad omnia: studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*. Rosy Moffa e Sabrina Saccomani (a cura di). Piemonte: Istituto per i beni musicali, 2007, pp. 671-685.
- BASSO, Alberto. «Le Biografie». *DEUMM*, vol. II (1985), Editrice Torinese, pp. 348-349.
- CAFIERO, Rosa. «Prattica della musica: scuole napoletane e insegnamento della composizione nel XVIII secolo». *Libreria Musicale Italiana*, 20 (2013), pp. 361-403.
- CELLERINO, Maria Pia. «Explorando las Sonatas de Domenico Scarlatti». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 20 (2022), pp. 69-74.
- CHAILLY, L. «Domenico Cimarosa: Il matrimonio segreto». In: *Guida musicale a cura di Luciano Chailly*, Istituto d'Alta Cultura, 1949.
- CIMAROSA, Domenico. *I nemici generosi: Dramma giocoso per musica*. Derossi, 1798.
- _____ *31 Sonate per forte-piano*. Milano: Edizioni Carisch, 1971.
- _____ *62 Sonate per fortepiano, Vol. I*. Milano: Edizioni Carisch, 1991.
- _____ *62 Sonate per fortepiano, Vol. II*. Milano: Edizioni Carisch, 1992.
- _____ *Sonate per Clavicembalo o Forte-piano, Vol. II*. Padova: Edizioni Zanibon, 1992.
- _____ *Sonate per Clavicembalo o Forte-piano, Vol. I*. Padova: Edizioni Zanibon, 2007.
- CIMAROSA, Domenico; CORENA, Fernando e AMADUCCI, Bruno. *Il maestro di cappella*. Migros-Genossenschafts-Bund, 1999.

- CIMAROSA, Domenico; PETROSELLINI, Giuseppe; TOZZI, Lorenzo; ORCIANI, Patrizia; PETERS, María Ángeles; COMENCINI, Maurizio e RIZZI, Carlo. *L'italiana in Londra*. Bongiovanni, 1987.
- COLAPIETRA, Raffaele. «Russia e Stati italiani nel Risorgimento». *Biblioteca di cultura storica*, 55 (1957).
- DELDONNA, Anthony. «Contaminazioni stilistiche nell'opera di Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804)» (2000), pp. 1000-1015.
- DELLABORRA, Maria Teresa. «Cimarosa-Haydn: le opere per il teatro di Esterházy (1789-1790)». In: *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa, Vol. I*, Eds. Maione & Columbro (2004), Libreria Musicale Italiana.
- D'OVIDIO, Antonella. «Commedia e musica al tramonto dell'Ancien Régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei» In: (atti del Convegno internazionale di studi, Avellino, 24-26 novembre 2016). *Rivista italiana di Musicologia* (2019).
- GIALDRONI, Teresa M. «Domenico Cimarosa: un'napoletano in Europa», (a cura di Paologiovanni Maione e Marta Columbro, II). *Rivista Italiana di Musicologia-Periodico della Società Italiana di Musicologia*, 39 (2), (2004), pp. 368-374.
- GON, Federico «Alcune considerazioni sulla prima fortuna italiana del-Matrimonio segreto (1793-1800)». *Rivista Italiana di Musicologia*, 55 (2020).
- MILA Massimo. *Breve Storia della Musica*. Milano: Edizioni Bianchi-Giovini, 1952.
- MILLER, M. «L'industria dell'opera in Italia da Cimarosa a Verdi: il ruolo dell'impresario», (di John Rosselli, recensione). *Note*, 43, 1 (1986), p. 45.
- PASTORE, Raffaele. *Elogio funebre estemporaneo recitato in un'adunanza di amatori, e studiosi delle belle arti ad onore del sempre chiaro, e celebrato scrittore in musica Domenico Cimarosa morto in Venezia a'11 gennajo dell'anno 1801 dall'abate Raffaele Pastore*. Tipografia Grandoniana, 1833.
- PESTELLI, Giorgio. *Storia della Musica*. Torino: Edizioni E.D.T., 1979.
- PIVATO, Stefano. *Bella Ciao: canto e politica nella storia d'Italia*. Roma: G. Laterza & Figli Spa, 2015.

- ROSSI, Nick e FAUNTLEROY, Talmage. *Domenico Cimarosa: his life and his operas* (No. 50). Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- SHCHERBAKOVA, M. N. «Grandi europei a San Pietroburgo nella seconda metà del Settecento: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa, Martín y Sol» (2012), pp. 99-106.
- SIGISMONDO, Giuseppe. «Apoteosi della musica del Regno di Napoli». *Società editrice di musicología*, vol 2 (2016).
- SISTO, Luigi. «Il Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio di San Pietro a Majella: catalogazioni e interventi di restauro». *Philomusica on-line*, 8 (3), (2011), pp. 131-146.
- TARI, A. *Domenico Cimarosa: Cenno critico-biografico per Antonio Tari. Estratto dal Vol. XIII degli Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche*. Tip. della R. Università, 1875.
- UTET. *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, 1985.
- YAMADA, Takashi «La versione napoletana de Il matrimonio segreto, Napoli, 1793: una partitura ritrovata all'Università di musica Kunitachi di Tokio: con annotazioni sulle condizioni di esecuzione attraverso i mandati di pagamento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli» (2012), pp. 131-162.
- ZANETTI, Roberto. *La musica italiana nel settecento*. Milano: Bramante Editrice, 1978.

WEBGRAFÍA

- «Cimarosa: Concerti, sestetti e quartetti» [en línea]. En: *Youtube*, 24 enero 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s8-SBrv1DYY&t=1059s>. (Consultado 19-01-2023).
- «Cimarosa, Requiem in G minor» [en línea]. En: *Youtube*, 14 junio 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l3xcrjpUooM>. (Consultado 03-02-2023).
- «Concerto on Themes by Cimarosa» [en línea]. En: *Youtube*, 12 feb. 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Oc57orewnnY>. (Consultado 03-02-2023).

DE LUCA, Fernando. «Domenico Cimarosa, Complete Keyboard Sonatas (88 pieces)» [en línea]. In: *The Handel Harpsichord Room*, 2016. Disponible en: https://www.saladelcembalo.org/archivio/a2016_17.htm. (Consultado 28-01-2023).

«D. Cimarosa: Il Maestro di Cappella» [en línea]. En: *Youtube*, 31 dic. 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jxOd3eHUUSw&t=17s>. (Consultado 01-02-2023).

FIORITO, Lorenzo. «Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa, Un capolavoro dell'opera buffa» [en línea]. In: *MEER*, 2018. Disponible en: <https://www.meer.com/it/37898-il-matrimonio-segreto-di-domenico-cimarosa>. (Consultado 11-01-2023).

«Il Maestro di Cappella / Antonini / Novaro / Il Giardino Armonico» [en línea]. En: *Youtube*, 31 dic. 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jxOd3eHUUSw&t=17s>. (Consultado 12-01-2023).

MARINI, Simona. «L'acustica del Teatro di Montecarotto conquista il clavicembalista Andrea Coen per la prima incisione mondiale di musiche di Carl Philipp Emanuel Bach» [en línea]. In: *Fondazione Pergolesi Spontini*, 2015. Disponible en: <https://www.fondazionepergolesispontini.com/lacustica-del-teatro-di-montecarotto-conquista-il-clavicembalista-andrea-coen-per-la-prima-incisione-mondiale-di-musiche-di-carl-philipp-emanuel-bach/>. (Consultado 04-02-2023).

www.treccani.it

FEDERICO GARCÍA LORCA: CONFLUENCIAS ENTRE SU OBRA POÉTICA Y LA MÚSICA

Azahara de la Concepción Lastre Gómez
Universidad Internacional de la Rioja

Resumen

Es bien sabida por todos, la gran personalidad de la que gozaba Federico García Lorca, dramaturgo, poeta y ensayista de la denominada Generación Literaria del 27. Sin embargo, no es tan conocida su faceta como músico e intérprete, de la que podemos obtener información relevante para estudiar la interrelación existente entre su poesía y la música. Ciertamente, nos encontramos con diferentes estudios centrados en su faceta como músico e intérprete. Sin embargo, son pocos los trabajos que analizan la interrelación entre la música y la obra del escritor granadino, y las diferentes vías en que la primera influye en su creación poética. Especialmente, son relevantes las cuestiones vinculadas a la observación de las referencias a instrumentos musicales, los poemas dedicados –o con alusiones– a músicos, y la utilización de términos tomados de este ámbito. Todo ello, desarrollando la idea de la confluencia entre dos de las pasiones de Lorca: música y poesía.

Palabras clave: Federico García Lorca, músicas populares-tradicionales, flamenco, poesía, Generación Literaria del 27.

Abstract

Everyone is well aware of the great personality enjoyed by Federico García Lorca, playwright, poet and essayist of the so-called Literary Generation of 27. However, his facet as a musician and performer is not so well known, from which we can obtain relevant information to study the interrelationship between his poetry and music. Certainly, there are different studies focused on his facet as a musician and performer. However, few works analyze the interrelation between the music and the work of the Grenadian writer, and the different ways in which the former influences the poetic creation of Lorca. In particular, the related issues are the observation of references to musical instruments, poems dedicated –or with allusions to musicians–, and the use of terms taken from the musical field. All this, developing the idea of the confluence between two of Lorca's passions: music and poetry.

Keywords: Federico García Lorca, traditional folk music, flamenco, poetry, The Generation of '27.

Recepción: 31-3-2023

Aceptación: 5-7-2023

PREÁMBULO

Durante el curso 2020-2021 tuve la grata oportunidad de realizar el Máster Oficial de Patrimonio Musical por las Universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía. No se me ocurrió mejor tema de investigación que ahondar en las lagunas existentes en la literatura científica en torno a las relaciones de Federico García Lorca con la música. Es por ello que, mediante la investigación realizada, se profundizó y estudió en torno a las huellas musicales presentes en la obra poética de García Lorca. En este sentido, una de las hipótesis planteadas era que el granadino poseía importantes aptitudes y dotes artístico-musicales, cuestión que daba lugar a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se encuentra integrada la música en la obra poética de Lorca?

A partir de esta hipótesis y pregunta de investigación se conformaron los pilares sobre los que se desarrolló la elaboración del Trabajo Fin de Máster, realizando un vaciado de las diferentes referencias y recursos musicales empleados en la producción lírica lorquiana.

UNA ENCRUCIJADA ENTRE LA VOCACIÓN MUSICAL Y POÉTICA

Nuestro protagonista nace el 5 de junio de 1898 en la Vega de Granada. Amante de las letras y las artes que encuentra su inspiración literaria en la tierra que lo vio nacer³⁵⁷. En palabras de Elena Torres Clemente: «En Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisociables. Antes de que surgiera en él la vocación literaria, Lorca quiso ser músico, profesión en la que se le auguraba un futuro brillante»³⁵⁸. Y es que, queda clara la vocación musical por parte de Lorca, especialmente en sus años de juventud, donde su pasión y su mayor interés era estudiar en París y ser músico.

Remontándonos a sus inicios de formación musical, Ian Gibson expone en su obra³⁵⁹ la habilidad musical que poseía Federico a temprana edad, ya que era capaz de

³⁵⁷ Dolores Montes Amuriza, *Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones Rueda, 2000, p. 13.

³⁵⁸ Elena Torres Clemente, «Vocaciones cruzadas: músico y poetas de la Generación del 27», en: *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez Glez. y María Ruiz Hilillo (eds.), Granada, CDMA, 2010, pp. 70-92.

³⁵⁹ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I, Barcelona, Ed. Folio, 2003, p. 33.

tararear algunas canciones populares y quedarse ensimismado observando el rasgueo de la guitarra. Es en 1909 cuando tiene lugar el verdadero Lorca músico, el que tiene intención de estudiar la disciplina y elegirla como modo de vida. Además, es en Granada, en esta época, cuando entra verdaderamente en contacto con la música a través de aquellos compositores que se inspiraron en la ciudad andaluza, como Debussy, Falla o Albéniz³⁶⁰.

Un personaje relevante en la trayectoria musical del granadino fue su profesor de piano, Antonio Segura. Este fue el responsable de promover y desarrollar esa aptitud innata en la personalidad musical de Lorca, tratando de conseguir una buena técnica pianística y establecer los cimientos sólidos en lo referente a los conocimientos de la armonía. Sin embargo, un hecho que cambió indiscutiblemente la trayectoria de García Lorca fue la muerte de Segura en 1916³⁶¹. El poeta informó a sus padres de su deseo de continuar estudiando música, encontrándose de frente con la negación de estos. Fue en este momento cuando Lorca dejó atrás sus sueños de estudiar en París y modificó su verdadera vocación –que era la música–, por la poesía, cambiando de este modo las teclas del piano por la pluma y los versos. Como bien refleja De la Ossa en sus escritos, la música ocupó el pensamiento del artista granadino hasta el último de sus días; y es que, este dejó evidencias claras en muchos de sus escritos sobre cuánto anhelaba tocar su piano mientras se encontraba escondido en 1936³⁶². Es por ello, que podemos comprender la interrelación entre literatura y música en García Lorca, así como la encrucijada existente en cuanto a sus vocaciones, en primera instancia, la música, para pasar luego a la poesía.

LA MÚSICA EN LA POESÍA LORQUIANA

De acuerdo con Antonio Martín Moreno³⁶³, Federico García Lorca trata de inmiscuir la música en la literatura, quizás, en cierto modo, como si dejase escrito entre líneas lo que no pudo llegar a componer musicalmente. La presencia de nombres de

³⁶⁰ Marco De la Ossa, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto, 2014, p. 44.

³⁶¹ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 66.

³⁶² Marco De la Ossa, *Ángel, musa y duende...*, *op. cit.*, p. 48.

³⁶³ Antonio Martín Moreno, «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca», en: *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez Glez. y María Ruiz Hillo (eds.), Granada, CDMA, 2010, p. 67.

músicos, terminología de la disciplina y alusiones a los instrumentos es evidente en su producción literaria. A continuación, analizaremos la conexión entre estos dos lenguajes en la obra poética del autor que tratamos, cubriendo, de este modo, la laguna presente en la historiografía al abordar los diferentes tipos de relación heterosemiótica existente entre ambos sistemas de expresión.

Referencias a instrumentos musicales

En lo que respecta a las referencias a instrumentos musicales en el legado poético lorquiano, son muchos los títulos relacionados con la guitarra. Particularmente, donde se repite más este instrumento es en el *Poema del cante jondo*, obra en la que se refiere a la guitarra clásica o flamenca, según el caso, hasta en tres ocasiones: «La guitarra», «Las seis cuerdas» y «Adivinanza de la guitarra» —esta última dentro de los «Seis caprichos», dedicados al guitarrista Regino Sainz de la Maza—.

El poemario de *Suites* integra breves composiciones escritas entre los años 1920 y 1923, durante su estancia entre la Residencia de Estudiantes y Asquerosa. En ellos, Lorca hace alusión esta vez al piano y al canto, a través de «Noche. Suite para piano y voz emocionada». En este caso, hay una referencia al instrumento percutido, al canto, y a la forma musical de la suite, composición formada por varias piezas instrumentales. De igual manera, el poeta trata de imitar esta composición musical incorporando numerosos títulos dispares dentro de la misma composición literaria: «Rasgos», «Preludio», «Rincón del cielo», «Total», «Un lucero», «Franja», «Una», «Madre», «Recuerdo», «Hospicio», «Cometa», «Venus», «Abajo» y «La gran tristeza».

Como se puede observar, uno de los primeros títulos de *Suites* es «Preludio», el cual nos traslada inmediatamente a las oberturas introductorias a los movimientos musicales. De otro modo, puede ser entendida como la composición musical que antecedió a la fuga en el Barroco, dándose en este poemario una especie de paralelismo entre el preludio, como elemento introductorio, y la suite, entendida como una composición propia también del Barroco musical, donde prima la alternancia de danzas contrastantes. Asimismo, Lorca hace referencia en su obra poética a los instrumentos pertenecientes a la pequeña percusión en «Crótalo», título que se encuentra en «Seis

caprichos», y en el que se alude a dicho instrumento usado, antiguamente, de forma similar a las castañuelas. Así pues, podemos establecer la siguiente relación en cuanto a las referencias a instrumentos musicales en la obra poética de Lorca:

Instrumento	Poema
Guitarra	- «La guitarra» (1921) - «Las seis cuerdas» (1921) - «Adivinanza de la guitarra» (1921)
Voz y piano	- «Noche. Suite para piano y voz emocionada» (1920-1923)
Crótalo	- «Crótalo» (1921)

Tabla 1. Relación de las referencias a instrumentos musicales en la obra poética de Lorca

Una vez clasificadas las alusiones a instrumentos musicales en la producción poética lorquiana, podemos observar que la guitarra es el instrumento al que más referencias hace el poeta en su obra, como ya se indicó. Este hecho puede ser comprendido por la presencia de este instrumento, y de la música en general, en su ambiente familiar. Su bisabuelo, Antonio García Varga, tocaba la guitarra y cantaba, así como también hacían diferentes miembros de su familia. Sumado a ello, Lorca deja reflejado en una carta a Adolfo Salazar fechada el 2 de agosto de 1921³⁶⁴, que está aprendiendo a tocar la guitarra de la mano de grandes guitarristas gitanos, como «El Lombardo» y «Frasquito er de la Fuente», y que es capaz de acompañar fandangos, peteneras y «er cante de los gitanos», refiriéndose a las tarantas, las bulerías y las romeras.

Como se ha comentado anteriormente, García Lorca era un excelente estudiante de piano, quien, de la mano de su profesor Antonio Segura, consolidó su técnica pianística y su afán por la composición y la interpretación. Era considerado por muchos como el pianista de la Residencia de Estudiantes, viéndose identificado bajo el marco del Romanticismo musical y su mayor exponente al piano: Frédéric Chopin³⁶⁵. Este amor por el piano se ve reflejado de manera evidente en el poema «Noche. Suite para piano y voz emocionada». En una carta fechada en mayo de 1918, enviada a Adriano

³⁶⁴ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 461.

³⁶⁵ Antonio Martín Moreno, «La generación literaria del 27...», *op. cit.*, p. 68.

del Valle –poeta adscrito a la Generación del 27–, Lorca le escribe: «Me siento un Gerineldo chopinesco. [...] Yo sollozo ante mi piano soñando en su bruma haendeliana»³⁶⁶. En otra carta a Antonio Gallego Burín, de 27 de agosto de 1920³⁶⁷, Federico García Lorca se define como «Estudiante-poeta y pianista-gitano», adjetivos que determinan su figura como pianista, capaz de expresar sus sentimientos a través del arte de la música y, en su caso, también de la poesía.



Imagen 1. Sala del piano en la casa natal de Federico García Lorca³⁶⁸

En definitiva, el piano es un instrumento de relevancia indiscutible en la trayectoria vital de Lorca, el cual es reflejado, también, como recurso en su obra poética, no solo con alusiones al instrumento, sino también a grandes maestros de la literatura pianística.

Dedicatorias y alusiones a músicos

En cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en la poesía de Federico García Lorca, encontramos una lista bien definida de relevantes intérpretes y compositores occidentales que, de una forma u otra, calaron en su personalidad. Si seguimos un orden cronológico en su obra poética, la primera dedicatoria a un músico la encontramos en «El concierto interrumpido» (1920), concretamente, al crítico, musicólogo y compositor Adolfo Salazar, quien mantuvo una estrecha relación con

³⁶⁶ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, op. cit., p. 459.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Fotografía propia tomada en la Casa natal de Lorca en Fuente Vaqueros (Granada).

varios miembros de las Generaciones Literarias del 14, del 27, así como con el grupo musical de Los Ocho.

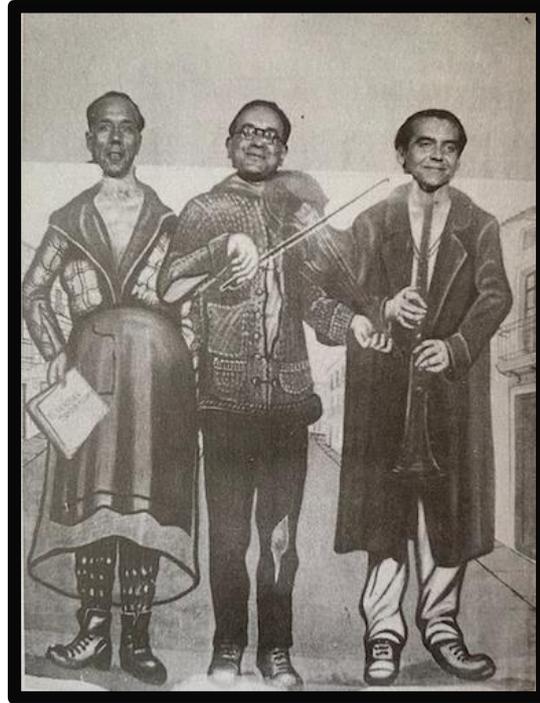


Imagen 2. Mantecón, Adolfo Salazar y Federico García Lorca en una verbená madrileña, 1920³⁶⁹

Siguiendo a Elena Torres Clemente, Salazar fue uno de los músicos vinculados a la Residencia de Estudiantes, quien dejaría una huella visible en la obra artística lorquiana a través del intercambio de ideas con el poeta³⁷⁰. En lo que respecta a las alusiones, la primera tiene lugar en el «Retrato de Silverio Franconetti» dentro de las «Viñetas flamencas», dedicadas al cantaor Manuel Torres, «El Niño de Jerez», encontrándose este título en el *Poema del cante jondo*. En esta composición, inspirada en Franconetti, Lorca refleja la simbiosis que supone el cantaor, el cual aúna sus orígenes italianos con el cante flamenco. La fascinación de Lorca por el flamenco en estos años, en los que escribe el *Poema del cante jondo*, era evidente. Este interés y el conocimiento adquirido sobre el mundo flamenco mediante la preparación del Concurso de Cante Jondo, es usado por García Lorca como fuente de inspiración para la creación de las

³⁶⁹ Imagen tomada del libro de Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. XX.

³⁷⁰ Elena Torres Clemente, «Vocaciones cruzadas: músico y poetas» ..., *op. cit.*, p. 198.

composiciones inmersas en el *Poema del cante jondo*, donde tienen lugar títulos con terminología del mundo flamenco, así como los palos y danzas propias.

De igual manera, en «Juan Brevia», poema también inmerso en las «Viñetas flamencas», Lorca homenajea a uno de los más grandes cantaores flamencos de Málaga, cuya repercusión fue tan notable que la peña flamenca más importante de esta ciudad lleva su nombre³⁷¹. Probablemente, Lorca conoció y escuchó de primera mano a Juan Brevia, quizás en el famoso Café de Chinitas en Málaga, café cantante donde se reunían los personajes más relevantes de los años 20 y 30, como La Argentinita, Manolo Caracol, Juan Brevia y el propio poeta que tratamos, entre otros. El hecho de que llegasen a conocerse es una posibilidad, ya que en este poema se retrata físicamente al cantaor: «Juan Brevia / tenía cuerpo de gigante / y voz de niña» (vv. 1-3). Sin embargo, si observamos con detenimiento los títulos pertenecientes a «Viñetas flamencas», el poema «Café Cantante» sigue al de «Juan Brevia», quizás, habiendo una interrelación entre ambos, haciendo alusión este al café cantante (Café de Chinitas) al que asistía Lorca para ver los renombrados artistas flamencos del momento, como Juan Brevia. Sumado a ello, en las mismas «Viñetas flamencas», tiene lugar la «Lamentación de la muerte», dedicada a Miguel Benítez, compositor, musicógrafo, abogado y amigo de Federico García Lorca, quien puso música a muchos de sus poemas, así como a los de otros miembros pertenecientes a la denominada Generación del 27.

Entre 1921 y 1924, Lorca escribe *Canciones* y, de estas, dedicará «Friso» al escritor y compositor Gustavo Durán. Este autor estudió en París con Paul Dukas y Paul Le Fleur, cuyas características estilísticas se asemejan a las de Alejo Carpentier. La unión y similitud estética entre Lorca y Durán queda reflejada en la composición «Berceuse (A la manera de Maurice Ravel) para dormir a Federico cuando se vuelva pequeño». Según Roger Tinnell, esta nana es compuesta por Durán y dedicada a Federico García Lorca el 27 de noviembre de 1925³⁷², cuyo título quizás encuentre su génesis en el poema inédito de Lorca de *Canciones* titulado «Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez un niño».

³⁷¹ Lourdes Gálvez del Postigo, «Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Brevia», *Boletín de Arte*, n.º 25, 2018, p. 818.

³⁷² Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 33.

En el mismo poemario, Lorca dedica «Cortaron tres árboles» a uno de los compositores más relevantes del denominado Grupo de los Ocho, quien es considerado como el único discípulo de Manuel de Falla: Ernesto Halffter. Este último y García Lorca compartían amistad con Falla, en cuya casa celebraban numerosas reuniones donde interpretaban fragmentos de *El Retablo de maese Pedro*. Igualmente, la amistad de Lorca y Halffter fue tal que se dedicaron mutuamente algunas obras.

Igualmente, en el mismo libro de poemas, se encuentra «Tres retratos con sombra», en el cual queda inmerso el poema «Debussy». Mediante esta breve composición, Lorca homenajea al compositor francés quien, a su vez, había escrito varias páginas musicales inspiradas en Granada, la ciudad que vio nacer al poeta. Siguiendo a Gibson, Debussy supo reflejar correctamente la esencia de esta ciudad andaluza, de la Alhambra y del Generalife a través de los ritmos de habanera en *La puerta del vino* y *La Soirée dans Grenada*. En cuanto a la influencia de Debussy en la obra poética de Lorca, la estética *debussyana* se ve reflejada en la poesía temprana del granadino, en la que se parte de la búsqueda de la evocación y la ruptura con la tradición, en plena consonancia con lo que había realizado el maestro galo en la música décadas atrás³⁷³. Sumado a ello, a Lorca le apasionaba tanto la música de Debussy que podemos encontrar otras referencias en su obra poética, como es el caso de su poema inédito «Canción novísima de los gatos», en el cual el poeta le menciona. Por otro lado, la vinculación Lorca-Debussy es tratada también desde el punto de vista interpretativo, ya que Tinnell habla sobre una carta³⁷⁴ en la que el poeta escribe a Falla para decirle que está ensayando su obra para guitarra titulada *Homenaje a Debussy*, la cual fue escrita en 1920.

En la publicación anteriormente indicada de Tinnell³⁷⁵, podemos observar que, entre las partituras pertenecientes a la biblioteca personal de Lorca, encuentran cabida cuatro composiciones de Debussy: los *Dos arabescos para piano*, *La cathédrale engloutie*, *Petite Suite* y la adaptación de esta última composición para piano a cuatro manos. De este modo, y tras la información expuesta, queda reflejada claramente la admiración del

³⁷³ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, vol. 78, n° 156, 2016, p. 480.

³⁷⁴ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 434.

³⁷⁵ *Ibid.*

poeta por el compositor impresionista francés desde el punto de vista estético e interpretativo.

Por otro lado, la estrecha relación entre Manuel de Falla y Federico García Lorca queda también de manifiesto en su obra poética. Como es bien sabido, Falla fue un compositor destacado de la primera mitad del siglo XX, amigo, referente estético de Lorca y uno de los maestros españoles más representativos de los últimos tiempos. Los encuentros entre ambos eran abundantes, en los cuales ocupaban un lugar neurálgico los temas relacionados con la música y el arte. Como consecuencia de esta relación de amistad, en 1928, Lorca escribe la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» como homenaje a su amigo y maestro Manuel de Falla. Sin embargo, según un artículo publicado en el diario *ABC*³⁷⁶, esta composición no fue bien entendida por Falla debido al carácter desolador, negativo y el desarraigo existencial, calificándola de una obra muy libre, pero, al mismo tiempo, demasiado estrambótica debido a las alusiones religiosas del poema, las cuales fueron tomadas por Falla como algo irreverente.



Imagen 3. Federico García Lorca (primero por la izquierda) junto a unos amigos y Manuel de Falla (segundo por la derecha)³⁷⁷

³⁷⁶ Joaquín Caro Romero, «García Lorca y la Eucaristía», *Diario ABC de Sevilla*, 17 de junio de 1993, p. 58.

³⁷⁷ Imagen reproducida bajo autorización de la Fundación Lorca.

En 1935 sale a la luz la obra *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, torero español y cuñado del mítico «Joselito El gallo». Aquel, amante de la literatura, miembro de la Generación del 27 y amigo de Federico García Lorca, murió de gangrena en 1934 a causa de una cornada. Lorca, escribe este conjunto de cuatro elegías que narran la cornada y muerte del torero y se las dedica a su querida amiga Encarnación López Júlvez, viuda del diestro fallecido, y conocida artísticamente como *La Argentinita*, reconocida artista, excelente bailarina y coreógrafa, quien participó de manera conjunta con García Lorca para grabar las famosas *Canciones populares antiguas*, siendo acompañada por este al piano.

En los últimos años de su vida, Lorca compone numerosos sonetos, los cuales son recopilados y publicados póstumamente. Uno de ellos se lo dedica a su admirado amigo y profesor, Manuel de Falla, llevando como título «Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores», de carácter circunstancial.

En otro soneto de carácter fúnebre, «Epitafio a Isaac Albéniz», García Lorca homenajea a uno de los más célebres compositores españoles de finales del siglo XIX, mediante el cual queda reflejada la significación de la música del compositor catalán para el poeta granadino. La comunión estética que Lorca sentía con Albéniz pudo ser debida a la especial admiración de ambos por Granada, ya que el maestro catalán compuso alrededor de veinte piezas para piano inspirado en la ciudad andaluza. Roger Tinnell registra una composición musical juvenil³⁷⁸ de Lorca titulada *El Albaicín*, claramente influenciada por la suite *Iberia* de Albéniz, composición en la que en el Cuaderno 3, tiene lugar la pieza *El Albaicín*, inspirada en el célebre barrio granadino. La música de Albéniz es de carácter trascendental para el poeta, siendo esta tan significativa que, cuando el compositor muere, Lorca le dedica el poema de carácter fúnebre que hemos indicado, entendido como un epitafio. A continuación, queda mostrada una relación en cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en la obra poética del autor andaluz:

³⁷⁸ Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca...*, *op. cit.*, p. 9.

Grupo		Músico	Poema
Músicos adscritos a la Generación del 27		Ernesto Halffter	«Cortaron tres árboles»
		Adolfo Salazar	«El concierto interrumpido»
		Gustavo Durán	«Friso»
		Regino Sainz de la Maza	«Seis Caprichos» «Ruina»
Procedentes del ámbito flamenco	Bailaora	La Argentinita	«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»
	Cantaores	Silverio Franconetti	«Retrato de Silverio Franconetti»
		Juan Breva	«Juan Breva»
Músicos españoles de la Generación del 98		Manuel de Falla	«Oda al Santísimo Sacramento del Altar» «Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores»
		Isaac Albéniz	«Epitafio a Isaac Albéniz»
Músico del Impresionismo francés		Claude Debussy	«Debussy»
Sin clasificación [Amigo]		Miguel Benítez	«Lamentación de la muerte»

Tabla 2. Relación de las dedicatorias y alusiones a músicos en la obra poética de Lorca

Tras la clasificación realizada, podemos observar que hay cierta cantidad de poemas que presentan alusiones y/o dedicatorias a personajes del mundo flamenco. Sin embargo, si se suman los poemas dedicados a autores de las escenas culta y popular, hay cierto equilibrio entre ambos bloques. Son varias las alusiones y dedicatorias realizadas también a los músicos pertenecientes a la Generación del 27, como Salazar y Halffter, o a los ya mencionados Falla y Albéniz. Como hemos visto anteriormente, Falla fue una pieza clave y determinante en lo que respecta al acercamiento de Lorca hacia las músicas populares-tradicionales. La retroalimentación artística entre ambos artistas es inevitable, de manera que las comparaciones entre los poemas de Lorca y la música de Falla pueden darse de manera natural. Definitivamente, como hemos podido comprobar, el poeta tiene relación con los músicos de su generación; sin embargo, también posee una especie de conexión con los compositores de referencia de las generaciones anteriores, los cuales se habían adentrado en la búsqueda de la identidad nacional, como es el caso de Falla o Albéniz.

Términos tomados del ámbito musical

Como hemos visto, García Lorca realiza varias y significativas referencias a los instrumentos musicales, así como dedicatorias o alusiones a los músicos más representativos de su época, los cuales, de una forma u otra, influyeron en su personalidad artística. A continuación, se tratarán las numerosísimas y extensas referencias que realizó el poeta a la música a través de la utilización de términos pertenecientes al ámbito de la disciplina.

En primer lugar, son abundantes las referencias existentes a la canción, llevando varios poemas por título esta composición musical. A continuación, se muestran los títulos de poemas con alusión a la canción, divididos por poemarios:

<i>Libro de poemas (1921)</i>			
«Canción otoñal»	«Canción primaveral»	«Canción menor»	«Cantos nuevos»
«Canción para la luna»	«Canción oriental»	«Otra canción»	«El canto de la miel»
«Cantos nuevos»			

<i>Poema del cante jondo (1921)</i>		
«Café cantante»	«Canción del gitano apaleado»	«Canción de la madre del Amargo»

<i>Suites (1920-1923)</i>			
«Momentos de canción»	«Canciones bajo la luna»	«Seis canciones de anoecer»	«La canción del cuco viejo»
«Canción del jardinero inmóvil»	«Cancioncilla del niño que no nació»	«Canción del muchacho de siete corazones»	«Canción morena»
«Canciones bajo la luna»	«Canción en desierto»	«Canción muerta»	«Canción con reflejo»
«Canción sin abrir»	«Canción bajo lágrimas»	«Paisaje de canción»	

<i>Primeras canciones (1926)</i>		<i>Canciones (1927)</i>	
«Canción»	«Remanso, Canción final»	«Canción de las siete doncellas»	«La canción del colegial»
		«Canción con movimiento»	«Canción del mariquita»
		«Cancioncilla del primer deseo»	«Árbol de canción»
		«Canciones para terminar»	«Canción de noviembre y abril»
		«Canción inútil	«Canción del naranja seco»
		«Canción definitiva»	«La canción de la torre negra»
		«Cancioncilla serrana»	«Canciones tontas del niño y su mamá»
		«Canciones para niños»-	«Canción china en Europa»
		«Cancioncilla sevillana»	«Canción cantada»
		«Canción tonta»	«Canción de jinete»

Varios	
<i>Poemas sueltos I</i>	«Canción de la desesperanza»
	«Canto nocturno de los marineros andaluces»
<i>Poemas sueltos III</i>	«Canción de cuna para Mercedes muerta»
<i>De “Tierra y Luna”</i>	«Canción de la muerte pequeña»
<i>Poesía varia</i>	«Canción vieja»
	«Canción novísima de los gatos»
<i>Versos de circunstancia</i>	«Canción popular a la manera del siglo XVI»
<i>Seis poemas galegos (1936)</i>	«Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta»

Tabla 3. Títulos de poemas lorquianos referentes a la canción

En definitiva, es significativo como Lorca utiliza la canción en su producción poética, aludiendo a un total de 57 títulos con esta composición musical. En cuanto a la importancia de esto, puede ser entendido como la trascendencia de la parte sonora y musical en su poesía.

En el *Libro de poemas*, tiene cabida una obra titulada «Balada triste», haciendo referencia al género homónimo, al que Lorca alude en numerosas ocasiones como en

«Santiago», bajo el subtítulo de «Balada ingenua». Otros títulos referentes al mencionado género son: «Balada de un día de julio», «Balada interior», «Balada de la placeta», «La balada del agua del mar», «Cuatro baladas amarillas», «Balada del caracol blanco», «Balada del caracol negro» e «Iglesia abandonada. Balada de la Gran Guerra». La balada, aparte de ser una estructura poética, también, es un género musical donde prima el sentimentalismo y la emoción, abordando una temática generalmente amorosa. No se sabe hasta qué punto García Lorca hace alusión al género musical o al poético, pero sí que podemos observar en el título de los poemas cierta confluencia entre ambos.

Otras formas musicales a la que hace alusión el poeta granadino son el madrigal y el vals. En el *Libro de poemas* encontramos títulos como «Madrigal de verano», «Madrigal», «Madrigal para la vieja Amarili» y bajo el título de «Amor. Con alas y flechas» se incluye su poema «Madrigalillo», como diminutivo de madrigal. Al igual que la balada, el madrigal también es una estructura poética, aparte de ser una composición musical de hasta seis voces sobre texto secular. Por otro lado, en los «Seis caprichos», dedicados a Regino Sainz de la Maza, Lorca hace alusión al propio capricho, entendido como una pieza musical libre de carácter vivo y animado. Como hemos comentado anteriormente, no se sabe hasta qué punto García Lorca hace alusión a la composición musical o al género poético, pero sí que vislumbramos en el título de los poemas esta convergencia literaria y musical. Sin ir más lejos, el poema «Madrigal para la vieja Amarili» parece ser una alusión directa a la composición musical de Caccini, «Amarilli mia bella», célebre madrigal para voz solista y acompañamiento que entronca con el nacimiento del bajo continuo. En *Poeta en Nueva York*, Lorca introduce, bajo el título de «Huida de Nueva York», al «Pequeño vals vienés» y al «Vals en las ramas». La utilización de estilos musicales propios de Cuba como el son, es evidente en «El poeta llega a la Habana» con el poema titulado «Son de negros en Cuba» y en su poema «Copla cubana».

En general, la gran mayoría de los poemas señalados trata de evocar, a través del título de los mismos, a una música popular y costumbrista referente a la cultura tradicional andaluza. Además, como podemos ver en los títulos de los últimos poemas mencionados, el poeta también alude a los estilos musicales tradicionales de otros países, como Cuba, donde refleja en el título el estilo tan característico denominado

«son cubano». Sin embargo, nos encontramos otras formas como las señaladas en el párrafo anterior, el madrigal y vals, las cuales pueden remitirnos a una música de tradición académica. Por otro lado, el vals es bien conocido por todos como uno de los bailes más elegantes que existen, teniendo su origen en la Viena romántica. Sumado a ello, el poeta utiliza otras formas musicales como el nocturno en «Aire de nocturno», «Primer nocturno del cuco», «Segundo nocturno del cuco», «Último nocturno», «Nocturno esquemático», «Nocturnos de la ventana», «Nocturnos del hueco», «Nocturno de Marzo»; la suite en «Suite de los espejos» y «Noche. Suite para piano y voz emocionada» y «Suite del agua»; la serenata en «Serenata. Homenaje a Lope de Vega»; y el género homónimo en «Barcarola». García Lorca alude también a la nana o la canción de cuna a través del título de su poema «Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez un niño».

En cuanto a la correspondencia entre el género musical y la estructura poemática, se da especialmente cierta equivalencia en cuanto al carácter, más que en lo relativo a lo formal. Como ejemplo de ello, Lorca utiliza el género musical del nocturno para abordar poemas nostálgicos e inspiradores de la noche, al igual que se hace con la composición musical a la que nos referimos.

En el caso de la suite, la correspondencia es más formal, ya que Federico García Lorca trata de imitar esta composición musical incorporando numerosos títulos dispares, dentro de la misma estructuración literaria. Incluso en «Noche. Suite para piano y voz emocionada», contiene como una de las primeras piezas el «Preludio», aludiendo a ese carácter introductorio que posee la pieza musical homónima. En el caso de la barcarola, Lorca trata de reflejar el sentimiento de la canción folclórica veneciana a través de un poema que versa sobre el Romanticismo.

El «Concierto interrumpido», que mencionamos en el apartado anterior y que fue dedicado por Lorca a Adolfo Salazar, se encuentra plagado de terminología musical, en el que encontramos conceptos como «armonía», «calderón», «música», «sordina» y «aristón». Además, García Lorca habla del «calderón helado y soñoliento, de la media luna», estableciendo una metáfora entre el calderón, como signo musical que introduce la suspensión en la melodía, y la media luna reflejada en el ambiente natural del que se habla en el poema. El poeta andaluz también hace referencia al ritmo en sus versos,

recurso fundamental e imprescindible en la música a través del título de su poema «Ritmo de otoño». Sumado a ello, también hace alusión a las dinámicas en «Solitario», poema integrado en «Seis canciones de anochecer», en el que Federico García Lorca habla sobre el *pianísimo*. De un modo similar, cita de manera evidente a la armonía en «Armonía», y a las notas musicales en su poema «Memento», inmerso también en «Seis canciones de anochecer», donde alterna cada verso con las notas do-re-mi y do-re-fa, convirtiendo, de este modo, la obra en poesía sonora, además de constituir una forma original de integrar la música en su universo poético.

Como puede resultar evidente, en *Poema del cante jondo* es donde encontramos mayores referencias musicales. El primer poema lleva por título «Baladilla de los tres ríos», diminutivo perteneciente al género de la balada. Además, en este poema, Lorca hace alusión a la voluntariedad como homenaje a Manuel de Falla por su «Canción del fuego fatuo», perteneciente al ballet *El amor brujo*, a través de la incorporación de los siguientes versos: «¡Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!» (vv. 25-26). En definitiva, estamos ante un poema que trata de homenajear una obra de Falla a través de una serie de versos que aspiran a ser música verbal e involucrar, de este modo, al lector en la historia, la cual posee un trasfondo musical.

Seguidamente, en el «Poema de la siguiriya gitana» se hace referencia a uno de los palos más antiguos conocidos, el cual forma parte de los cimientos del cante flamenco. Bajo el título de «Poema de la siguiriya gitana» se integran poemas como «La guitarra», la cual quedaba clasificada en el primer apartado; «El grito», donde se evoca el comienzo de un baile a través de los *quejíos* del cantaor; y «El paso de la siguiriya», donde tras «El silencio» contrastante que lo antecede, entra la bailaora. De esta manera, García Lorca trata de recrear un espectáculo flamenco a través de su poema, dignificando una práctica que hasta entonces estaba asociada a las clases sociales menos pudientes. De manera similar, y siguiendo los géneros derivados de la siguiriya, tiene lugar el «Poema de la soleá», el cual hace referencia al palo flamenco homónimo. Al igual que la «Baladilla de los tres ríos» y el «Poema de la siguiriya gitana», este comienza con un poema referente al paisaje andaluz, además de integrar otros en los que se describen los gritos presentes en el cante, la danza y la personificación del palo de la soleá, tratándose de una mujer vestida con mantos negros.

En el «Poema de la saeta» se integran poemas con temática de Semana Santa y el canto tradicional religioso propio de estas fechas, la «Saeta», perteneciente a la tipología de canciones sin acompañamiento de guitarra. Este título surgió a partir de la visita del poeta a la Semana Santa sevillana de 1921, junto a su hermano Francisco y Manuel de Falla³⁷⁹.

Bajo el título de «Gráfico de la Petenera», Lorca hace referencia a este cante flamenco, que encuentra su punto más álgido en «Muerte de la petenera» y «Falseta». Este último poema alude al floreo o melodía realizada por la guitarra, que intercala los acordes que acompañan la copla. En «Tres ciudades» se encuentran poemas como «Malagueña», inspirado en el palo flamenco tradicional con origen en los antiguos fandangos malacitanos. Asimismo, «Barrio de Córdoba. Tópico nocturno», nos recuerda de nuevo a la forma musical del nocturno inspirada en la ciudad califal. En este poemario aparece de nuevo la referencia a la canción a través de títulos como «Canción del gitano apaleado» y «Canción de la madre del amargo».

Su libro de poemas titulado *Seis poemas galegos* hace íntegramente alusión a diferentes formas musicales. El primer poema titulado «Madrigal â cibdá de Santiago» cita a esta forma musical; de igual manera que se produce en «Romaxe de Nosa Señora da Barca» con el Romance; la «Cantiga do neno da tenda», la cual hace referencia a las cantigas desarrolladas entre los siglos XII-XIV en tierras gallegas; «Noiturnio do adoescente morto», en el cual se alude a la pieza musical del nocturno; «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta», en la que de nuevo Lorca se inspira en la canción para homenajear, esta vez, a la figura de la poetisa gallega Rosalía de Castro y concluir con la «Danza da lúa en Santiago».

Siguiendo a Gibson³⁸⁰, Lorca quedó impresionado en su viaje a Galicia al observar el cierto carácter triste de sus habitantes y su música, la cual abordaba una temática referente al desamor, a los amores imposibles y la tristeza. Tras su viaje a esta región, García Lorca integró en sus conciertos íntimos cantigas, romances y diferentes melodías del folclore galaico-portugués. Es por lo que su admiración por Rosalía de

³⁷⁹ Trinidad Durán Medina, *Federico García Lorca y Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1975, pp. 17-20.

³⁸⁰ Ian Gibson, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 175-182.

Castro, y su conocimiento sobre la lírica galaicoportuguesa de los siglos XII y XIV, determinaron finalmente este conjunto de *Seis poemas galegos*.

En su poesía varia sobre el *Poema del cante jondo* tiene cabida el «Miserere», poema influenciado por el Salmo 51, usado en la liturgia romana en los laudes de los viernes. Sumado a ello, hay evocaciones de nuevo a la música popular a través de títulos como «Copla», «Quejío» y «Bulería». A continuación, se muestra una clasificación de lo que hemos visto hasta el momento, basada en la relación existente en cuanto a los términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical en la obra poética de Lorca:

Términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical	Número de títulos
Canción	57
Balada	11
Cante/ Palos flamencos	10
Nocturno	10
Madrigal	5
Conceptos musicales en «El concierto interrumpido»	5
Suite	3
Música popular cubana	2
Nana	2
Saeta	2
Vals	2
Barcarola	1
Cantiga	1
Dinámicas	1
Liturgia romana	1
Notas musicales	1
Ritmo	1
Romance	1
Serenata	1

Tabla 4. Relación de términos, géneros y formas tomadas del ámbito musical en la obra poética de Lorca

Una vez clasificada la información, y remitiéndonos a los aspectos biográficos de Lorca, podemos observar su interés por las músicas populares-tradicionales españolas. Este conocimiento sobre la música folclórica ahondó tanto en la personalidad del poeta que lo llevó a la composición de numerosos poemas en los que se reflejaban este interés hacia la música, a través de los títulos. Sumado a ello, la formación musical de Lorca es un hecho clave y determinante para comprender la integración de las referencias musicales en su obra poética, así como su relación con Falla, personaje que marcó de manera indiscutible la trayectoria del autor granadino, como ya se mencionó. Sus primeros poemas abarcan la mayoría de los títulos citados referentes a la canción, quizás por su personalidad juvenil. En cambio, los títulos que aluden al cante y a los palos flamencos pertenecen al *Poema del cante jondo*, obra realmente influenciada por el Concurso del Cante Jondo, donde Lorca tuvo un papel relevante como organizador del evento junto a Falla.

Un caso similar lo encontramos en *Canciones. 1921-1924*, libro de poemas que es testigo de la maduración artística del poeta. Alba Agraz³⁸¹ realiza un estudio basado en la poética musical de esta obra, mostrándose que es decisiva en la estética lorquiana, haciéndose alusión desde el propio título a la música, como elemento clave del poemario, además de las referencias musicales que encontramos a través de la utilización de ciertos recursos literarios, como los paralelismos y las variaciones. En resumen, y como conclusión del presente apartado, vislumbramos que hay un total de 57 poemas lorquianos referenciales a esta pieza musical tan recurrida que comentábamos, la canción. Seguida de ella, hay un total de 11 poemas que llevan por título balada y 10 composiciones que hacen referencia a la terminología del cante flamenco o los palos flamencos en sí. En definitiva, Lorca nunca dejó atrás la música en su vida y, como ejemplo de ello, quedan expuestas las numerosísimas referencias musicales que nos encontramos en su obra poética.

CONCLUSIONES

A lo largo de este breve recorrido sobre la presencia de la música en la poesía lorquiana, hemos podido comprobar las dotes musicales que poseía nuestro

³⁸¹ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca»..., *op. cit.*

protagonista, Federico García Lorca. Como se ha comentado, durante su juventud se consideraba más músico que dramaturgo, y es que la música estuvo presente todos los días de su vida, gracias a la importancia de esta, que fue concedida por parte de su familia.

En relación a ello, hemos observado la evidente presencia de nombres de músicos, terminología musical y alusiones a instrumentos en su producción poética. En cuanto a las referencias a instrumentos musicales son dos los que marcaron su personalidad: la guitarra y el piano. Como hemos visto, las alusiones a la guitarra son en gran parte debida a su amistad con Regino Sainz de la Maza y a la influencia que recibe por parte del mundo flamenco, cuando Lorca entra en contacto con Falla, de forma paralela, para la organización del Concurso de Cante Jondo de 1922. En lo que refiere al piano, se trata de un instrumento de relevancia indiscutible en la trayectoria vital de García Lorca debido a su expresividad y sentimentalismo, adjetivos que encuentran inevitable confluencia en su propia personalidad.

En cuanto a las dedicatorias y alusiones a músicos en su obra poética se presenta una lista bien definida de aquellos que calaron en la trayectoria de Lorca, reflejando las conexiones estéticas con los músicos a los que alude o dedica sus versos. Son varios los poemas dedicados a autores pertenecientes a la escena popular como *La Argentinita* y Franconetti; sin embargo, también encuentran cabida autores pertenecientes al ámbito de la música culta internacional como Debussy, Falla o Albéniz. Sumado a ello, la alusión a los músicos adscritos a la Generación del 27, y en particular al Grupo de los Ocho de Madrid, con los que estableció un fluido intercambio, es inevitable en la poesía de Lorca. En particular, es destacable la trascendencia de Adolfo Salazar y Gustavo Durán, con quienes mantuvo una estrecha relación de amistad.

El apartado referente al uso de terminología perteneciente al ámbito musical dejó entrever las numerosas referencias a las formas y los estilos musicales, a vocabulario específicamente musical y la traslación del ritmo a sus versos; donde el conocimiento previo de la formación musical de Lorca es determinante para entender la manera en la que integra la disciplina en su obra poética. Como hemos podido observar, los primeros poemas lorquianos abarcan la gran mayoría de los títulos citados referentes a la

canción, quizás por su personalidad y carácter juvenil. Por otro lado, los títulos referentes al cante y los palos flamencos pertenecen indudablemente al *Poema del cante jondo*, obra poética inspirada e influenciada por el ya mencionado Concurso de Cante Jondo de 1922. En definitiva, tras profundizar en la faceta musical de Federico García Lorca se ha podido verificar la interrelación existente entre música y poesía en su producción, así como la manera en la que ambas se integran mutuamente, tratando estas cuestiones de arrojar luz sobre su el universo artístico del genio granadino.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAZ ORTIZ, Alba. «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca». *Revista de Literatura*, vol. 78, n.º 156 (2016), pp. 473-497 [Consultado el 26-12-2021].
- CARO ROMERO, Joaquín. «García Lorca y la Eucaristía». *Diario ABC de Sevilla*. 17 de junio de 1993 [Consultado el 25-12-2021].
- DE LA OSSA, Marco Antonio. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid: Alpuerto, 2014.
- DURÁN MEDINA, Trinidad. *Federico García Lorca y Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1975.
- GÁLVEZ DEL POSTIGO, Lourdes. «Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Breva». *Boletín de Arte*, n.º 25 (2018), pp. 818-830 [Consultado el 12-6-2021].
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929- 1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, vol. I. Barcelona: Ediciones Folio, 2003.
- MARTÍN MORENO, Antonio. «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca». En: *Los músicos del 27*. Cristóbal L., García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (eds.). Granada: CDMA, 2010, pp. 53-69.
- MONTES AMURIZA, Dolores. *Federico García Lorca*. Madrid: Ed. Rueda, 2000.
- TINNEL, Roger D. *Federico García Lorca y la música*. Madrid: Fundación Juan March, 1993.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «Vocaciones cruzadas: músico y poetas de la Generación del 27». En: *Los músicos del 27*. Cristóbal L., García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (eds.). Granada: CDMA, 2010, pp. 70-92.

LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL

Octav Calleya
Director de orquesta

Resumen

La Fenomenología Musical, por lo general, todavía resulta ser una materia desconocida y poco explorada, ya que, desgraciadamente, de unos años atrás, no se ha aportado nada concreto y de impacto con respecto al estudio y desarrollo de la propia disciplina. Por eso, gran parte de mi propia investigación personal se ha enfocado en continuar con los avances de aquella, buscando afirmaciones concretas que, en primera instancia, son únicas y están siendo registradas para que la progresión de la materia siga en curso. Ejemplo de ello es la propia definición fenomenológica de la misma música, con sus cuatro conceptos, estando aquella, a su vez, ligada a la conciencia humana. Asimismo, desde el novedoso punto de vista fenomenológico, esta vinculación también se implementa en uno de los esbozados conceptos, como puede ser el del tempo, que resulta ser quizás el de mayor ponderación e importancia, y que siempre se manifiesta en base al pulso. Haciendo alusión al citado tempo, aquella circunstancia se puede aplicar de manera concreta y evidente en piezas como *El clave bien temperado* de Bach, o hasta en obras en las que son imprescindibles la batuta del director, debido al aumento de la masa sonora orquestal, como puede ocurrir en *Bolero* de Ravel. En otro orden de cosas, en este artículo también se muestra una somera remembranza de otros conceptos y singularidades de la Fenomenología. De forma paralela, se incluye un cuadro fenomenológico y una bibliografía esencial para la materia que tratamos en español, francés, inglés, alemán e italiano.

Palabras clave: Fenomenología Musical, tempo, pulso, tensión, conciencia.

Abstract

Musical Phenomenology, in general, turns out to be an unknown subject. Unfortunately, from a few years ago, almost nobody has contributed anything concrete about the study and development of the discipline itself. For this reason, a large part of my personal research has focused on continuing with its advances, looking for concrete affirmations that, in the first instance, are unique and are being registered so that the progression of the matter continues alive. An example of this is the very phenomenological definition of music itself, with its four concepts, being this, in turn, linked to human consciousness. Likewise, from the phenomenological point of view, this link is also implemented in one of the outlined concepts, such as tempo, which turns out to be perhaps the most weighted and important, and which is always manifested based on the pulse. In this sense, and alluding to the tempo, that circumstance can be applied in a concrete and evident way from pieces such as Bach's *Well-Tempered Clavier*, even in works in which the conductor's baton is essential due to the increase in the orchestral sound mass, as can occur in Ravel's *Bolero*. In another order of things, this article also shows a brief remembrance of other singularities of the Phenomenology. In parallel, it includes a phenomenological table and an essential bibliography for the matter we are dealing with in Spanish, French, English, German and Italian.

Keywords: Musical Phenomenology, tempo, pulse, strain, awareness.

Recepción: 29-3-2023

Aceptación: 30-5-2023

INTRODUCCIÓN

Lo que en la actualidad conocemos como Fenomenología Musical es una disciplina que ideó y comenzó a desarrollar el importante y magistral director rumano Sergiu Celibidache (1912-1996). Este maestro durante su estancia en Berlín, además de ahondar en todo lo relacionado con el pensamiento analítico musical, anexo a su investigación e instrucción en el arte de la Dirección y de la Composición, profundizó en otros campos como la Filosofía o las Matemáticas. Estas últimas investigaciones las trasladó a la música, postulando y trasvasando las bases fundamentales de la fenomenología filosófica de Brentano y Husserl. Por lo que, en estos inicios, el estudio del fenómeno musical primario comenzó a partir del propio sonido, pasando, más tarde, por absolutamente todas las combinaciones posibles en música de todos los géneros, relacionados directamente con el efecto que producen en la conciencia humana. En otras palabras, las dos facetas de la Fenomenología Musical se pueden acotar en todo lo relacionado con el sonido y con el oído humano.

Hay que decir que, desde un principio, el sistema analítico de la Fenomenología, que tiene como base las habituales formas musicales, se alzó e inspiró a partir de otros métodos anteriores, como los de Herman von Helmholtz, Wilhelm Wundt, Franz Brentano, Carl Stumpf, Edmund Husserl, Ernst Ansermet o Heinrich Schenker (1868-1935). Este último autor escribió sus teorías y las plasmó en algunas publicaciones, implementándolas concretamente sobre obras compuestas para piano y orquesta, como por ejemplo, algunas sonatas y sinfonías de Beethoven, entre otras. Igualmente, muchos discípulos de Schenker continuaron la misma labor metodológica de su maestro, como por ejemplo hizo Felix Salzer. Hoy en día, por el valor indiscutible que presenta el sistema schenkeriano, se ha implantado como asignatura de estudio obligatorio en muchas universidades de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, por supuesto Austria y, así, hasta Rumanía. En España la publicación más conocida sobre la metodología de aquel autor, por haber sido traducida al castellano, es la obra *Introducción al Análisis Schenkeriano*, de Allen Forte y Steven E. Gilbert.

Podríamos decir que el análisis schenkeriano reduce el análisis musical de una composición a través de tres planos, llegándose así hasta la mínima esencia armónica

necesaria y evidente para delimitar las grandes partes de una obra. A este respecto, lo que propone la Fenomenología es ir más allá de lo que el método de Schenker establece. Y es que, desde el planteamiento fenomenológico, no solo se induce a la vinculación entre aquellas grandes partes de la obra, sino que el estudio de la misma llega hasta las más mínimas relaciones internas (como el intervalo), se indaga sobre el grado permanente de tensión existente y, por supuesto, siempre se coteja sobre el efecto directo de la música en nuestra conciencia. Esto se realiza a través de conceptos absolutamente nuevos, entendidos desde la propia definición de la música.

LA MÚSICA SEGÚN LA FENOMENOLOGÍA

La Fenomenología Musical tiene como base fundamental «lo vivido». En otras palabras, su estudio solo y únicamente se inicia al momento que comienza la emisión de los sonidos y, por ende, su percepción desde lo simplemente auditivo hasta lo transcendental e indefinible. Esta acción se conoce en terminología alemana como *erlebnis*, o *live experience* en inglés. Pero este aspecto fundamental, de hecho, excluyente, resulta imprescindible sin el aspecto mental, concreto y analítico. Esta acción produce necesariamente una contradicción evidente, llegándose hasta cuestiones totalmente opuestas, si es que no son de antemano bien explicadas, tratando, de manera especial, desde qué contexto provienen (al final se darán algunos ejemplos muy evidentes sobre este asunto).

Si preguntamos a cualquier persona sobre qué cree que es la música, tendríamos apreciaciones y definiciones siempre diferentes, nunca iguales. Desde aquella como que es «algo que alienta agradablemente al oído» hasta, por ejemplo, otra general como que se trata de «un cúmulo de sensaciones únicas del alma» y, así, infinitas descripciones. Seguro que en cada una de ellas existe algo de verdad y de la propia esencia de la música. Pero, de manera paulatina, buscando una definición lo más adecuada posible, tanto desde el punto de vista científico como desde el orbe de las sensaciones humanas producidas por la misma música, los especialistas en la materia también han teorizado multitud de interpretaciones bastante acertadas, pero que nunca han llegado a expresar completamente la esencia básica de este único y grandioso arte. Quizás, solo desde el prisma de la Fenomenología Musical se ha podido llegar a la

mejor definición que consiga reflejar que se está a la altura de lo que es la música, tanto en lo relacionado con sus verdaderos componentes, como con su vinculación directa con el receptor humano; esta definición sería la siguiente: *la música es una masa sonora en movimiento, articulada, polarizada y relacionada directamente con la conciencia humana*. Nunca antes se había llegado a una idea conceptual tan desarrollada y es de desear que, a través de la Fenomenología Musical, esta definición pueda conformar un todo y quede para siempre, hasta que probablemente llegue otra de un nivel más avanzado y que, quizás, se pueda considerar hasta casi «cósmica».

Como se puede observar, la definición dada contiene cuatro conceptos que están directamente ligados al ser humano. A continuación, vamos a explicar brevemente esta tesis. En un inicio, observamos los dos pilares básicos que pertenecen, por un lado al sonido, siendo este el primer ítem dentro de la propia descripción, y la conciencia humana, en segundo lugar.

EL SONIDO

A colación del sonido, como primer aspecto sustancial, se incluyen aquellos cuatro conceptos que, por orden de aparición en la anterior definición, son: la masa sonora, el movimiento, la articulación y la polarización. Trataremos estos asuntos en los siguientes puntos.

La masa sonora

Se constituye desde el primer sonido que se produce hasta toda la verticalidad sonora de sus propios armónicos. Si para un solo sonido ya se conocen sus ya citados inherentes armónicos (que constituyen, por lo tanto, su masa sonora), podemos suponer todo el cúmulo de estos que se conforman en un solo acorde (simultáneos en su verticalidad o compuestos por cuatro o cinco sonidos), ampliándose todo sobremanera en una distribución instrumental orquestal. Por lo que es evidente la enorme masa sonora resultante de un acorde, indiferentemente de si se está ejecutado *piano* o *forte*; concurriendo este abundante volumen también, de manera clara, en una escritura composicional permanentemente, entre otros muchos ejemplos. Elegiremos

un modelo concreto sobre la masa sonora que resulta muy evidente: el que se muestra en los primeros compases de *Bolero* de Ravel, comparando estos con los últimos cuarenta o cincuenta compases de la misma partitura. Sin necesidad de tener un gran conocimiento musical, resulta obvio que la verticalidad o acumulación sonora es inmensamente mayor a mediados y al final de la obra que al principio. Es decir, la masa sonora tiene tanto peso en aquellos pasajes que evidentemente influirá definitivamente en el movimiento correspondiente de la propia música. Igualmente, la reseñada masa sonora es cuantificable en un instrumento solo, sea cual sea este.

El movimiento

El movimiento de cualquier masa sonora es el segundo concepto que aparece en la definición que antes expusimos. Se ha de tener claro que toda música se desarrolla en base al tiempo, por lo que, en él se mueve su propia masa sonora que está, obviamente, en permanente cambio. Esta última aseveración resultará lógica, ya que el movimiento está regido en sus bases por las leyes físicas que, en la acción musical, adquiere adaptaciones según el material que la compone, principalmente, los armónicos de las fuentes que producen los sonidos. Cualquier movimiento está representado por el ritmo, siendo todas sus variantes infinitas. Asimismo, las adaptaciones de aquellas son también ilimitadas en sus fórmulas necesarias, desde el inicio hasta el fin de una entidad musical.

La articulación

Como resultará natural, el movimiento de una masa sonora no puede ser caótico ni casual, sino que ha de estar estructurado de una forma u organizado de otra. En este sentido, desde el punto de visto del propio creador, y a partir de los términos fenomenológicos más adecuados, esa masa sonora está articulada desde sus pequeñas partes o células (semifrases, frases, temas, etc.) hasta las mayores superficies que la componen, representadas por una forma musical global.

La polarización

En esta evolución que tratamos, esa misma masa sonora ya citada estará también polarizada. Es decir, desde su comienzo, cada parte de la obra se encuentra enfocada hacia la siguiente, de manera concatenada. Esta acción ocurre también en los elementos primarios de la partitura, en sus grandes partes y en el final.

LA CONCIENCIA HUMANA

El segundo pilar básico en la definición fenomenológica de la música es la conciencia humana, desde la perceptiva y auditiva sensación básica del oír, hasta el más profundo y transcendental pensamiento provocado por el sonido: ahí donde nada se puede traducir en palabras. Resulta incuantificables y heterogéneas las indefinibles sensaciones producidas por la música, desde las más primarias hasta las más cósmicas, todo ello con una gran característica: todo en música es una vivencia instantánea. De hecho, no hay que olvidar que esta experiencia efímera es provocada por todo lo que la música emplea para manifestarse: desde un simple sonido o silencio, hasta todas las infinitas combinaciones verticales y horizontales que han existido, existen y existirán desde siempre. Por lo que desde lo más general, hasta la propia individualidad de un simple oyente (que siempre resultará una experiencia única e inigualable en cada ser), sin olvidar el proceso que se provoca desde la básica conciencia sonora hasta la espiritualidad y lo transcendental, la música llega a la conciencia humana de manera directa. Por lo que puede resultar evidente que todo este pilar creado desde la música es objeto de estudio de parte de disciplinas como la acústica, psicología, filosofía, antropología, entre otras.

CELIBIDACHE Y LA FENOMENOLOGÍA

A diferencia de Schenker, Sergiu Celibidache escribió muy poco a colación de la disciplina que exponemos, y esto fue por varias razones. Por un lado, al ser un director extraordinariamente activo hasta su muerte, no pudo disponer del tiempo necesario para dedicarse a aquello. Por otro lado, el maestro consideraba que a veces era imposible transformar en palabras no solo la música en sí, sino también todas sus

profundas teorías. Eso sí, Celibidache puso en práctica en cada una de sus ejecuciones durante cuarenta y dos años, de manera completa, sus conceptos al respecto, reconociéndose sin la más mínima duda, que estaba a un altísimo nivel como director. Asimismo, impartió sus teorías en multitud de cursos por todo el mundo, desde Alemania, Italia, Francia, o en el conocido «Curtis Institute» en EE. UU., etc., además de otorgar centenares de entrevistas de todo tipo. Como autor directo sobre la Fenomenología, Celibidache tan solo dejó como legado un pequeño libro, que no es más que la transcripción de una conferencia de una hora dada por él mismo, a la que se le adjuntó una tardía recopilación de sus apuntes (véase esta publicación en la bibliografía final recomendada). Por el poco volumen documental que se atesora del maestro rumano con respecto a la Fenomenología, se podría suponer que existe el peligro de no entenderse bien todas sus tesis. Por suerte, muchos musicólogos y, sobre todo, una gran cantidad de sus discípulos, han recopilado y difundido de manera eficiente todas sus enseñanzas. Por eso, tanto el cuadro final que se adjunta en este ensayo como sus definiciones expuestas anteriormente, son el resultado de años de estudio y síntesis realizados desde la única cátedra instituida en España que ahondaba en la Fenomenología y que dirigí, además de la divulgación en otros tantos cursos en diferentes países. La mayoría de los libros dedicados a este músico único están publicados por «La Fundación Sergiu Celibidache» de Múnich (Alemania).

OTROS CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA FENOMENOLOGÍA

Al igual que la definición fenomenológica de la música hay otros conceptos en principio conocidos, pero nunca definidos y desarrollados desde el nuevo punto de vista que aquí se plantea. Se trata, por ejemplo, de aspectos como la tensión-intensidad, simultaneidad-temporalidad, o repetición, entre otras. Igualmente, hay que tomar en consideración otros ítems que podríamos tildar de «secundarios» y que contribuyen de manera directa al desarrollo del campo de estudio de la Fenomenología Musical. Estos serían la acústica, los elementos que son propios de la sensibilidad emocional, así como el estado emotivo o el recuerdo que provoca usualmente una obra ya escuchada, es decir, aspectos que dependen del pasado. Todas estas circunstancias pueden influir de manera no positiva en la vivencia única e instantánea del elemento sonoro (*erlebnis*), ya

señalada antes; tanto en una simple melodía como en una compleja obra pianística de Beethoven, Liszt, u otros autores, así como en una partitura orquestal de Richard Strauss o Gustav Mahler.

Pero, de todos los conceptos indicados fuera de la ya citada definición fenomenológica de la música, el más importante e influyente es el tiempo. En pocas palabras, este es el resultado de la relación entre el movimiento horizontal y la presión vertical de cada momento. Asimismo, la base de poder establecer el tempo justo en un texto musical es lo que llamamos pulso, que representa la unidad que caracteriza cualquier movimiento. El pulso no es caótico ni en la naturaleza ni en ninguna otra de sus manifestaciones, como por ejemplo, en la música.

En la actualidad, se disfruta de todo tipo de indicaciones y medios para concretar y acertar con el tempo justo: términos italianos y alemanes muy precisos o notaciones metronómicas, entre otras. Pero, muchos años antes, el propio Bach no escribía nada pormenorizado con respecto al tempo justo, aunque sí pedía a sus músicos que si no lo conocían, dejaran de tocar la obra. El ejemplo más claro al respecto es *El clave bien temperado*, obra en la que, sin existir ni la más mínima indicación metronómica, cualquier ejecutante debería acertar el tempo justo. Pero, ¿cómo lo puede hacer sin llegar a la esencia del movimiento a través del ritmo escrito, correspondiente a una auténtica expresión intrínseca, si no es a través del pulso? Establecer el pulso correcto es siempre la clave para poder solo después relacionarlo de manera orientativa con las indicaciones tradicionales o, inclusive, con el metrónomo. Desgraciadamente, después de comprobar grabaciones con tantas versiones de aquella música, el pulso no solo se puede considerar como algo diferente, sino también como una herramienta inclusiva contrastante. Y es que, precisamente, este criterio de pulso-tempo es el único que nos puede orientar bien al desarrollo musical global. Pero, parece ser que en ocasiones este aspecto no es del todo bien conocido.

En apoyo a este criterio, hay también una simple y clara verdad: cualquier creación fue concebida y escrita por su autor solo en una forma, y no en varias o diferentes a aquella. Las pequeñas variaciones son normales, debido a muchas razones, como por ejemplo, el espacio acústico, las posibilidades técnicas, los estados anímicos,

entre otros. Pero nunca pueden alejarse del pensamiento inicial del autor y, precisamente, en este aspecto, el tempo justo es el elemento prioritario que debe asegurar las intenciones y el sentir de un compositor. Concretamente, en principio se debe establecer el pulso correcto, luego relacionarlo directamente con la palabra indicada (Haydn, Mozart, Beethoven siempre han sido grandes genios en este sentido) y, más tarde, inclusive con las indicaciones metronómicas orientativas. En este sentido, estas últimas parecen estar indicadas de manera equivocada en algunas ocasiones, como se puede comprobar en diversos estudios. En este aspecto, resulta ser de gran importancia el hecho de no olvidar nunca el carácter expresivo de muchas de las palabras que indican el tiempo, pero que, simultáneamente, reflejan el carácter del movimiento. Es necesario no olvidar nunca esta circunstancia.

Junto a lo expuesto, resulta extremadamente importante la Fenomenología Estructural, es decir, la relación global de todas las partes de una obra entre sí. Este criterio es igual de aplicable a las más pequeñas articulaciones de la propia partitura. A este respecto, lo más plausible son las relaciones de tensión y relajación entre las partes, de tal forma que se puedan ordenar claramente las culminaciones, tanto el clímax como el punto de mínima tensión. Este concepto que se ha de reflejar en la ejecución, entendida esta como la acción en la que se presenta la verdadera estructura de la obra, no se consideraba antes como tal, ni en el análisis schenkeriano ni en el simple recorrido de las formas musicales. Por eso, la Fenomenología tiene como meta definitiva, siempre representado en la práctica interpretativa, aquello de realizar correctamente las acumulaciones de tensión y la graduación de los puntos culminantes, desde el clímax hasta el final de la pieza. Es cierto que este apasionante trabajo analítico es muy complejo, pero, quizás, para cualquier intérprete, puede ser el más completo para conseguir una ejecución ponderada y rica.

Finalmente, y como síntesis suprema del recorrido fenomenológico, se ha de tener muy en cuenta el concepto que nos hace entender que en el inicio está el fin, idea muy vinculada a la filosofía Zen, y que es aplicada a la interpretación musical. Puede resultar evidente el comprender la relación global del pensamiento completo que debe tener cualquier intérprete antes de proceder a una ejecución musical, para tratar de adquirir con la mayor veracidad posible la ejecución adecuada; de esta manera, se puede

llegar a realizar y transmitir lo que el autor dejó patente en su propia creación. Por lo que, hoy en día, es necesario tener un conocimiento completo y profundo de los criterios de la Fenomenología Musical, ya que nos llevará a una interpretación con garantías. Si esto no es así, es posible que se caiga en la simple ejecución de las notas del pentagrama. Lamentablemente, esta última realidad aún existe de manera habitual.

A partir de lo hasta aquí expuesto, podemos llegar a formularnos una pregunta que, en primera instancia, puede parecer simple, pero que siempre está presente y es necesaria: ¿cómo hacemos Fenomenología en la práctica musical? Para ello, hemos de recurrir a los ejemplos más simples y concretos, que se pueden tomar de conocidos fragmentos de piezas de Bach, Beethoven, Mozart o Ravel. Pero, de manera inicial, como prototipo básico, simple o paradigmático, podemos acudir a la consulta de una típica cadencia resolutoria dominante-tónica. Cualquier músico la interpretaría, como es natural, en un solo sentido: de más a menos. Por lo que, desde el punto de vista más orgánico, se puede aseverar que esta práctica tan evidente es, en el fondo, la más simple relación fenomenológica que aquí exponemos.

De Bach, sería suficiente cotejar solo los primeros cuatro compases del primer «Preludio en Do mayor» de *El clave bien temperado*: aunque el acorde inicial es idéntico al del cuarto compás, cualquier músico sensible debe darse cuenta de que no son lo mismo ¿Por qué? Pues, concretamente, por la diferencia de la procedencia de cada uno de ellos: el del compás cuarto proviene de la tensión acumulada entre el segundo y tercer compás, cosa que no existe en el primero. Interpretar esta diferencia en la práctica (I-II-V-I) es la clave para entender la relación existente desde el punto de vista fenomenológico, atendiendo a lo armónico, y que, idénticamente, como mínimo, hay que realizar en cualquier otro lugar de cualquier pieza que se ejecute, sea igual de simple o no. No obstante, hay que aclarar que realizar esta labor dentro de la escritura de 16 notas por cada acorde no resultará fácil, pero es obligatorio pensarlo y hacerlo.

En Beethoven, tomaremos como ejemplo los compases 225 y 227 del último movimiento de la *Sinfonía Pastoral*. Aunque el autor escribe fortísimo en el primero de ellos (225), esto debe hacerse de facto en el segundo (227), ya que es en él donde el acorde con séptima posee más tensión, en comparación con el anterior. Esta acción y

estudio estaría basado en la concepción y corriente fenomenológica, que también observa la relación intrínseca entre los dos acordes indicados.

Otro ejemplo extraordinario en Beethoven, en el que también se representaría una escritura simple, es el tema del movimiento final de la *Heroica* (incluyéndose los compases 12-13 y 14-15). Aunque se trata solo de las dos mismas notas (tónica y dominante) la relación no va a ser igual: no tiene el mismo grado de tensión una quinta ascendente (mib-sib) que la cuarta ascendente resolutive (sib-mib), aunque sean las mismas notas. Pero, a primera vista, en este simple ejemplo, lo importante es entender esa relación y, sobre todo, realizarla de manera práctica, indiferentemente al matiz escrito. Esta acción también se entendería como interpretar la obra desde el punto de vista fenomenológico.

Y todavía es más reducido el ejemplo del inicio de la *Sinfonía N°104* de Haydn: en el *tutti* orquestal al unísono no se debería tocar igual la quinta ascendente que la descendente, a pesar de poseer las mismas notas (re-la). Para su ejecución, desde el orbe fenomenológico, hay que ser consciente de ello, aparte de cualquier intuición natural por la simplicidad del caso. Otro ejemplo de un material simple y claro serían los compases 6 y 7 del «Menuet» de la *Pequeña Serenata Nocturna*, de Mozart. Este breve pasaje puede ser mal interpretado por causa del compás de 3 por 4, en vez del que resultaría evidente. Esta acción también estaría relacionada con el pensamiento y actuación de la manera fenomenológica.

Y qué decir si implementamos las directrices fenomenológicas en un cambio extremo con respecto a la orquestación; es decir, si estudiamos y entendemos desde la fenomenología una mayor masa musical o, lo que es lo mismo, pasar de un mínimo musical a una enorme verticalidad. Esto, determinaría incluso el cambio de pulso y, consecuentemente, la figura del director sería imprescindible. Aunque en la partitura no se incluyan las indicaciones fenomenológicas, el propio director ha de tenerlas en cuenta. A modo de ejemplo, y continuando con las prácticas fenomenológicas, se adjunta un extracto del famoso *Bolero* de Ravel.

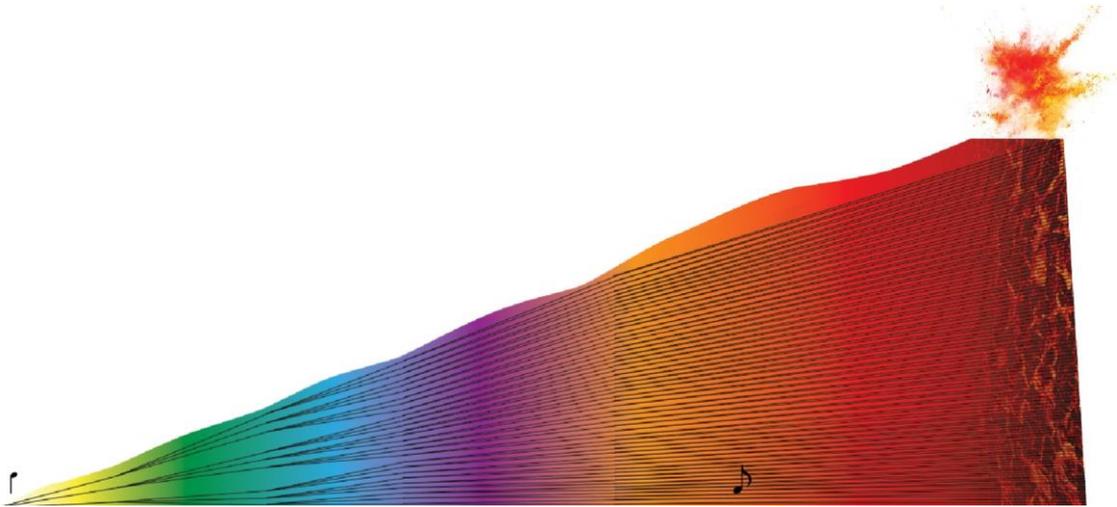


Imagen 1. Reproducción de la masa sonora de *Bolero* de Ravel.

En este estudio se han incluido algunos ejemplos mínimos de la disciplina que se trata, pero, lo recomendable, sería tener en cuenta el pensamiento de la Fenomenología de manera permanente en cualquier ejecución, tanto si es una pequeña o gran masa sonora, al igual que en las grandes parte formales o pequeñas frases.

ConductingART^{As.} O. Calleya
FENOMENOLOGIA MUSICAL

Introducción					Nuevos Conceptos					Fenomen. de la conciencia humana			Fenomen. de la Dirección Orquestal				
Antecedentes		Bases musicales			La música	Tempo	Horizontalidad	Verticalidad	Fenomen. Estructural	Otros	Relación M-C	Triángulo dorado	Interpretación	Orquesta	Técnica Directorial	El Código	
Aspectos históricos	Husserl	Definición	Armonía	Contrapunto	Schopenhauer	Six 4 conceptos (definición)	Pulsos Indicaciones Metronomo Bach	Articulaciones Melos Fraseo	Armonicos Masa sonora Presión Vertical	Forma Estructura PCPM Climax	Simultaneidad Temporalidad Tij Repeticiones Etc.	Reconocidad	▲	Acústica Etc.	Características Ensayo Concierto	Técnica única Características Espazo = unidery golpe proporcional	Síntesis fenomen.
"MUSIK IST WERDEN" - "EN EL INICIO ESTA EL FIN"																	

©copyright 2013 Octav Calleya

Imagen 2. Cuadro de la Fenomenología Musical.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*.

París: Robert Laffont, 2000.

BROHM, Jean Marie. «Phenomenologie de la musique». Entrevista en *Laetitia Petit*.

CALLEYA, Octav. *Compendio de dirección y fenomenología musical* (próxima publicación).

CARRILLO SEDEÑO, Mariló. *Mentor y discípulo*. Málaga: Fundación Unicaja, 2023.

CELIBIDACHE, Sergiu. *Fenomenología de la música: una presentación*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2017.

CELIBIDACHE, Sergiu. *La musique n'est rien: textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Arlés: Actes Sud Editions, 2012.

DRABKIN, William & ROTHGEB, John. *Schenker: The masterwork in Music*. Cambridge: Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1996.

FORTE, Allen & GILBERT, Steven E. *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano*. Cornellá: Idea Books, 2002.

WEILER, Klaus. *Celibidache: Musiker und Philosoph*. F. Schneekluth, 1993.

LA ENSEÑANZA DE SERGIU CELIBIDACHE: EL FUNDADOR Y HERALDO DE LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL

Abdiel Almodóvar-Santiago

Director de Orquesta/

Director Musical de Meridian Chamber Players en Dallas –Texas- EE. UU.

Resumen

El presente artículo pretende mostrar, como camino sintetizado, una aproximación a la Fenomenología Musical y las enseñanzas esenciales del Maestro Rumano Sergiu Celibidache. Con esta intención, el núcleo de este artículo está desarrollado a partir de las áreas fundamentales que le dieron una especie de formación de totalidad amalgamada a su Fenomenología, y que fueron integradas y aplicadas directamente al acto musical por su fundador Celibidache. Las áreas fundamentales integradas en su Fenomenología Musical fueron la Fenomenología Filosófica, el Budismo Zen, el estudio acústico y científico del fenómeno sonoro y el de los efectos del sonido sobre la consciencia humana y sobre el mundo afectivo. Con este trabajo se pretende establecer y mostrar que Celibidache consideraba a la Fenomenología Musical no como un objetivo cerrado en sí mismo, sino más bien como una herramienta, disponible para todos, para poder profundizar en el mundo de las estructuras musicales, de las relaciones entre los parámetros musicales y los sonidos y, finalmente, a través de nuestra comprensión, de cómo las obras musicales han sido construidas en sus esencias, poder llegar a vivir con profundidad su poder expresivo y su mensaje trascendental en la consciencia humana.

Palabras clave: sonido, Fenomenología Musical, tensión, vivencia, consciencia.

Abstract

This article aims to show, as a synthesized path, an approach to Musical Phenomenology and the essential teachings of the Romanian Maestro Sergiu Celibidache. With this intention, the core of this work is developed from the fundamental areas that gave his Phenomenology a kind of formation of amalgamated totality, and that were integrated and directly applied to the musical act by its founder Celibidache. The fundamental areas integrated into his Musical Phenomenology were Philosophical Phenomenology, Zen Buddhism, the acoustic and scientific study of sound phenomena and the effects of sound on human consciousness and on the affective world. With this work we intend to establish and show that Celibidache considered Musical Phenomenology not as an objective closed in on itself, but rather as a tool, available to everyone, to delve into the world of musical structures, of the relationships between the musical parameters and sounds and, finally, through our understanding of how musical works have been built in their essences, being able to deeply experience their expressive power and their transcendental message in human consciousness.

Keywords: sound, Musical Phenomenology, tension, experience, conscience.

Recepción: 13-07-2022

Aceptación: 3-06-2023

INTRODUCCIÓN

En este artículo se explorará cómo el sonido por sí sólo no es Música, sino, más bien, como todo lo que realmente es la música se manifiesta en la consciencia a través de diferentes niveles de relaciones. Es entonces, gracias a la relación del mundo afectivo con los sonidos de vibraciones iguales, con una estructura definida de armónicos o epifenómenos, que se pueden establecer relaciones estructuradas y orientadas hacia las regiones afectivas de la extroversión o la introversión y entre las dimensiones temporales del presente, del pasado y del futuro, para que a través de la vivencia en nuestra consciencia de todas esas relaciones estructurales, afectivas y temporales, reducidas en la consciencia como unidad y totalidad indivisible, podamos experimentar la verdad esencial de la música, Indefinible pero vivible. También se expone la importancia de la articulación de la música y de su distribución energética en patrones de tensión y distensión, las únicas dos direcciones cósmicas posibles para poder vivir una obra como una totalidad unificada y con un efecto afectivo interior provocado por la dosificación proporcionada de las tensiones.

Finalmente, en este trabajo se concluye que lo primordial para todo músico y oyente es poder experimentar la vivencia de la unidad. Lo principal es buscar un entendimiento vivencial, no intelectual, en donde nuestra comprensión de los fenómenos sonoros y musicales sea basada en lo que esencialmente son a través de nuestra observación y escucha objetiva, sin intenciones de interpretarlos o cambiarlos, sino dejando a la música ser. Sólo cuando se llega a este punto de comprensión vivencial, habitando nuestra consciencia entre los sonidos musicales sin interferir, es cuando, realmente, la música se transforma en algo verdadero, en un acto de libertad y trascendencia de la materialidad para poder así cada uno de nosotros mismos devenir en unicidad con la música, sin la interferencia de la voluntad o la interpretación a través de la subjetividad salvaje y el ego del yo.

LA FENOMENOLOGÍA

Todo lo que no se deja aprender a través de relaciones musicales engendra en mí hastío y náusea. Al volver del concierto de Mannheim, sentí en mayor medida el singular miedo nocturno ante la realidad del día, pues ésta ya no me parecía real, sino fantasmagórica³⁸².

³⁸² Fragmento de una carta de Friedrich Nietzsche a su amigo Erwin Rohde.

La música es el arte que ha creado un puente entre el ente abstracto y su materialización sensible³⁸³.

Se deja emerger, devenir. Uno no hace nada, pero está atento a que nada se interponga en el proceso que pueda dañar este maravilloso devenir. Así pues, uno es increíblemente activo y, a la vez, increíblemente pasivo. Uno no debe querer, desear nada sino dejarlo devenir, emerger³⁸⁴.

Si conoces el camino exacto a casa, ¿interpretas el camino cuando lo caminas? Lo he resumido así: no hay interpretación. Se creó música o no se creó³⁸⁵.

La Fenomenología es una escuela filosófica, o corriente de pensamiento, desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX por Edmund Husserl (1859-1938), quien la enseñó en la Universidad de Freiburg, desarrollándola basándose en ideas previas de Hegel, Brentano y la filosofía de Fregel. La Fenomenología pretende eliminar teorías y preconcepciones rígidas y estáticas sobre los objetos para, así, dar mayor importancia a la vivencia o *erlebt*, y poner un paréntesis entre lo que no es un hecho esencial del objeto o el fenómeno observado. Por lo que la preocupación de la Fenomenología es el estudio y el entendimiento de los fenómenos, los objetos, las entidades y las realidades que surgen de la experiencia de la consciencia humana al estar y existir en el mundo. En otras palabras, la Fenomenología nació de la vivencia y luego de la observación de esa vivencia.

La Fenomenología siempre busca el fenómeno trascendental que no podemos capturar, pero que puede aparecer en su forma pura en nuestra consciencia. La prioridad para el músico será el traspasar la superficie de los sonidos, y lograr realizar todo lo audible de la obra, además de los sonidos efímeros o incorpóreos, que son parte íntegra de la obra, pero que muchas veces están tan ocultos que ni el mismo compositor se da cuenta de su existencia. La Fenomenología generó una metodología de comprensión de la realidad muy compleja, en la que el acontecer en la consciencia pura hace que se produzcan experiencias nunca antes vividas en el mundo afectivo, en las que pueden aparecer estas esencias que se exploran durante la observación de un fenómeno.

La música es también pensamiento, es hija del pensamiento humano, y se nutre tanto del propio pensamiento como del sentimiento y de la vida misma. Por eso, la

³⁸³ Iannis Xenakis.

³⁸⁴ Sergiu Celibidache.

³⁸⁵ *Ibid.*

Fenomenología Musical de Celibidache, la cual enseñó por todo el mundo por más de cuarenta años, principalmente, en sus seminarios en la Universidad de Mainz en Alemania, es una integración de las experiencias vitales, ideas filosóficas y teóricas más importantes de los pensadores con los que tuvo contacto como Husserl, Heidegger, Hegel, Anserment, Tiessen, Schenker, Furtwangler y las prácticas aprendidas a través del budismo Zen, integradas por el maestro rumano para enseñarnos qué es lo esencial en la música. Se busca restituir una descripción apropiada de la experiencia musical, sin detenernos en lo especulativo y tratar de formular una comprensión y vivencia en el músico de cómo está construida una composición en sus estructuras y la conexión del mundo sonoro, en sus múltiples formas, con el mundo afectivo de la consciencia humana.

Celibidache tenía un acercamiento muy metafísico al acto musical, intentando explicar lo que no se puede explicar desde el punto de vista de la reflexión y la contemplación trascendental. Celibidache era un disipador de tinieblas, dedicado a despejar con una honestidad radical lo que la obra no es. Las partituras eran para él una estenografía incompleta. En ese sentido, Celibidache pensaba de manera muy similar al compositor Gustav Mahler, quien se planteó preguntas similares sobre lo que es esencialmente la obra en su frase: «¿Qué hay en la partitura? Todo, menos lo esencial». La partitura solo indica parcialmente cosas, pero no contiene ninguna fórmula secreta en sus signos de escritura para lograr que una obra sea contenida en todas las dimensiones de su totalidad en la partitura. Lo único posible a través de los signos de la partitura es una aproximación representativa de su contenido.

En la música, todo se descubre observando, escuchando y viviéndolo. Para Celibidache, la Fenomenología era una búsqueda reflexiva, siempre inspirada por una inquietud metafísica y trascendental, pero que lograrse de manera muy científica la restitución de una descripción apropiada de la experiencia musical y de la relación que existe entre el arte, la vida y la verdad. Su Fenomenología de la Música siempre reflejaba el gran respeto que sentía por el creador de cualquier obra que dirigía y por descifrar todo lo que es la partitura y lo oculto en las entrelíneas.

Celibidache solía decir que era imposible definir lo que la música es, porque, según alegaba, toda explicación sería una reducción de su contenido. Contradictoriamente, muchas veces definía la música a través de conceptos muy precisos en sus seminarios y de los cuales, Octav Calleya logró rescatar y sintetizar sus definiciones y conceptos esenciales. Él pensaba que la música es un fenómeno de consciencia, difícil de abarcar y definir a través de símbolos de pensamiento o convenciones idiomáticas, aunque él se contradecía muchas veces y la definía con conceptos muy claros en sus cursos. También pensaba que la música no necesita ninguna justificación conceptual para ser una parte indispensable de las experiencias vitales del ser humano. Entre la consciencia del que escucha y los sonidos que realiza, se atisba una complicidad y un ejercicio de desposesión que desemboca en la vivencia musical. Muchas veces, en el arte no vemos las cosas como son, sino que vemos las cosas como somos. La desposesión del «yo» y del deseo de querer hacer eran condiciones importantes, según Celibidache, para dejar a la música ser.

Pero, ¿cómo definía Celibidache a la música? Lo más que se atrevía a decir en seminarios sobre una definición concreta de ella era que: «la música no es algo. Algo, en ciertas condiciones llega a ser música y, ese algo es el sonido». Por lo tanto, para Celibidache, la Fenomenología Musical no es pues un objetivo en sí mismo. Es más bien una ayuda para organizarse, para descubrir y profundizar en el mundo de las relaciones entre los sonidos y, de esta forma, poder vivir lo máximo posible la esencia misma de la música; inefable, inabarcable, pero sí experimentable a través de la vivencia directa con el sonido.

Todo conocimiento en la Fenomenología Musical debe utilizarse para informar el acercamiento vivo hacia la obra, no analizando de manera estática o mecánica, sino realizando de manera directa lo que nos ha tocado interiormente y perceptivamente durante nuestro contacto con el sonido. En el caso de la Fenomenología Filosófica, Husserl lo que intentó era poner claridad en el pensamiento, ante una masa de posibilidades intelectuales que había en Europa a principio del siglo XX. En esa época, habían corrientes de pensamiento tan diversas como, por ejemplo, los objetivistas (la verdad es una sola), los subjetivistas (la verdad es relativa) o los psicologistas y un sinnúmero de otras corrientes que intentaban descubrir la verdad desde distintas

perspectivas intelectuales del ser humano. Cada uno tenía una proyección de lo que pensaba que era la verdad, lo cual continúa sucediendo hasta nuestros días. Mientras hayan dos personas en este mundo, habrán dos vivencias muy distintas de una misma realidad, porque cada uno tiene su propia carga de experiencias del pasado y un camino muy propio hacia su futuro, lo que hace a cada persona poseer una singularidad irrepetible, con su propia manera de ver y oír el mundo. El hecho es que la multiplicidad que existe en el mundo siempre ha estado y siempre estará.

La cuestión es cómo moldeamos y le damos forma unificada, como si fuera una gran totalidad, a esa multiplicidad de opiniones y experiencias. Por un lado, hablar de una verdad dogmática, sobre todo en asuntos de religión o filosofía, nos lleva a un profundo mar de opiniones y de posibilidades muy confusas y contradictorias. Lo que intentó hacer Husserl fue evitar negarlas, pero sí poner un orden coherente y científico. Husserl partió de la premisa de que no hay dos vivencias idénticas, pero que sí tenemos unos pensamientos filosóficos con una permanencia al hilo del tiempo. La filosofía de Heráclito, por ejemplo, que dice que todo fluye, fue tan cierta ayer como lo es hoy. Pero también lo es lo que decía Aristóteles al hablar de una verdad objetiva, que siempre está allí presente y lo único que tenemos que hacer es descubrirla, aunque sea por las sombras de los que están en una caverna, como bien apuntaba Platón.

Husserl, al igual que el director de orquesta rumano y fundador de la Fenomenología de la Música, Sergiu Celibidache, se dieron cuenta de que existen dos tendencias inamovibles en todo el cosmos: «todo está en evolución constantemente», como decían los griegos hasta Sócrates, y después, se encuentran los filósofos que han querido definir la verdad más concretamente, señalando que hay algo esencial dentro de todo lo cambiante que nunca cambia. Es precisamente en este último punto que está el eje central de la Fenomenología de la Música de Sergiu Celibidache. ¿Todo realmente cambia o nada cambia? Muchos viven hoy en un total relativismo, en el cual dicen que «todo cambia» y si me gusta mi forma de hacer las cosas, entonces esa es mi verdad, mi interpretación personal. Irónicamente, esa creencia en realidad combina las dos cosas: «todo cambia y nada cambia». Fue entonces cuando Husserl intenta hacer una gran síntesis de estas dos realidades aparentemente contradictorias. Así, él comenzó a decir que hay unas esencias de cómo son las cosas, llamándoles la

«reducción», que es poner entre paréntesis todo lo que es circunstancial hasta que, finalmente, quede lo esencial, que es la finalidad que se busca al momento de observar un objeto. Al mismo tiempo, Husserl decía que la psicología tenía parcialmente la razón, porque cada vez enfoca su atención en las cosas de una manera o de otra, demostrando que la verdad puede tener múltiples aspectos que se pueden explorar desde múltiples perspectivas. Es aquí donde Husserl intentó desesperadamente hacer una gran síntesis que, intelectualmente, es imposible de realizar. Husserl hizo así una síntesis que sólo se puede hacer a través de la vivencia directa, descubriendo uno de los conceptos más importantes de la Fenomenología: la inter-subjetividad.

No hay dos sujetos iguales, pero nos podemos encontrar juntos en la esencia de las cosas, que nunca cambia, pero que la podemos vivir juntos cada vez. Por lo tanto, la inter-subjetividad es un encuentro de los sujetos en los hechos esenciales de los objetos observados, algo fundamental también para el pensamiento de Celibidache. El problema fue que Husserl intentó explicar y demostrar filosóficamente lo que es la inter-subjetividad en múltiples volúmenes publicados por muchos años, y validar dónde se haya la esencia en la que todos podemos encontrarnos al observar un objeto de manera filosófica, con una visión de poder aplicar ese sistema en el arte, en la literatura, en la oratoria y hasta en la música.

El teórico, musicólogo y analista musical Austriaco Heinrich Schenker, y el director de orquesta suizo Ernest Anserment, aplicaron muchos de los conceptos de Husserl a la música. Fue Sergiu Celibidache quién realmente aprovechó los descubrimientos fenomenológicos de manera aplicable a la práctica de hacer música, haciéndolo siempre de una manera más artística, directa y concreta que el mismo Anserment, que era demasiado analítico e intelectual, pero jamás fue un extraordinario realizador al nivel del director rumano. Celibidache logró aplicar durante toda su carrera de forma práctica el precepto de que todos podemos encontrarnos cuando estamos buscando lo esencial que yace en el fenómeno musical. A Celibidache le tomó muchos años ir encontrando el camino que lleva a descubrir lo que realmente nos une. Por eso, Celibidache se interesó por la filosofía, las matemáticas y el budismo Zen como sistemas que, de una forma u otra, llevan al elemento esencial de las cosas mismas, ya fuese a través de la meditación, a través de un acto trascendental durante la

experiencia musical contemplativa, o a través de la indagación del pensamiento, con un método de cuestionarlo todo muy socrático (interrogatorio socrático).

La Fenomenología, en el sentido celibidachiano, nació cuando él comenzó a sentir que en sus conciertos y ensayos siempre faltaba algo, a pesar de estar todo en su sitio, desde el punto de vista de la preparación habitual de las orquestas en el mundo musical. Para aquel entonces, Celibidache tenía un profesor de composición, Hans Tiessen, que siempre asistía a los conciertos de Celibidache y luego de concluidos, siempre le hacía críticas generales para concienciarlo de las cosas que le faltaban para hacer sus experiencias musicales más profundas, pero sin poder especificarle concretamente la razón porque no lo conseguía, a pesar de intentarlo. Debido a que Tiessen era muy intuitivo, se le hacía difícil explicarle sus errores y lo único que se le ocurría decirle era: «¡Eres un ignorante!».

Celibidache decidió tomar acción y comenzó a experimentar con distintas formas de intensificar su atención en la escucha. Poco a poco, comenzó a desarrollar y poner en práctica los conceptos principales de la Fenomenología y el budismo Zen, pero no teóricamente, sino que escuchaba con profundidad mientras dirigía y a través de los resultados sonoros de sus realizaciones se daba cuenta de que muchos de los cambios positivos que obtenía ocurrían por la capacidad de su consciencia de captar cada vez mayores dimensiones del fenómeno sonoro. Así, Celibidache se dio cuenta que hacer música verdadera consiste en escuchar profundamente, para así lograr integrar y alcanzar la unidad absoluta de comprensión (sonora-estructural-afectiva), unidad de sentido (su lógica interna y mensaje a la consciencia humana) y, a la vez, su realización unificada en el sonido, el tiempo y el espacio acústico, para que pueda así la música «revelarse a sí misma», desde la multiplicidad hacia la unidad y finalmente hacia la totalidad. Por todo este conocimiento y experimentación profunda, los conciertos de Celibidache eran siempre ricos en experiencias. Él no estaba haciendo lo típico o tradicional, lo que vendía entradas o lo aceptado. Al contrario, Celibidache siempre estaba hablándole a la música de una manera viva, espontánea, llena de libertad y rigor.

Para Celibidache, la música era un *werden* (un convertirse en), y sería el sonido, o las notas musicales propiciadas y planificadas de acuerdo a unas leyes cósmicas y

fenomenológicas, edificadas con unicidad en el discurso sonoro y apropiadas finalmente por una consciencia humana en absoluta apertura, lo que nos permitirá sentir su potencia expresiva para integrarnos en el misterio absoluto de su mensaje para nuestra interioridad. Celibidache declaraba en sus conferencias y entrevistas que no existe una división que separa a la música de lo que somos porque «la música eres tú», siendo una experiencia que habita potencialmente en nuestro interior y se mantiene indisolublemente entrelazada con nuestro mundo afectivo. Celibidache dedicó gran parte de su vida a despertar en los demás la noción de que esta capacidad de nosotros «ser la música» existe, y jamás dejará de ser si sabemos enfocar nuestra consciencia en desentrañar sus misterios. Algunas personas dicen que Celibidache anulaba a muchos de sus discípulos quizás porque algunos de ellos solamente lo imitaban, hasta el punto de perder su propia personalidad, lo cual es una sentencia absoluta de muerte al pretender dirigir una orquesta.

La intención de Celibidache era enriquecer las experiencias musicales de sus alumnos, sin intentar imitarlo, manteniendo cada cual su personalidad, pero ahondando en el conocimiento que hay dentro de sí mismo. Lo más bello de la enseñanza de Celibidache era precisamente la búsqueda del «yo», además de que él hacía conscientes a sus alumnos de la función privilegiada del director como un individuo que invita a buscar en la música algo más que una función de entretenimiento o de distracción. También se dedicó a enseñar a sus alumnos que por la música descubrimos, como decía Platón, la estructura de nuestra propia interioridad, y por la música también descubrimos, o podemos imaginar, esa estructura de unitaria perfección del cosmos. Lamentablemente, al no dejar nada escrito y haber creado inadvertidamente él mismo muchas contradicciones en algunos de sus conceptos, además de haber dejado dispersas a través de los años muchas definiciones orales que él mismo cambiaba, le ha tocado a Octav Calleya rescatar los conceptos fundamentales y sistematizar la técnica que Celibidache enseñaba, para así poder educar las nuevas generaciones con la verdadera técnica y pensamiento del maestro.

Paso a paso, a través de sus años de dirigir y enseñar, Celibidache se dio cuenta de que si no se obtenía a una experiencia trascendental a través de la práctica directa y vivencial, no se podría llegar jamás a una comprensión total de las estructuras

musicales. La Fenomenología de la Música, como la concibió Celibidache, es la aplicación práctica de lo que Husserl intentó explicar en palabras, pero que jamás lo logró, porque es un fenómeno inexplicable e indefinible a través de la palabra escrita. Tristemente, el último libro de Husserl, titulado *La crisis de las Ciencias Europeas y la filosofía trascendental*, fue muy pesimista, porque él intenta desesperadamente por última vez de hacer una gran síntesis, pero ya con aires de pesimismo como filósofo, al entender que no hay fórmulas que reduzcan una verdad inabarcable por la palabra. Por eso, todos los que nos dedicamos al arte perseguimos una vivencia que va más allá de lo que la teoría, el análisis, los conceptos, la dialéctica o lo que la pedagogía nos ha informado.

Para facilitar el estudio, Celibidache dividía la Fenomenología en dos partes:

1- La objetivización del sonido, como un fenómeno físico, acústico, espacial y temporal.

2- El estudio afectivo de cómo el sonido actúa sobre la conciencia humana. La teoría y el «análisis» (o conocido en Fenomenología como una descripción vivencial) eran herramientas importantes en la pedagogía celibidacheana para tomar el camino de la captación y apropiación del sentido último de la partitura y en el proceso de transformar la multiplicidad que resulta de su estudio en una unidad de intención y mensaje comunicable, que es la auténtica razón de ser de una obra.

Igualmente de importante era el estudio de la fuente sonora o aquello que se dirige. Celibidache se tomaba mucho tiempo en el estudio de la compleja especificidad física y acústica de cada instrumento (o voz), del funcionamiento de las distintas secciones y de la orquesta en sí misma, considerada como una totalidad y un motor, con orden de prioridades y un vector de tendencias contrarias. Por otro lado, exploraba puntualmente en cada curso la naturaleza misma del sonido (sus cualidades), su producción física (cómo nace) y su comportamiento irrepetible en el tiempo y en el espacio acústico y perceptivo (cómo se expande tensional-temporalmente, además de cómo permanece y muere en el mundo físico una vez se ha producido).

Todas las obras musicales utilizan las cuatro propiedades principales del sonido musical, a saber, la altura, intensidad, duración y timbre en función de una razón fundamental: formar una relación sensible y consciente del oyente ante el fenómeno esencial del ejercicio musical, que es el sonido mismo. Para la Fenomenología no cualquier fenómeno audible (o sonido) es música. La música está hecha de proporciones y números, por eso siempre ha existido una relación estrecha entre las matemáticas y la música. Sin esa relación, nunca hubiésemos tenido a Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, Bartok, Chopin, Debussy, Stravinsky, Messiaen, Schoenberg, Berg, Webern, y muchos otros que usaban proporciones de perfecciones puramente matemáticas, para producir la belleza perfecta de sus formas.

La altura de un sonido no es más que una frecuencia: el número de veces por segundo que nuestro tímpano vibra cuando le alcanza ese sonido. Podemos decir entonces que en la música, el sonido es un fenómeno acústico audible que se genera cuando una masa puesta en movimiento (a través de una energía), y vibra de manera regular a través del proceso de regreso hacia su estado original de reposo o inmovilidad. Su movimiento vibratorio va subdividiéndose de manera proporcional (cada vez más pequeño), generando epifenómenos o armónicos que constituyen una familia o unidad acústica con la fundamental (o el fenómeno asuntico inicial). El tiempo espacial de la manifestación de los epifenómenos que genera un cuerpo vibratorio regular variará según las características de ese mismo cuerpo, manifestándose conforme a su propio tiempo. El timbre o color del sonido no consiste en nada más que en la abundancia o ausencia de ciertos epifenómenos de la serie que producen otro espectro sonoro característico del instrumento en vibración.

Cuando el ser humano tiene la capacidad de percibir el sonido como una multiplicidad indivisible de fenómenos acústicos consonantes que conforman en sí mismos una unidad, con su propio tiempo en el espacio, entonces se puede decir que ha alcanzado la trascendencia al devenir una unidad con la naturaleza (de donde proviene la esencia de toda vibración) y el cosmos. Solo en las grandes obras musicales somos capaces de intuir esa estructura «cósmica y misteriosa» que habita en la estructura y las proporciones de toda la materia, y que hace que todo lo que existe en el universo material esté inter-relacionado. Pero decir que el sonido es música es incompleto. El

sonido físico no es la música, es esencia pura, abstracción y vibración. Es simplemente un vector de transmisión que bajo ciertas condiciones puede convertirse en algo, y ese algo es la música.

Pero el sonido es solo materia y sin el hombre, no es materia para la música. Aquí está lo más paradójico, que siendo la frecuencia en su esencia un puro número, tiene la capacidad, al convertirse en música por la consciencia humana, de revolver nuestras emociones como ninguna otra cosa. El sonido musical para Celibidache es la apariencia en nuestro mundo físico de la «fuerza vibratoria cósmica central» (como él la llamaba), que se manifiesta en las relaciones e indivisibilidad de todo lo que existe, siendo la función de la música la de una articulación o expresión de esa realidad, que antes pertenecía solo a los místicos, y ahora está disponible a todo el que esté en apertura para escucharla y vivirla.

Celibidache dijo en una entrevista que: «la música no es de naturaleza estática. No existe como un estado definido, siempre está en evolución sin alcanzar una forma definitiva de existencia. ¿Dónde se halla la *Séptima Sinfonía* de Bruckner? ¿En la partitura? Esta no es más que una señal, una estenografía incompleta que permite, si la seguimos, vivir la música. Es un modo para utilizar el sonido. Pero la música no es el sonido y, sin embargo, sin él no puede materializarse. El sonido puede devenir música si se da en determinadas condiciones. El sonido es en primer lugar un agente físico, pero con la capacidad de trasladarnos más allá de cualquier contingencia física. Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su vínculo con el mundo afectivo humano puede ser trascendido. Dicho esto, la relación del hombre con el sonido no es simbólica, como el lenguaje, sino directa. El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre. No conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia».

La Fenomenología de la Música nos enseña que toda esencia es también un proceso. El camino de la creación sonora, a través de todas las relaciones estructuradas que se forman cuando el músico realiza una obra en absoluta continuidad y unitariamente, produce el encuentro simultáneo en la consciencia humana de todo lo que ha sucedido musicalmente hasta el momento presente y, al mismo tiempo, la

consciencia puede estar en todo lo que vendrá, uniendo los polos temporales que son el origen y el destino de toda evolución tensional (pasado, presente y futuro), haciendo que «el principio esté contenido en el final» de la experiencia, como una totalidad donde cada momento está interconectado. La Fenomenología te da las herramientas para poder experimentar la vivencia de estar en el ahora y estar en la totalidad de la obra como una unidad, que es un estado trascendental imposible de definir o describir en palabras.

A medida que la obra avanza, la tensión siempre irá aumentando en diferentes grados. Ese «cuánto aumentará» lo tiene que estructurar el compositor y de ahí dependerá que una obra funcione o no. La tensión, por consiguiente, da origen a la expansión estructural de una obra y es una de las esencias fundamentales que la sostiene. Si la relación entre el aumento de la tensión y la distensión es desequilibrada, entonces será necesaria la continuidad y extensión de la longitud de la obra para que se pueda continuar orgánicamente el proceso de la búsqueda de resolución. Debemos preguntarnos constantemente cuál es la orientación y articulación de una frase, ¿Cuál es la evolución de la frase, va o viene, abre o cierra, hacia dónde me lleva y qué quiere expresar afectivamente su *melos*? ¿Cuál es la subdivisión de la pieza, en partes o articulaciones estructurales?

Para que la música cobre vida en el tiempo es necesario que exista una “complementariedad” del contraste entre las partes para que, a pesar de que el material pueda ser diferente, estos sean finalmente parte coherente de una gran unidad (por ejemplo, el primer y segundo tema en una forma sonata). Otro ejemplo es cuando Beethoven y Schumann añaden ocasionalmente segundos tríos a sus formas (en algunos casos con el mismo material y, en otros, con distinto material temático) para crear tensión y perspectiva de contraste, obligándonos a vivir el material de distintas maneras (como ejemplo, a un tempo un «Poco Meno Mosso» o con distinta orquestación, para alimentar el material sin tener que cambiar el ritmo, la melodía o la armonía, y lo mismo ocurre con la intensidad o los matices).

Celibidache frecuentemente le atribuía a Schubert una frase muy importante y fenomenológica al respecto: «La longitud de un movimiento depende del grado de

contrastes de sus elementos». Mientras más complejas y contrastantes sean las estructuras temáticas, más tiempo necesitará la consciencia para captar y agotar las posibilidades potenciales que hay entre ellas. Mientras más grande en extensión sea una articulación, más energía necesitará para sostenerla y, por el contrario, mientras menos extensa, menor energía necesitará para sostenerla. Por eso, las sonatas de Mozart son en general más cortas, en comparación con las de Beethoven, y las de Brahms. Y ya no digamos Bruckner, quien llega a las máximas longitudes temporales en sus formas porque introducía frecuentemente un tercer tema, creando así un contraste mucho mayor y complejo que necesitaban más tiempo para alcanzar sus resoluciones.

El término Forma implica que una pieza está organizada y constituida de elementos que funcionan como los de un organismo vivo, siempre buscando la cohesión. Por lo tanto, todos los elementos contenidos en la Forma deben tener una lógica interna y una coherencia en su comunicación, expresada en relaciones basadas en su orden de prioridad jerarquizada y su función. La Forma es por lo tanto el parámetro que integra todos los parámetros y los ubica dentro de un conjunto de momentos vividos de manera distinta en la obra. La «Forma de las Formas» será aquella donde exista una relación y equilibrio perfecto cósmico entre la evolución del material sonoro a través de los tres momentos cruciales que conforman una pieza: principio - punto culminante - final. La pieza completa es una gran articulación energética de por sí a nivel macro.

Si no se desentraña la subdivisión de una composición en articulaciones energéticas integradas, no será posible el llegar a desarrollar una comprensión profunda en la consciencia de la evolución de la obra, con una orientación estructural discernible en cada momento para, así, poder ir accediendo en libertad a la emoción potencial en cada sonido ubicado en su contexto.

En toda composición, el momento de más tensión y oposiciones es en el punto culminante, el punto donde los contrastes no pueden ir a más y la tensión alcanza su punto máximo (creados usualmente por movimientos armónicos que van articulados por quintas extrovertidas), para ir gradualmente resolviendo la tensión una vez

concluido, sobre todo pasando por material ya conocido. Armónicamente, en su forma más básica, el alejamiento y el acercamiento relacional que ocurre entre la dominante-tónica (o las quintas), representa la oposición más grande que la consciencia es capaz de captar para articular y tener una referencialidad del grado de acercamiento y alejamiento de la tonalidad madre (partida y retorno al centro tonal).

La vivencia de la evolución progresiva de las armonías y sus relaciones a través del contexto de la obra es lo que se conoce como la tonalidad o el centro tonal. La tonalidad hace de la multiplicidad de armonías una unidad que trasciende la función de substancia local y, así, sostener la atención de la consciencia sobre la evolución sonora por más tiempo. Un material que tuvo mucha tensión se revive con menos tensión en la consciencia cuando vuelve a aparecer de un área tonal modulante en un área tonal resolutive (como ejemplo, en la re-exposición), no solo por su ubicación en un nivel armónico estructuralmente distinto, sino también porque al ser un material ya conocido, no tendrá la misma fuerza en la consciencia perceptiva. En otras palabras, en la conciencia musical no existe la repetición, porque aunque un material se «repita» físicamente en la notación, la segunda vez que se manifiesta sonoramente ya no se vive igual porque han quedado huellas tensionales previas de su presencia (fecundación perceptiva) en la conciencia.

De esta forma y contrario de lo que mucha gente piensa, la Fenomenología Musical de Celibidache huye de lo abstracto y hace retornar la atención a lo concreto que hace el fenómeno musical verdadero. La Fenomenología te hace descubrir que la música no es una cosa externa que te influye. Por el contrario, eres tú quien, en el momento de apertura de consciencia, te apropias, relacionas y conectas en continuidad cada sonido, y si en ese momento en el que se suspende el tiempo físico, percibes en ti mismo algo que te envuelve y te conmueve en esas relaciones, entonces te has convertido espontáneamente y libremente en la música misma. También te enseña los criterios necesarios para indagar más allá de todo lo que el compositor quiso transmitir y cuáles son los contenidos expresivos encapsulados en los sonidos, que le dan un sentido más humano y sensible a cada partitura. Las innovaciones que ofrece la Fenomenología en el campo de la dirección y la ejecución musical es que nos hace entender que existe una técnica de dirección y ejecución que es el resultado de la

comprensión profunda de lo que es la música. También nos muestra el proceso vivo para desentrañar lo más intrínseco de nuestras percepciones, valores estéticos y las correspondencias afectivas que experimentamos en la consciencia humana ante la masa sonora y la partitura.

La música debe tener relaciones claras y orgánicas que integren unitariamente la técnica con el talento, la inspiración, las ideas artísticas, la espontaneidad, las respuestas afectivas ante la música y la intuición, siempre con el fin de comunicar, como una «emoción intelectual», todo lo que se ha descubierto y vivido sobre la intrínseca de la propia obra de arte. Solo al reconocer algo como parte inseparable de nosotros mismos, al comprenderlo con profundidad interiormente, podemos transformarlo en una materia pura para la creación artística, siendo entonces verdadera y capaz de llegar a la sensibilidad de los demás. La música es una relación unitariamente estructurada y así tendrá que ser el movimiento del director. Siempre su gesto tiene que estar en correspondencia con la masa sonora, el fraseo, el contenido tensional-rítmico en el ahora, y corresponderse proporcionadamente a su vez con los arcos y las columnas de aire de los instrumentos de aliento.

La Fenomenología Musical nos pone en estado de constante atención de cómo realizar las relaciones sonoras en el ahora, para que tenga sentido lo que está sonando, siempre poniendo la consciencia en un estado de *onepointedness* (escucha y atención enfocada profunda), en estado de presencia total y unitaria en el presente, o sea, en total continuidad. Según Celibidache, la esencia de las esencias de lo sinfónico yace en la capacidad de oír las relaciones entre sí de las voces independientes y tener presente «lo dicho aun cuando lo nuevo se diga».

El pianista Chileno Claudio Arrau solía decir que el sentimiento de poder, que es un sentimiento narcisista, el orgullo de posesión, de sentir que lo sabes todo y el sentimiento de conocimiento superior al de los demás, es lo que mata el progreso de los directores y de los músicos. Seguramente, Celibidache compartía esa opinión.

Un buen director es humilde, cooperador y comunicativo, pero siempre exigente. Un buen director no da órdenes y los músicos simplemente obedecen sin cuestionar la veracidad de lo que se pide; por el contrario, un buen director sabe tratar bien a la

gente, justifica desde las demandas musicales todo lo que pide, dialoga y trabaja colectivamente por el bien de la música. También, sabe escuchar con profundidad, ayuda a los músicos a orientarse y a crear consciencia en el conjunto de las relaciones que tiene la partitura. El director no debe tener tanto interés, es la música la que debe tener el verdadero interés. Si el director está interfiriendo, sintiéndose el centro del mundo, no le permite a la música expresarse a sí misma. El director es un ecualizador de energías. Pero también es un puente entre la música, que ya existía antes que él, y lo que se está produciendo en el «aquí y el ahora», siendo un elemento más del triángulo dorado compuesto por la música, la orquesta y el público. Como puente que facilita que eso exista, y que está recibiendo un mensaje desde la obra misma, su papel será entregárselo a la orquesta y, a la vez, siendo sensitivo con el público para poder comunicarles también ese mensaje y mantenerlos enganchados en la experiencia del devenir musical.

Un buen director desarrolla una consciencia fenomenológica en sus grupos y confía en que los músicos también responderán a las demandas del sonido. Todo buen director dirigirá los sonidos y la escucha, no a los músicos; siempre guiará la escucha de los músicos hacia esos sonidos al responder él mismo en unicidad con esos sonidos. En resumen, tanto el director como los músicos se encontrarán en los sonidos. También incita a los músicos a escuchar con profundidad, a comprender lo que está sucediendo y cómo está construida la obra para que el propio músico realice esa comprensión.

El director tiene que restablecer la disciplina de realización originalmente imaginada por el creador, o dicho de otra manera, imaginar e identificar qué ha movido el espíritu del compositor y dejarse llevar por lo que este nos exige. Su objetivo principal será sintetizar una línea central, despojar de todo lo subjetivo y de los egocentrismos que separan al director de su conjunto, para encontrarse a sí mismo en el otro y con su audiencia. Para que esto ocurra, el director tiene que centrarse y considerarse como parte de los cien integrantes, ser coherente e inflexible para alcanzar los objetivos que la obra impone, unificando la conciencia colectiva en un solo criterio, una sola intención. Los músicos no siguen al director; todos transitan juntos hacia el mismo objetivo.

La Fenomenología nos muestra que el director moldea y propicia las condiciones para la materialización de la música, pero el músico es quien la realiza. Todo instrumentista o cantante tiene que irse dando cuenta de las intrínsecas relaciones estructurales de todo lo que está recreando, para así escuchar con sentido lo que unifica la multiplicidad de fenómenos, viviendo frases cada vez más grandes, hasta llegar a realizar un gran arco, una gran o *grossa* línea de continuidad, que le da la justa perspectiva y la belleza de coherente totalidad indivisible a la obra. La Fenomenología de la Música lo que busca es descifrar primordialmente lo que bien apuntaba Mahler: «En la partitura se encuentra todo menos lo esencial». La Fenomenología ayuda a definir qué es lo esencial. Y eso que es lo esencial, Celibidache lo definía como los procesos de tensión y distensión que contiene la obra a través de su topografía estructural (abre tensión, cierra tensión, culminación, punto profundo, etc.) y sus efectos en la consciencia humana.

Por eso, Celibidache siempre apuntaba en cada una de sus conferencias a que la música bien orientada tiene que ser el producto de una experiencia vivencial. Nuestro trabajo es intentar observar y comprender el fenómeno musical desde todos los puntos de vista o parámetros posibles (como el sonido, la melodía, armonía, ritmo, tensión, frases, matices, timbre, gran forma, efectos interactivos en el mundo afectivo, etc.) para intentar finalmente volver a la vivencia pura, espontánea y libre en nuestra experiencia con la música. El análisis pide demostración y estas experiencias no se pueden demostrar, solo se pueden vivir.

Para Celibidache, la experiencia musical más completa es entonces la que viene de la vivencia, luego de haber pasado por el «colador» fenomenológico de la descripción vivencial (no del análisis estático de elementos sin interrelacionarse) para que, al final del proceso, la vivencia musical sea más rica y profunda. Lo más peligroso e inservible para todo artista es quedarse meramente en la especulación intelectual. Por el contrario, lo más importante para un artista es investigar y explorar qué elementos son esenciales e incambiables en una obra, y que le permite, sin importar las épocas o las modas, siempre mantener sus características principales. Y aún cuando se toqué la obra millones de veces, jamás canse al oyente y siempre se viva como si fuese la primera vez.

Todo lo que está en una obra maestra tiene derecho a estar, y todo lo que sucede es legítimo; lo justifica la misma creación y la inspiración, que son líneas directas que siempre remiten al misterio mismo del cosmos. Celibidache podía pasar conferencias enteras explicando y demostrando la esencia cósmica de la octava, siendo esta distinta, pero igual. La octava era para él la llave para empezar a comprender vivencialmente lo que es estructuralmente cósmico y, a su vez, esencial para la obra musical. Podía pasar horas explicando que la octava era el primer intervalo de la serie armónica porque nos informaba sobre el cosmos y era una fuente de información esencial en todas las estructuras que, por decirlo de una manera simple, «siempre funcionan».

Goethe decía que la grandeza de la música de J. S. Bach era que «su esencia tiene un eterno divertimento», es decir, todo se sostiene porque siempre es nuevo, aún en lo conocido dentro de sus estructuras para la consciencia. Una de las preguntas predilectas de Celibidache era: ¿Por qué Bach siempre funciona? La respuesta que daba es que su música está llena de relaciones cósmicas en su estructura con un material de base que siempre está en constante devenir, haciendo que te enganches en el proceso de evolución sonora y jamás te canses de escuchar. Pero es posible que si los ejecutantes realizan pobremente o deficientemente las relaciones de una obra, también te canses de escucharla.

La Fenomenología muestra que a las grandes obras hay que encontrarlas esencialmente cada vez, con la frescura y apertura de un niño que se maravilla ante las perplejidades de la primera vez que escucha una obra. Este «meterse en la vivencia pura» es lo que hace que la experiencia musical tenga o no un sentido.

En la Fenomenología hay dos tipos de músicos: los toca notas y los verdaderos músicos recreadores y realizadores. Los toca notas pueden tocar afinados y estar presentables para un concierto, pero si cuando están tocando sólo ejecutan lo que está escrito, siendo esclavos de los signos, al final no tienen nada que ver con la música. En una entrevista le preguntaron al compositor y director de orquesta polaco Witold Lutoslawski como era el génesis de sus composiciones. Él hace en la entrevista una analogía muy interesante: «Yo comienzo a trabajar como si fuese un ave que está volando muy alto, mientras observa a gran distancia los rasgos de la topografía. Poco a

poco percibo que hay una ciudad y comienzo a descender, notando que hay hogares, carreteras, personas, etc. Así, poco a poco, voy viendo con mayor definición los detalles, hasta que la multiplicidad de los pequeños detalles va dando carne a la totalidad de mi obra». Esto implica que el artista es más bien un descubridor de realidades y no un intérprete o inventor de realidades. La obra musical existe antes de hacerse carne (realidad sonora). Para ir a la música, hay que ir más allá del signo. Hay que tener una actitud de exploración para poder descubrir lo que esencialmente hace que una obra funcione. También hay que estar en un estado de atención y contemplación, dejándonos envolver y meternos totalmente en lo que estamos haciendo, siempre en el aquí y el ahora.

Para Celibidache, la verdad de la música está codificada en todos los elementos sonoros que conforman su estructura y los cuales, a su vez, provienen de su función: del «para qué sirve este elemento» y «para dónde evolucionará». En su pensamiento fenomenológico, el compositor expresaba las profundidades mismas de su mensaje entre los sonidos (sus estructuras). Luego es la música misma, al ser redescubierta y realizada, la que se expresa a sí misma, sin referentes ajenos a su misma substancia. La música tiene la capacidad de generarse a sí misma en un nivel abstracto, desde el punto de vista sonoro, pero constituido de sucesiones de relaciones de tensión y distensión, siempre elaboradas y expandidas en múltiples dimensiones de la temporalidad. Toda forma exterior que finalmente se realiza de una obra es el resultado de su estructura interior. Por eso, el músico debe ser consciente de que si opta por sus gustos o preferencias a la hora de realizar una obra en el tiempo y en el espacio acústico, puede terminar por alejarse de ella y agregar cosas ajenas a la partitura.

Para Celibidache, el mayor enemigo de la música es la subjetividad extremadamente impulsiva o exclusivamente intuitiva y el egocentrismo, que jamás se basa en los hechos expresados del compositor y siempre cambia arbitrariamente el contenido de una obra. Para poder propiciar un encuentro con la verdad de los hechos musicales es importante que haya una suspensión momentánea del deseo de interpretar y agregar, o de una subjetividad llevada a un extremo que nos aleja de la obra, para poder enfocarnos en observar en apertura de consciencia el fenómeno musical y, así, permitirle a la obra que nos conduzca a través de sí misma, mientras escuchamos

interiormente y descubrimos las relaciones que se van acumulando en la consciencia. La existencia de la música supone entonces para Celibidache la facultad sensible de la consciencia para correlacionar elementos y significarlos afectivamente, a través de una objetividad que pase por el sujeto (y su consciencia), para así poder transformar todo conocimiento en una comprensión vivencial y personal que desemboque en un encuentro con lo esencial. La partitura es un objeto abierto e incompleto que ha de ser completado con el conocimiento y con las relaciones descubiertas por el músico, a través de su estudio riguroso.

Por eso, Celibidache procuraba que todo estudio fenomenológico comenzara a partir de las tres esencias fundamentales de todo proceso musical: todo fluye (Heráclito), todo evoluciona o está en devenir, la repetición no existe porque todo es nuevo cada vez, ya que todo es víctima de la temporalidad y el cambio por el que evolucionamos. Esa evolución se manifiesta en la música en dos formas similares a la respiración: inspiración y expiración, tensión y relajación energética, o impulso y resolución. Para la Fenomenología, en la música hay una realidad en la simultaneidad que se manifiesta en el tiempo y que va evolucionando (pasado, presente y futuro). Esta bi-direccionalidad tensional también existe en la vida del hombre, desde nuestro nacimiento hasta la culminación de nuestra madurez y nuestro reencuentro con la armonía y la paz en nuestra vejez.

La Fenomenología demuestra que la música no tiene lugar en las notas y que las notas no son música. En la música, todo se articula y en cada momento, cada elemento puede tener una de las dos únicas direcciones cósmicas posibles: la tensión sube o la tensión baja. No existe una tercera opción. Nuestra consciencia busca constantemente unificar los datos de la realidad del entorno. Para que una sucesión de sonidos sea apropiada en un acto singular de la consciencia es necesario eliminar durante la realización de la obra cualquier forma de multiplicidad, a través de la reducción (por definición, es la eliminación de toda forma de dualidad como por ejemplo: desafinación, problemas de balance o mezcla, problemas rítmicos, notas falsas, interrupción de la continuidad, etc.) y así propiciar una experiencia trascendental, cargada de belleza, en donde los sonidos múltiples presentes en un punto temporal (el presente) participen y se integren como una sonoridad pura y unitaria.

A medida que la consciencia va captando sonidos, estos van desapareciendo del mundo físico y lo único que queda son las relaciones creadas entre ellos y el mundo afectivo interior. Esas relaciones que permanecen, aun cuando la música no está sonando, son posibles a través del acto de la trascendencia de las limitaciones del sonido y del tiempo físico por nuestra consciencia. El elemento que tiene la capacidad de entrelazar unitariamente una sucesión de sonidos en un objeto singular es la estructuración proporcionada de la energía tensional. El compositor le presenta al ejecutante, a través de la partitura, una arquitectura estructural dinámica y jerarquizada de motivos que se encuentran, a su vez, integrados en frases, contenidas a su vez en periodos, en secciones, y así sucesivamente a través de las distintas capas y jerarquías musicales hasta llegar al movimiento completo. Dependiendo de la relación y experiencia íntima con el sonido, el ejecutante irá creando una estructura dinámica que manifiesta su comprensión de la estructura, a través de su fraseo, tal y como lo codificó el compositor. El fraseo es entonces la distribución energética o de las tensiones a través de los intervalos, que producirá relaciones energéticas estructuradas con correspondencias en el mundo afectivo. Cada nivel de elemento estructural jerarquizado en la obra será apropiado por la consciencia como un objeto singular o unidad, si la energía que se ha creado en él es resuelta proporcionalmente.

Para crear y resolver una estructura de energía tensional, el compositor tiene básicamente las siguientes herramientas: volumen, alturas en la línea melódica, armonía y la densidad rítmica. El aumento del volumen, de la altura de la línea, de la tensión armónica o de la densidad rítmica, tiende a aumentar la energía mientras que el disminuir a través del tiempo cualquiera de ellos tiende a resolver la tensión. En una obra musical, el equilibrio supremo del sonido es el silencio y a través de una composición, el sonido evolucionará constantemente en patrones de inyecciones de tensión de diferentes grados para, así, poder resistirse contra su inevitable retorno hacia el silencio.

Es importante que todos los patrones de energía (impulsos y resoluciones) sean proporcionados entre sí a través de la música, de manera que toda resolución sea energéticamente la consecuencia justa del impulso tensional que la precedía. Mientras más distancia exista en la relación entre dos sonidos (y sus epifenómenos), más grande

será el conflicto o la oposición entre ellos, y más difícil será unificarlos lo que producirá una tensión.

Cuando se comienza en la consciencia a relacionar los sonidos entre ellos, entonces se descubre su sentido y su función: se abre la tensión, se va a más, se va articulando por quintas extrovertidas, se compensan los movimientos hacia la extroversión con un movimiento proporcionado hacia la introversión, etc., y se va viviendo con una comprensión de todos los momentos integrados que revelan la totalidad, comprendiendo cuáles son los elementos que unifican las partes en un todo. El proceso de comprensión fenomenológica es un proceso muy similar al que ocurre con una orquesta. Una orquesta funciona solo cuando trasciende la individualidad de sus integrantes sin anularla. Por el contrario, todos han realizado al máximo el potencial de su individualidad, pero integrados grupalmente como piezas de funciones opuestas en un gran motor. Todo esto es lo que Husserl intentó explicar en más de 1,500 páginas de su libro sobre la inter-subjetividad. Una de las advertencias más importantes que hizo Celibidache sobre la Fenomenología de la Música fue: «Hay que saber todo lo máximo para en el momento del concierto olvidarlo todo y dejarse llevar, por la espontaneidad en libertad». La música nos dirige hacia ciertas dimensiones ocultas de nuestra interioridad. Eso exige que una vez llegado a ese punto hay que abandonarse para ir más allá de lo racional y mucho más allá de la información. Ante una expresión de esta naturaleza trascendental, ningún dato tiene relevancia y hay que lanzarse al vacío para poder descubrir lo que la obra es.

Con los años de estudio en la Fenomenología, se comienza a darse cuenta de que estudiar una partitura ayuda, pero al momento de dirigir puede ser un impedimento, porque al momento de dirigir se está pensando, en vez de estar con un estado de atención plena a lo que «está sonando», para así poder ir orientando y articulando cada momento, e integrarlo en función de la totalidad misma. En una pieza, por más sencilla que sea, el que escucha desde un estado de trascendencia las relaciones y la evolución sonora tiene ganada la mayor facultad necesaria para hacer música.

Finalmente, la Fenomenología es una herramienta que si no la necesitas, no la tienes que usar. Pero en el caso de un director de orquesta, que tiene que trabajar con

una amplia gama de estilos y géneros, es imprescindible tener una herramienta que facilite la comprensión y la realización de las obras, aunque no sea siempre la solución final a todas las preguntas que surgen durante el contacto vivo con el material musical. Un director es un artesano que tiene que trabajar con el material de base de otro; la Fenomenología le permite al director o al músico poder organizar y darle forma como totalidad a ese material.

Para la Fenomenología, lo más importante es escuchar con profundidad. ¿Pero qué se escucha? Todas las relaciones. ¿Qué tipo de relaciones? Todas: relaciones melódicas, relaciones armónicas, relaciones rítmicas, relaciones de prioridad de voces o relaciones de la gran forma con sus variadas articulaciones sinfónicas. También, poniendo la máxima atención en que todo lo que se está realizando sonoramente guarda relación con lo que el compositor exigió en la partitura. Pero partimos del hecho de que la partitura es una serie de símbolos por los cuales el compositor ha intentado dejarnos un testamento espiritual y un mapa, lo más exacto posible, que nos da pistas de sus deseos e intenciones entrelíneas. Pero es evidente que la partitura es una estenografía incompleta. Por eso, la partitura no es la música. La música se forma a través de las relaciones sonoras en el tiempo y, una vez producido el sonido, este desaparece del mundo físico. En el ahora, solo suena una función sonora a la vez. Para que el músico pueda comprender la totalidad es necesario que desarrolle su escucha. Escuchar es crear relaciones, que es uno de los fundamentos de la Fenomenología y una de las funciones musicales más importantes. Para la Fenomenología, la música no tiene nada que ver con el sonido. El sonido es necesario como un vector de transmisión, pero para llegar a la música lo más importante es el encarnarla, habitando entre los sonidos en nuestra consciencia, que los relaciona. Para poder hacer música, hay que estar con los sonidos, y como los sonidos siempre están en constante cambio y evolución, hay que ser sensitivos y perceptivos para estar con ellos.

Cuantas más relaciones se puedan percibir en una obra, más preparado se estará para realizar la pieza sonoramente y en el espacio acústico-temporal donde se esté en el momento de hacer música. Cuanto más profundamente se escuche, más en el acto de espontaneidad del «aquí y el ahora» se estará, no de una manera articulada localmente, sino enfocándose en la totalidad de la pieza.

Pero es aquí donde nace el misterio más grande de la música: ¿Cómo podemos llegar a la vivencia de la totalidad en la música si solo se puede vivir un evento sonoro a la vez o una función a la vez? Solo a través de la atención plena de la consciencia que correlaciona elementos: primero entre los intervalos, la frase, los periodos, las secciones, y siempre buscando las interconexiones entre cada articulación y cada fenómeno sonoro.

En conclusión, cuando se llega al punto donde se es capaz de experimentar el fenómeno musical, percibiendo y apropiándose de la multiplicidad de su riqueza sonora y expresiva como una unidad, dejándonos envolver, pasando uno mismo a ser parte integral de esa unidad, trascendiendo toda forma de dualidad separatista al devenir de una unidad con la música, con su significado en la conciencia afectiva en su propio tiempo y en el espacio en que se generan, entonces se puede considerar que uno es un músico que ha encontrado el fin último de la experiencia artística. La música es mucho más que un juego de experiencias sensoriales o simplemente un entretenimiento.

La Fenomenología de la Música nos hace conscientes de la gran diferencia que existe entre las emociones trascendentales del espíritu, que nacen de nuestra comprensión de la estructura interna de la obra y de nuestra perplejidad ante la genialidad del compositor, siendo una emoción que permanece con nosotros cuando una pieza ha alcanzado la trascendencia, a diferencia de las «emociones transitorias o superficiales», que solo son producto de un momento o de una reacción mecánica ante un instante, entre muchos (¡qué bonito es el sólo de violín!, ¡qué divertido ese tema del clarinete! etc.).

Sergiu Celibidache nos mostró que la música nos ofrece una oportunidad muy distinta, desde la emoción para escalar a un sentido superior, más allá del anzuelo de la belleza hacia la verdad, cuando se trasciende de lo superficial y lo finito hacia lo sublime, como un pedazo del infinito latente en la obra. Pero esa trascendencia de la que tanto hablaba Celibidache es obra de cada espíritu individual al estar en apertura para correlacionar los sonidos y percibir en ellos valores muy etéreos. Todo gran arte forma parte de la trascendencia, porque contiene en su estructura las dimensiones emocionales y espirituales más sublimes que siempre dignifican al ser humano. La

música es una forma muy elevada de filosofía sensorial que se elabora y se enaltece a sí misma en nuestro mundo interior, desprendiendo un sentido y una significación en la consciencia humana para hacernos trascender nuestras transitorias emociones y pasiones, para descubrir, a través de ella, la esencia última del cosmos contenida en el alma humana y codificada en la estructura musical de las obras maestras.

El secreto que la Fenomenología Musical de Celibidache nos revela, y que Octav Calleya desentraña y ordena en una síntesis inigualable en su libro a través del recorrido fenomenológico, desde el análisis vivo y la técnica gestual hasta la práctica en el podio, es que todo estudio musical se basa en descubrir precisamente lo esencial: qué conocimiento sirve y cuál no sirve, para ponerlo en relación funcional a la realización de la música. También nos revela que todo en la música es singular, único, y que, a su vez, todo cambia, todo está en constante devenir, como la naturaleza de aparente multiplicidad dinámica del cosmos, pero en la cual todo esta eternamente interrelacionado y nos posibilita, al igual que en la música, una experiencia absolutamente trascendental de unicidad eterna y singular con el todo. Como bien escribió Zenon de Elea: *Ego unum et multis in me*, es decir, soy una unidad, pero una multitud habita en mí. Así también es el cosmos y el sonido musical: es uno, pero lo conforma una multiplicidad que nos invade y habita en nosotros. Podríamos entonces decir que la Fenomenología Musical se resume como una vivencia revelacional, sensorial-unitaria y trascendental, en donde la escucha profunda nos ayuda a experimentar la totalidad de lo que el compositor quiso significar en su universo musical a través de los sonidos y la estructura de la obra.

El primer compositor de toda obra es el autor y el segundo compositor será el director (o el ejecutante) porque es quien mantiene a la obra vigente y la difunde al público a través del tiempo. La única versión válida para un director será siempre la que descubra por sí mismo, partiendo de la partitura como testamento espiritual dejada por el creador para recrear a partir de ella el camino de retorno hacia la música. La técnica siempre velará por las ideas, y la inspiración artística solo se recibe cuando trabajas constantemente, viendo a la obra crecer a través de la técnica que te permita realizarla en su propia grandeza. Los grandes directores del pasado sabían muy bien que para llegar a la música, no se hace necesariamente por la gran cantidad de

compositores que se puedan dirigir o el número inmenso de lenguajes musicales y estilos que haya incluido en sus programas de concierto. Todos los grandes maestros como Furtwangler, Celibidache, Ferrara, de Sabata, Bruno Walter, Karajan, Toscanini, Szell, Monteaux, Munch, Mengelberg, Mitropolus, Scherchen, Kemplerer, Günther Wand, Reiner, Koussevitzky, Leinsdorf o Maazel, entre muchos otros, tenían una tendencia hacia el final de sus vidas a reducir la cantidad de repertorio que dirigían. La razón era que sabían, por su experiencia vital, que para llegar a la comprensión de la música no se trata de cantidad, sino de la calidad de la escucha profunda y la apropiación interior de todas sus esencias, de la topografía estructural-tensional y afectiva, para poder habitarla a fondo, con una conciencia cada vez más rica del espacio musical y su significación en el mundo afectivo de la consciencia. Para alcanzar los más altos niveles directorales y musicales es necesario cultivar una condición de consciencia en apertura, capaz de trabajar en la introspección, con paciencia y rigor, con una escucha sensible, que nos permita subordinarlo todo a la estructura, sin interferir ni contradecirla, para poder así purificar nuestra experiencia y vivencia de la significación de cada elemento dinámico que conforma una pieza.

Si existe multiplicidad o una dualidad de elementos en la realidad del momento, no se puede alcanzar la unidad que permite trascender. A mayor complejidad de elementos, más difícil se hace apropiarse y comprender la esencia de la música. ¿Cuán difícil puede ser para un director de orquesta educar el oído sin la comprensión de este básico fundamento? Nuestro trabajo, entonces, comienza cuando logramos eliminar la multiplicidad, alcanzar la reducción y apropiación del momento presente para movernos hacia el próximo momento musical y recrear las mismas condiciones una y otra vez.

Los más grandes directores de la historia lo hacían de manera instintiva, pero Celibidache fue quien realmente demostró en su arte este proceso infinito de liberación y apropiación para lograr así lograr trascender. La música es un camino muy paradójico, de una aparente sinrazón misteriosa y una lógica perfecta de naturaleza cósmica que coexisten en simultaneidad; también es un instinto y un cálculo que surge de su función y fluye de manera muy distinta en la singular e irrepetible interioridad personal de cada oyente.

La música es independiente, es un organismo vivo y su autonomía crea estructuras que jamás podrán reducirse a recetas mecanizadas o moldes conceptuales y formales, aplicables a todos y a todo, y que intenten contener, con terminologías, su compleja naturaleza. Por tanto, la música es el arte más verdadero y vivencial, es el arte del sentir, que es lo que somos, y también del emocionar a los demás y es el arte metafísico por antonomasia. Como bien dijo Schopenhauer: «la música no es algo que se agrega al mundo: la música es un mundo en sí misma» y la conciencia en apertura total ante el sonido, es la puerta hacia su lugar secreto en la interioridad del ser. El que tenga oídos, que oiga, porque la Fenomenología de la Música es un portal infinito que lleva hacia una experiencia más allá de la realidad del mundo físico hacia las esencias más profundas de la música y la consciencia humana.

La música no corresponde a una forma de ser. Es un ser, es algo que nace, crece, alcanza un máximo punto de expansión y muere, como una planta, como un sentimiento, como cualquier actividad humana³⁸⁶.

³⁸⁶ Sergiu Celibidache.

LA IMPROVISACIÓN DE JAZZ EN EL AULA DE SAXOFÓN DE ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA EN LA PROVINCIA DE GRANADA: UNA NECESIDAD LATENTE A TRAVÉS DE UN ESTUDIO DE CASOS

Enrique Gómez Rodríguez / Joan Vincens Tamarit
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

Musicalmente, improvisar es la acción de crear música en el preciso instante de su ejecución. Atendiendo a cuestiones interpretativas de recepción y circulación musical, la improvisación ha sido una técnica recurrente desde el siglo XV hasta nuestros días. Se ha demostrado que el estudio de la misma otorga beneficios para quienes la practican. Este artículo etnográfico revela, gracias al testimonio de docentes y discentes, cómo se aborda este asunto en el aula de saxofón de las enseñanzas profesionales de música en la provincia de Granada. En este trabajo se alude a la consolidación del itinerario de interpretación en instrumentos de *jazz* en los conservatorios superiores andaluces de Sevilla y Málaga, destacando la improvisación de *jazz* como asignatura nuclear en el desarrollo musical y profesional de los estudiantes. Tal escenario sugiere que el sistema educativo público debería ofrecer la preparación conducente a los estudios superiores en el itinerario de *jazz*. Dotar a aquellos centros profesionales de docentes cualificados en la disciplina que tratamos garantizaría la equidad entre el alumnado que se decida, o bien por el itinerario tradicional –comúnmente llamado «clásico»–, o bien por el de *jazz*. Ambos perfiles de estudiantes concurrirían en las pruebas de admisión con las mismas garantías de éxito y sin el actual agravio comparativo.

Palabras clave: improvisación, *jazz*, saxofón, enseñanzas profesionales de música, conservatorio.

Abstract

Musically, improvising is the action of creating music at the precise moment of its execution. In response to interpretive issues of musical reception and circulation, improvisation has been a recurring technique from the fifteenth century to the present day. It has been shown that its study provides benefits for those who practice it. This ethnographic article reveals, thanks to the testimony of teachers and students, how this issue is addressed in the saxophone classroom of professional music education in the province of Granada. It refers to the consolidation of the itinerary of jazz performance in the Andalusian conservatories of Seville and Malaga, highlighting jazz improvisation as a core subject in the musical and professional development of students. Such a scenario suggests that the public educational system should offer the preparation leading to higher studies in the jazz pathway. Providing these with qualified teachers in this discipline would guarantee equity among students who decide either on the traditional itinerary, -commonly called "classical"-, or on the jazz one. Both student profiles would apply with the same guarantees of success and without the current comparative grievance.

Keywords: improvisation, jazz, saxophone, professional music degree, conservatory

Recepción: 1-6-2023

Aceptación: 15-7-2023

¿POR QUÉ LA IMPROVISACIÓN DE JAZZ?

La implementación y normalización de una metodología en improvisación de *jazz* durante la etapa de las enseñanzas profesionales supondría una solución pragmática y enriquecedora para el desarrollo musical y profesional de los estudiantes de saxofón. Este hecho supondría, sin lugar a dudas, un cambio radical en la forma de entender el instrumento. Se ampliarían las miras y horizontes, ya desde etapas preliminares, acercando a los chicos y chicas hacia una realidad *profesionalizante*. Incluyendo en estas enseñanzas un género más, el *jazz*, se daría una equidad formativa que, actualmente, está francamente comprometida. Hoy día, quienes desean iniciarse en *jazz* y especializarse, llegando a culminar académicamente, deben recurrir a las enseñanzas no regladas en ámbitos informales.

En la actualidad el mercado profesional, cada vez más exigente, demanda músicos que estén preparados para interpretar estilos que hasta ahora no se estudiaban en los conservatorios. Músicos formados y capaces de desenvolverse en situaciones heterogéneas donde, además, no solamente es requerido tocar más de un instrumento. En este sentido la improvisación toma especial importancia. Esto significa que es preciso estar formado para ir más allá del código, y ser capaz de abordar la música desde lo sónico y, además, en las circunstancias que sean. Por ello «facilitar el aprendizaje de la improvisación/*jazz*, con el fin de estimular la creatividad»³⁸⁷ es un asunto que debería tener una metodología específica al alcance de todos. Como dice Cucurella, «[...] alguien que está aprendiendo a improvisar necesita unas pautas para poder saber por dónde puede ir sin tener sensación de vértigo»³⁸⁸.

La improvisación es un recurso empleado en la mayoría de los diferentes estilos musicales, y su práctica genera unos beneficios en el desarrollo de quien la práctica. Algunos de ellos son explicados por Barrios³⁸⁹. Un ejemplo sería cuando el alumno

³⁸⁷ Diana Mabel Palacios Zuñiga, *Propuesta didáctica para la incorporación de la improvisación jazz en la enseñanza del violín. Cartilla: explorando la creatividad a través del violín jazz*, proyecto de Grado, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, 2021.

³⁸⁸ Xalom Cucurella, «Soundpainting, el lenguaje de signos multidisciplinar para la composición en vivo», en: *IV Congreso CEIMUS, de educación e investigación musical*. Esther Pérez Achón (ed.), Madrid, Enclave Creativa Ed., 2016, pp. 92-98.

³⁸⁹ Cristo Barrios, «Improvisación no idiomática como herramienta pedagógica. Su uso en programas educativos en el ámbito de la interpretación musical», en: *IV Congreso CEIMUS, de educación e investigación musical*. Esther Pérez Achón (ed.), Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2016, pp. 179-194.

descubre el papel del intérprete dentro de una improvisación. Esto le fuerza a aprender y desarrollar la escucha activa. Además, esa exploración instrumental y personal intrínseca a la improvisación hace que el alumno alcance un conocimiento más profundo de su instrumento.

Un valor inherente a la improvisación es el respeto que se genera hacia los demás intérpretes, ya que con la escucha activa se aprende a valorar la creatividad de los demás y se inicia una comunicación con otros músicos a través de un lenguaje propio. Esta escucha activa ha sido esencial a lo largo de la historia del *jazz*. Los intérpretes aprendían este lenguaje mediante escucha-imitación. No fue hasta los años 40, donde se produjo una dependencia de una «formación especializada en lo que respecta a la improvisación, teoría musical y lectura»³⁹⁰. Por lo que, hoy en día, se precisa de esa preparación y formación para cualquier improvisador. Como señalaba Cucurella en 2016, algo en lo que no se repara, siendo importante, es «la relativización del error. ¿Cuántos miedos se han creado en los músicos por culpa de la dogmatización del error?»³⁹¹. Equivocarse en una o varias notas genera tensión y frustración que a veces hace mella en los estudiantes. Por ello, la práctica de la improvisación, contribuye a mejorar en la toma de decisiones.

Otro aspecto fundamental que se ve mejorado con la improvisación es la creatividad. Según Chacón-López y Navarro, la práctica de la improvisación genera beneficios en los niños y niñas, incrementando su pensamiento creativo³⁹². No en balde, desde que se implantó la especialidad de interpretación en instrumentos de *jazz* en los conservatorios superiores de Sevilla y Málaga, demostrar un dominio destacado de la improvisación en las pruebas de acceso, siendo esto decisivo para los aspirantes. Supone un indicador del grado de solidez y, generalmente, aptitud para comenzar los estudios superiores.

MARCO LEGAL DE LA IMPROVISACIÓN EN LAS EE. PP.

La legislación en la que se enmarca este tema está compuesta por una normativa a nivel nacional, así como la relativa a la Comunidad Autónoma de Andalucía. En un

³⁹⁰ Joaquín Blas Pérez, «Procesos de preparación para la improvisación en el *Jazz*», *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 9, 2010, pp. 284-295.

³⁹¹ Xalom Cucurella, *Soundpainting, el lenguaje de signos...*, *op. cit.*

³⁹² Laura Navarro Ramón y Helena Chacón López, «The impact of musical improvisation on children's creative thinking», *Thinking Skills and Creativity*, 40, 2021.

primer nivel, la Constitución Española, que en su sección 1ª habla de los «derechos fundamentales y de las libertades públicas»³⁹³. Así pues, en el artículo 27 hay dos puntos que son de destacar. Por una parte, el número uno que dice: «Todos tienen el derecho a la educación. Se reconoce la libertad de enseñanza»³⁹⁴ y, por otra parte, el número ocho: «Los poderes públicos inspeccionarán y homologarán el sistema educativo para garantizar el cumplimiento de las leyes»³⁹⁵.

En un segundo nivel se encuentra el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Allí quedan definidas dentro de los que son las enseñanzas artísticas, las profesionales de música y danza. Este mismo decreto expone que el alumnado recibirá una enseñanza de calidad y se garantizará la cualificación de los profesionales en música y danza. Asimismo, en su artículo tercero se regulan los objetivos específicos de las enseñanzas profesionales de música, a destacar: «j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical. l) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa»³⁹⁶. Por último, en el anexo I de este Real Decreto, se definen los objetivos de los instrumentos de viento, entre los cuales se encuentra el saxofón. Uno de los objetivos que destaca para las enseñanzas profesionales de música de este instrumento es adquirir y aplicar progresivamente herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria³⁹⁷. Recordar que la improvisación incide directamente en el desarrollo de la capacidad memorística.

Se debe tener en cuenta a la actual ley de educación para terminar esta contextualización: la Ley Orgánica por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de Educación, aprobada en la sesión del Consejo de ministros celebrada el 15 de febrero de 2019. En ella, se le dedica a las enseñanzas artísticas el capítulo sexto, dentro del Título I³⁹⁸.

³⁹³ BOE (Boletín Oficial del Estado), nº 311, 29 de diciembre de 1978.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ BOE, nº 18, p. 2854.

³⁹⁷ BOE, nº 18, p. 2875.

³⁹⁸ LOE con LOMLOE, p. 80.

Una vez contextualizado legalmente esta cuestión a nivel nacional, se desciende al nivel autonómico. En este sentido se encuentra el Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música de Andalucía. Resaltar la siguiente afirmación:

La metodología educativa en las enseñanzas profesionales de música ha de estimular el desarrollo de la personalidad y de la sensibilidad del alumnado, fomentar su creatividad artística y favorecer el máximo desarrollo posible de sus aptitudes y capacidades musicales y personales³⁹⁹.

Por una parte, y dentro de los objetivos generales, se habla de la importancia de la escucha de música para poder desarrollar la capacidad crítica y establecer un concepto estético con los que generar herramientas para el propio desarrollo interpretativo. Así pues, en el capítulo segundo se dice que hay que «cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical»⁴⁰⁰.

En última instancia se encuentra la Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de música de Andalucía. En el Anexo I se exponen los objetivos, contenidos y criterios de evaluación de todas las asignaturas relativas a las enseñanzas profesionales de música. Respecto al saxofón, destacar el objetivo «adquirir y aplicar, progresivamente, herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria»⁴⁰¹. Hecho que redunda en los criterios de evaluación de dicha especialidad:

Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento. Este criterio evalúa la competencia progresiva que adquiera el alumnado en la lectura a primera vista, así como su desenvoltura para abordar la improvisación en el instrumento, aplicando los conocimientos adquiridos⁴⁰².

MÉTODOS EN EL AULA DE SAXOFÓN

En 2018, López planteó una propuesta metodológica aplicable a las enseñanzas profesionales de música donde destaca la introducción de la improvisación en las aulas de instrumento. Es una necesidad por los retos actuales para alcanzar las exigencias

³⁹⁹ Boletín de la Junta de Andalucía (BOJA), n° 182, p. 15.

⁴⁰⁰ BOJA, n° 182, p. 16.

⁴⁰¹ BOJA, n° 255, p. 190.

⁴⁰² BOJA, n° 255, p. 191.

del lenguaje musical contemporáneo. Por tanto, un apartado importante es el que tiene que ver con el uso de las tecnologías de la información y la comunicación en el aula. Recurso de gran utilidad en estas enseñanzas al permitir crear pistas de acompañamiento dentro del estilo que se desee, así como la grabación o producción musical. Todo ello redundará en el incremento motivacional del alumnado, ya que las TIC, favorecen el autoaprendizaje y el aprendizaje cooperativo. Para ello el uso de los medios digitales es muy oportuno y permite al alumno hacer transcripciones con cierta solvencia, a su vez que les permite autocorrección⁴⁰³.

Gassull y Chiuminatto desvelan que el 87,5% de los profesores usan métodos donde la improvisación no está contemplada, más bien se trataría pues de un tipo de ejercicio anodino⁴⁰⁴. Destacan la necesidad de incorporar la improvisación en el aula de saxofón, incluso, desde las enseñanzas básicas. Aluden a la falta de material para dicho nivel de aprendizaje. Además, se menciona la escasa o inexistente formación de los docentes en otras competencias no recogidas en las enseñanzas tradicionales. Incluso, hablan de la incorporación de docentes con formación en música moderna para alcanzar objetivos demandados por los mercados musicales actuales.

Llegados a este punto, se ha llevado a cabo un barrido por todos los centros de la provincia de Granada. Con la ayuda de entrevistas a los docentes, así como a través del análisis de las guías docentes publicadas, se ha evidenciado en qué estado se encuentra la improvisación en el aula de saxofón en Granada. En las siguientes tablas quedan recogidos los métodos empleados en cada centro.

1º EE. PP.

- 35 *Études Technique* (René Decouais)

- 32 *Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)

2º EE. PP.

- 35 *Études Technique* (René Decouais)

- 32 *Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)

- *Approché de la musique contemporaine* –Vol. 1– (Hubert Prati)

⁴⁰³ Rafael Salvador López Marchal, «Introducción a la práctica de la creatividad musical en las especialidades instrumentales de viento madera y viento metal de las enseñanzas profesionales de música», *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 28, 2018, pp. 188-208.

⁴⁰⁴ Marcello Chiuminatto Orrego y Cecilia Gassull Bustamante, «La improvisación musical en la clase de saxofón: visión y práctica de seis profesores de escuelas de música de Barcelona», *ReiDoCrea*, 7, 2018, pp. 140-150.

3º EE. PP.

- 48 *Études pour tous les saxophones, de Ferling augmentées de douze études Nouvelles en diverser tonalités* (M. Mule)
- *Dix huit exercices ou études pour tous les saxophones d'après Berbiguier* (Marcel Mule)
- *Approché de la musique contemporaine* –Vol. 1– (Hubert Prati)

4º EE. PP.

- 48 *Études pour tous les saxophones, de Ferling augmentées de douze études Nouvelles en diverser tonalités* (M. Mule)
- *Dix huit exercices ou études pour tous les saxophones d'après Berbiguier* (Marcel Mule)

5º EE. PP.

- *Études: Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
- 16 *Études Rythmo-Techniques* (Gilles Senon)

6º EE. PP.

- *Études: Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
- 16 *Études Rythmo-Techniques* (Gilles Senon)

Tabla 1. Métodos recogidos en las programaciones didácticas de saxofón del C. P. M. “José Salinas” de Baza

1º EE. PP.

- 35 *Études Thecnique* (René Decouais)
- 32 *Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)
- 15 *Estudios cantantes* (Hyacinthe Klosé)
- *Approché de la musique contemporaine* –Vol. 1– (Hubert Prati)

2º EE. PP.

- 35 *Études Thecnique* (René Decouais)
- 32 *Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)
- 15 *Estudios cantantes* (Hyacinthe Klosé)
- *Approché de la musique contemporaine* –Vol. 1– (Hubert Prati)

3º EE. PP.

- 48 *Studies for Alto Saxophone in Eb, Op. 31* (Wilhelm Ferling)
- 15 *Bagatelas pour saxophone* (Hubert Prati)

4º EE. PP.

- 48 *Studies for Alto Saxophone in Eb, Op. 31* (Wilhelm Ferling)
- 32 *Estudios melódicos y técnicos* (Gilles Senon)

5º EE. PP.

- *Études Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
- *Études Variées dans Toutes les Tonalités* (Marcel Mule)

6º EE. PP.

- *Études: Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
- *Études Variées dans Toutes les Tonalités* (Marcel Mule)

Tabla 2. Métodos recogidos en las programaciones didácticas de saxofón del Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios” de Granada

1º EE. PP.

- *De la justesse d'intonation* (Jean-Marie Londeix)
- *32 Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)
- *23 Mini Puzzles. Études Techniques pour Jeunes Saxophonistes* (Hubert Prati)
- *Approché de la musique contemporaine –Vol. 1–* (Hubert Prati)

2º EE. PP.

- *De la justesse d'intonation* (Jean-Marie Londeix)
- *32 Pièces variées en différentes tonalités pour saxophone* (Michel Meriot)
- *Approché de la musique contemporaine –Vol. 1–* (Hubert Prati)
- *15 Bagatelas pour saxophone* (Hubert Prati)
- *Techni-Sax: 32 textes de vélocité pour saxophone* (Gilles Senon)

3º EE. PP.

- *48 Studies for Alto Saxophone in Eb, Op. 31* (Wilhelm Ferling)
- *Techni-Sax: 32 textes de vélocité pour saxophone* (Gilles Senon)
- *Dix huit exercices ou études pour tous les saxophones d'après Berbiguier* (Marcel Mule)
- *Los armónicos en el saxofón* (Pedro Iturralde)
- *Estudios contemporáneos para Saxofón, Libro 1* (Israel Mira)

4º EE. PP.

- *48 Studies for Alto Saxophone in Eb, Op. 31* (Wilhelm Ferling)
- *Dix huit exercices ou études pour tous les saxophones d'après Berbiguier* (Marcel Mule)
- *35 Études Technique* (René Decouais)
- *Los armónicos en el saxofón* (Pedro Iturralde)
- *Estudios contemporáneos para Saxofón, Libro 1* (Israel Mira)

5º EE. PP.

- *Études Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
- *Études Variées dans Toutes les Tonalités* (Marcel Mule)
- *35 Études Techniques* (René Decouais)
- *Los armónicos en el saxofón* (Pedro Iturralde)
- *Douze esquisses dans les styles contemporain* (Guy Lacour)

6º EE. PP.

- *Études Pour saxophone alto et piano* (Charles Koechlin)
 - *Études Variées dans Toutes les Tonalités* (Marcel Mule)
 - *Douze esquisses dans les styles contemporain* (Guy Lacour)
 - *28 Estudios para saxofón sobre los modos de Messiaen* (Guy Lacour)
-

Tabla 3. Métodos recogidos en las programaciones didácticas de saxofón del Conservatorio Profesional de Música “Carlos Ros” de Guadix

ANÁLISIS DE DATOS

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido dar respuesta a la siguiente cuestión: ¿tiene la improvisación un hueco en las aulas de saxofón de los conservatorios profesionales de la provincia de Granada? Para tal efecto, se ha llevado a cabo una entrevista personal a los profesores y profesoras de cada conservatorio profesional de la provincia. Además, se ha realizado un cuestionario a todos los alumnos matriculados en la especialidad de saxofón de la provincia granadina.

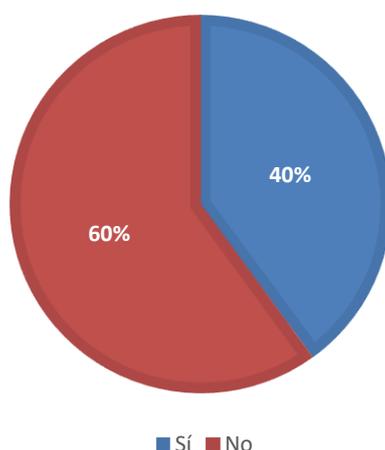


Figura 1. Práctica de la improvisación en el conservatorio. Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes de los conservatorios profesionales de la provincia de Granada

Solo el 16% de los docentes reconoce haber practicado en alguna ocasión la improvisación, mientras que los cuestionarios reportan que solo el 40% de los alumnos han practicado la improvisación alguna vez. Igualmente, esto no ha ocurrido necesariamente en la asignatura de interpretación de saxofón, pues ese 40% del alumnado asegura que ha sido en asignaturas como *Big band*, Transporte y Repentización o, en algún taller de *jazz* aislado.

Visto y analizado el material didáctico que cada centro propone para el desarrollo de la asignatura, ningún método de los recogidos en las programaciones didácticas aborda la improvisación. Sin embargo, se puede comprobar que la música contemporánea sí tiene cabida desde los primeros cursos de las enseñanzas profesionales. Según estos resultados podría parecer que la responsabilidad en este

aspecto recaería sobre los profesores que desarrollan la asignatura de saxofón en estos conservatorios, sin embargo, Manuel Martín, profesor del Conservatorio Profesional de Motril, dice:

En el actual plan de estudios, la improvisación es uno de los elementos a tener en cuenta. Pero la realidad es que este aspecto musical ha estado descuidado, aunque se va valorando de manera lenta y creciente en los conservatorios de música profesionales. Existe un importante déficit en la formación del profesorado en este aspecto que de manera progresiva va siendo superada. Pero muy lentamente. En las enseñanzas profesionales de música existen en el itinerario asignaturas optativas que aparecen en los cursos de 5º y 6º que intentan corregir este déficit en la enseñanza musical⁴⁰⁵.

La improvisación no se pone en práctica en las aulas por varios motivos. El primero es que los actuales docentes no han sido formados en la materia de improvisación y, además, no se ofrecen cursos por parte de la administración para ampliar la formación del profesorado. Otra razón es que la improvisación, como tal, no viene recogida en los planes de estudio de los centros y, por ende, tampoco en las guías didácticas. La omisión de esta materia en las aulas de saxofón revela que, en parte, no se está cumpliendo uno de los objetivos marcados por el Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música de Andalucía:

La metodología educativa en las enseñanzas profesionales de música ha de estimular el desarrollo de la personalidad y de la sensibilidad del alumnado, fomentar su creatividad artística y favorecer el máximo desarrollo posible de sus aptitudes y capacidades musicales y personales⁴⁰⁶.

A la cuestión de si interesa la improvisación a los alumnos y alumnas que cursan estas enseñanzas, el cuestionario reporta que el 60% de los alumnos tienen intención de continuar sus estudios superiores de música y, de este porcentaje, el 55% está interesado en realizar los estudios superiores de interpretación de *jazz*. Es decir, más de la mitad de los potenciales estudiantes de las enseñanzas superiores de música se declinan por elegir la especialidad de música *jazz* frente a los estudios clásicos de saxofón.

⁴⁰⁵ Parte del discurso de opinión de Manuel Martín.

⁴⁰⁶ BOJA, nº 182, p. 15.

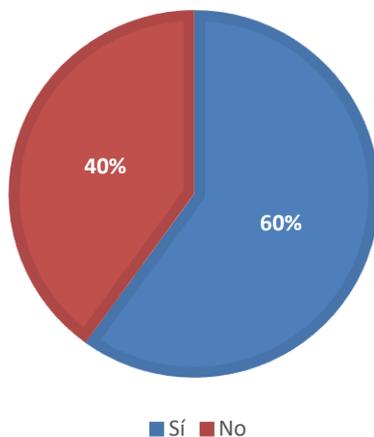


Figura 2. ¿Piensa continuar sus estudios con las enseñanzas superiores de música?
Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes

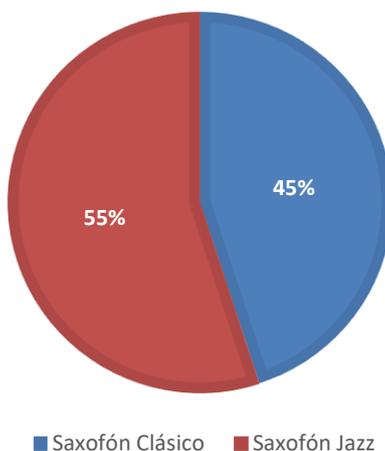


Figura 3. ¿Qué itinerario le gustaría estudiar?
Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes.

A parte de ese 55% de alumnos y alumnas que desean cursar los estudios de *jazz*, el 80% del total de alumnado reconoce que le gustaría abordar la improvisación en el aula de saxofón. Casi la totalidad de alumnos demandan un aprendizaje olvidado por parte de la administración y de los planes de estudios en nuestros centros de enseñanzas profesionales.

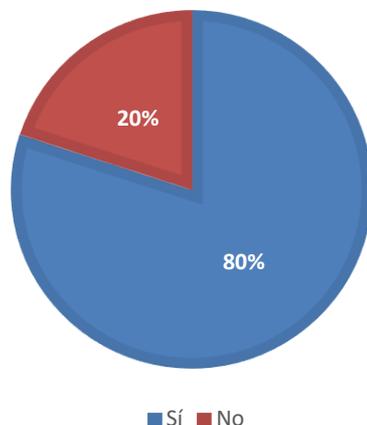


Figura 4. ¿Te gustaría trabajar la improvisación en el aula de saxofón?
Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes.

Centrando la atención en la metodología puesta en práctica para trabajar la improvisación, la mayoría de docentes afirman no tener conocimiento sobre alguna metodología y el 75% de los alumnos lo corroboran.

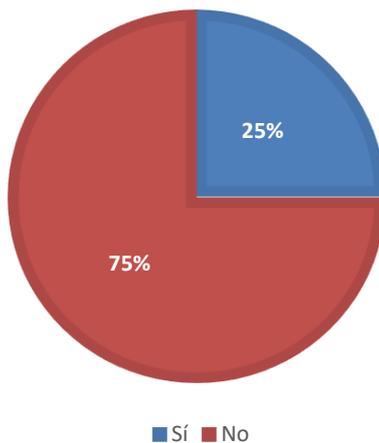


Figura 5. ¿Conoces alguna metodología para improvisar?
Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes.

Asimismo, tal y como dicen los profesores entrevistados, disponer de una metodología sobre la improvisación podría hacer que tuviese más presencia en las aulas, pero, remarcan que sería necesario un cambio en los planes de estudios, guías didácticas, itinerarios actuales, etc. Salustiano Pérez, profesor del Conservatorio Profesional “José Salinas” de Baza comenta:

Más que la metodología adaptada a enseñanzas profesionales creo que es más importante cambiar el modelo didáctico musical español. Es un modelo caduco y cerrado de espaldas a la realidad y demandas de la sociedad española actual. El problema viene de no situar correctamente las enseñanzas artísticas en la enseñanza general, siguen estando aisladas a pesar de las múltiples reformas educativas de este país. Creo que habría que apostar por un sistema lo más parecido a los modelos de enseñanza anglosajona que son más abiertos y realistas⁴⁰⁷.

Como se ha mencionado anteriormente, desde 2017 es posible cursar enseñanzas superiores en Andalucía en la especialidad de interpretación de *jazz*, tanto en el conservatorio superior de Sevilla como en el de Málaga. Los alumnos que cursan los otros itinerarios tienen cubiertas sus necesidades en cuanto a formación se refiere, y con ello, la preparación de la prueba de acceso a las enseñanzas superiores de música. ¿Qué ocurre con aquel porcentaje de alumnado de EE. PP. de música que quiere acceder a las enseñanzas superiores en la especialidad de *Jazz*?

Asimismo, y como se ha podido comprobar, el 55% del alumnado desea continuar sus estudios en la especialidad de *jazz*, pero actualmente no cuentan en sus centros con algún itinerario especializado o asignaturas que cubran ese campo de aprendizaje. De las entrevistas se desprende que los docentes remarcan tres posibles soluciones para resolver esta necesidad que se está viviendo en los centros educativos. Como primera opción, la formación del profesorado en música moderna para cubrir asignaturas esenciales tales como armonía de *jazz*, conjunto de *jazz*, *big band*, e improvisación de *jazz*. Otra solución sería la incorporación de docentes especializados en estas materias para cubrir asignaturas de carácter optativo u opcional en aras del alumnado que opte por la especialización en *jazz*. En ese sentido, comenta el profesor Juanals:

Creo que sería interesante incluir alguna asignatura relacionada con el *jazz* y la improvisación. No obstante, lo considero una carrera y preparación tan diferente que veo necesario un grado profesional de *jazz* independiente, como ya existen, por ejemplo, en algunos centros de Madrid y Barcelona⁴⁰⁸.

De igual manera, el 95% de los alumnos cree que es necesario tener acceso a asignaturas tales como armonía moderna, *big band*, conjunto de *jazz* o improvisación de cara a las pruebas de acceso a las enseñanzas superiores de música.

⁴⁰⁷ Comentario de Salustiano Pérez.

⁴⁰⁸ Comentarios del profesor Juanals.

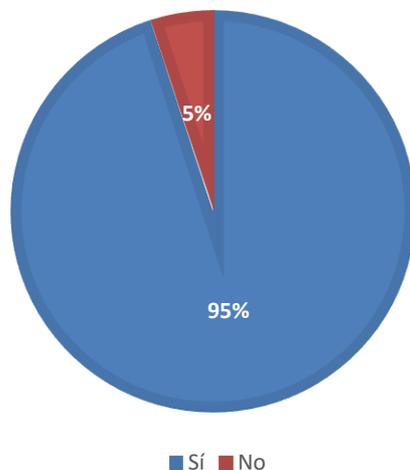


Figura 6. Ampliar la oferta de asignaturas orientadas a música moderna (*jazz*).
Nota: información extraída de los formularios realizados a los discentes

CONCLUSIONES

Lledó y Sellés pretendían demostrar la importancia que tiene la improvisación en las EE. PP. de música⁴⁰⁹. Así pues, se ha evidenciado que los docentes de los centros granadinos opinan que trabajar la improvisación en el aula de saxofón tiene numerables beneficios, destacando el incremento de la creatividad en los estudiantes. Este dato se ve respaldado con los datos que obtuvieron Chacón y Navarro en 2021, donde se constata que la práctica de la improvisación mejora el pensamiento creativo⁴¹⁰.

Asimismo, Lledó y Sellés comentaban que la improvisación ayuda a los estudiantes a «obtener un aprendizaje cada vez más eficaz y autónomo»⁴¹¹, y esto se ha visto refrendado en las entrevistas a los docentes. La mayoría afirma que la autonomía y autocrítica en los discentes es una causa directa del trabajo de esta herramienta metodológica.

Analizadas las programaciones didácticas de los conservatorios profesionales de música de Granada, se constata que la improvisación no tiene presencia en los métodos

⁴⁰⁹ Raúl Lledó Valor y Eladio Sellés Navarro, «Estudio exploratorio sobre la importancia de la improvisación y la creatividad en las enseñanzas profesionales de música en el aula de saxofón», *Avances en Ciencias de la Educación y del Desarrollo*, Santander, 25 al 27 de mayo de 2017, pp. 467-472.

⁴¹⁰ Laura Navarro Ramón y Helena Chacón López, *The impact of musical...*, *op. cit.*

⁴¹¹ Raúl Lledó Valor y Eladio Sellés Navarro, *Estudio exploratorio...*, *op. cit.*

programados en ningún curso. Los docentes entrevistados desconocen la existencia de una metodología aplicable en las enseñanzas profesionales. Afirman que de poseer una metodología de la improvisación aplicable en el aula de saxofón, ella se vería incrementada.

Según Gassull y Chiuminatto⁴¹², los docentes sugerían que las administraciones podían realizar cursos para ampliar su formación en otras competencias no recogidas en las enseñanzas tradicionales, o bien, la inclusión de profesorado con conocimientos en esta materia. Estos datos coinciden plenamente con la información obtenida en las entrevistas a los docentes de los centros profesionales estudiados para esta investigación. Los entrevistados aseguran que una disciplina como es la improvisación debería estar presente en las enseñanzas profesionales. No obstante, para ello se debe proveer a los actuales docentes de los conocimientos necesarios para poder llevarla a cabo, o, contar en plantilla con profesionales formados para tal fin. Al respecto, Pascual Pérez y Peñalver manifiestan que:

La realidad de un espacio superior artístico que oferta diferentes líneas de estudios en Grado (interpretación, pedagogía, *jazz*, música antigua, dirección, sonología, etc.) está siendo enfocada previamente mediante una línea única –interpretación– en las enseñanzas profesionales, que no necesariamente capacitan ni para las competencias requeridas en el acceso ni en el currículum⁴¹³.

Todas estas afirmaciones ponen en evidencia que las pruebas específicas para la especialidad de *jazz* no se preparan en los centros profesionales de música, ya que los «conocimientos y habilidades [requeridos] no pertenecen en un 100% al citado currículum»⁴¹⁴. Por tanto, aquel 55% de estudiantes de enseñanzas profesionales que quieren acceder a los estudios superiores de *jazz*, deben recurrir a la educación privada en ámbitos, mayormente, informales. Se rompe la equidad en los centros públicos con lo que atañe a la preparación conducente a los estudios superiores entre el alumnado que opta por los estudios tradicionales y los que eligen el *jazz*. Esto significa que, en contra del artículo 27 de la Constitución Española que especifica que «todos tienen el derecho a la educación»⁴¹⁵, se estaría incumpliendo parcialmente.

⁴¹² Marcello Chiuminatto y Cecilia Gasull, *La improvisación...*, *op. cit.*, pp. 140-150.

⁴¹³ Carlos Eduardo Pascual Pérez y José María Peñalver Vilar, «Conservatorios de música en España: 6^a curso de enseñanzas profesionales a 1^o curso de enseñanzas superiores», *Epistemos*, 7 (1), 2019, pp. 70-88.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ BOE, n^o 311, p. 8.

La música contemporánea tiene más peso que el *jazz*, casi inexistente, en el currículum actual de las enseñanzas profesionales de música dentro de la especialidad de saxofón. En ese sentido los docentes reconocen la carencia. Por ende, claman a la necesidad de un itinerario que cubra la preparación a los estudios superiores de música en interpretación de instrumentos de *jazz*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS, Cristo. «Improvisación no idiomática como herramienta pedagógica. Su uso en programas educativos en el ámbito de la interpretación musical», en: *IV Congreso CEIMUS, de educación e investigación musical* [Comunicación]. Esther Pérez Achón (ed.), Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2016, pp. 179-194.
- BLAS PÉREZ, Joaquín. «Procesos de preparación para la improvisación en el Jazz». *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 9, 2010, pp. 284-295.
- CHIUMINATTO ORREGO, Marcello; GASSULL BUSTAMANTE, Cecilia. «La improvisación musical en la clase de saxofón: visión y práctica de seis profesores de escuelas de música de Barcelona». *ReiDoCrea*, 7, 2018, pp. 140-150.
- CUCURELLA, Xalom. «Soundpainting, el lenguaje de signos multidisciplinar para la composición en vivo», en: *IV Congreso CEIMUS, de educación e investigación musical* [sesión de conferencia]. Esther Pérez Achón (editora). Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2016, pp. 92-98.
- LLEDÓ VALOR, Raúl; SELLÉS NAVARRO, Eladio. «Estudio exploratorio sobre la importancia de la improvisación y la creatividad en las enseñanzas profesionales de música en el aula de saxofón». *Avances en Ciencias de la Educación y del Desarrollo*, Santander, 25 al 27 de mayo de 2017, pp. 467-472.
- LÓPEZ MARCHAL, Rafael Salvador. «Introducción a la práctica de la creatividad musical en las especialidades instrumentales de viento madera y viento metal de las enseñanzas profesionales de música». *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 28, 2018, pp. 188-208.
- NAVARRO RAMÓN, Laura; CHACÓN LÓPEZ, Helena. «The impact of musical improvisation on children's creative thinking». *Thinking Skills and Creativity*, 40, 2021.
- PALACIOS ZÚÑIGA, Diana Mabel. *Propuesta didáctica para la incorporación de la improvisación jazz en la enseñanza del violín. Cartilla: explorando la creatividad a través del violín jazz*. Proyecto de Grado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá (Colombia), 2021.

PASCUAL PÉREZ, Carlos Eduardo; PEÑALVER VILAR, José María. «Conservatorios de música en España: 6ª curso de enseñanzas profesionales a 1º curso de enseñanzas superiores». *Epistemus*, 7 (1), 2019, pp. 70-88.

Bibliografía legal

BOE, 29 de diciembre de 1978 [en línea] Disponible en:
<[https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/\(1\)](https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/(1))> (Consultado 02-05-2023).

BOJA, nº 252. *Ley 17 de 2007. De Educación de Andalucía. 26 de diciembre de 2007.* [en línea] Disponible en: <<https://www.adideandalucia.es/normas/leyes/Ley%2017-2007%20LEA.pdf>> (Consultado 04-05-2023).

Decreto 241 de 2007. Por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música de Andalucía. [en línea] Disponible en: <<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/182/6>> (consultado 04-05-2023).

Decreto 361 de 2011. Por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de los Conservatorios Elementales y de los Conservatorios Profesionales de Música. [en línea] Disponible en: <<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2011/251/4>> (consultado 04-05-2023).

Ley Orgánica 3 de 2020. Por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de educación. 30 de diciembre de 2020. 30 de diciembre de 2020. BOE. No. 340. [en línea] Disponible en: <<https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3/dof/spa/pdf>> (consultado 07-05-2023).

Real Decreto 1577 de 2011. Por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. [en línea] Disponible en: <<https://www.boe.es/eli/es/rd/2006/12/22/1577/con>> (consultado 06-05-2023).

REFLEXIONES EN TORNO A LA MARIMBA EN EL FLAMENCO: ANTECEDENTES Y PRECURSORES

Tomás Arboledas Rumí

Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada

Resumen

La historia de la percusión en el flamenco siempre ha estado presente acompañando al cante, al baile y al toque prácticamente desde su origen. La percusión corporal y una larga lista de instrumentos de percusión convencionales, y utensilios cotidianos de todo tipo, han formado parte de este arte a lo largo de su existencia. La principal función musical de las percusiones flamencas ha sido, y es, acompañar los diferentes estilos y palos que lo requieren. Sin embargo, a partir de los años sesenta y hasta la fecha, la introducción de instrumentos afroamericanos, africanos, de origen oriental, sinfónicos, baterías e instrumentos de láminas, han supuesto un nuevo paradigma en la interpretación de la percusión flamenco. A finales del siglo XX y principios del actual, se producen las primeras manifestaciones en torno a la marimba en el flamenco. A raíz de la introducción de la marimba, la aplicación interpretativa de la percusión en el flamenco experimenta un nuevo camino, tanto en el acompañamiento, como en la función solista. Con este artículo se pretende analizar la funcionalidad de las principales percusiones flamencas, además de establecer una breve aproximación de los antecedentes y de los distintos modelos interpretativos de la marimba flamenco.

Palabras clave: marimba, flamenco, percusión, palmas, cajón flamenco.

Abstract

The history of percussion in flamenco has always been present as an accompaniment to the *cante* (song) *baile* (dance), and *toque* (music), practically from the beginning. Corporal percussion and a long list of conventional percussion instruments and household utensils of all types have been part of this art form throughout its existence. The main musical function of flamenco percussions has and continues to be to accompany the different *estilos* (styles) and *palos* (variations) that require it. However, since the Sixties and to this date, the introduction of Afro-American, Oriental, symphonic, drum kit, and keyboard percussion instruments have brought about a new paradigm in the interpretation of flamenco percussion. In the late 20th and early 21st centuries, we saw the first manifestations of marimba in flamenco. Thanks to the introduction of the marimba, the interpretative application of percussion in flamenco is breaking new ground both as accompaniment and taking the soloist role. With this article, we intend to analyze the functionality of the main flamenco percussions and establish a brief approximation to the history and different interpretative models of flamenco marimba.

Keywords: marimba, flamenco, percussion, palms, flamenco cajon.

Recepción: 30-5-2023

Aceptación: 10-6-2023

INTRODUCCIÓN

La historia de la percusión dentro de la música flamenca está ligada a sus propios inicios, ya sea acompañando al cante, al baile o al toque. Para poder realizar una aproximación organológica de las percusiones en el flamenco resulta adecuado diferenciar, por una parte, la percusión corporal y, por otra, los instrumentos de percusión. Estos últimos, a su vez, los podemos distinguir entre convencionales –cajón flamenco, instrumentos latinoamericanos, africanos, batería, distintos *set-up*⁴¹⁶ y los instrumentos *laminófonos*, entre otros– e instrumentos no convencionales –botella, mesa, silla, almirez, cacerolas y un largo abanico de utensilios cotidianos–.

Para situar la presencia de la marimba en el arte flamenco es necesario conocer la funcionalidad musical de las principales percusiones e instrumentos de percusión que forman parte de la música flamenca. El holgado espectro de los instrumentos de percusión y su historia⁴¹⁷, ocasiona la necesidad de establecer una selección de los instrumentos más representativos utilizados en el flamenco. En dicha selección se tendrá en cuenta la representatividad del instrumento en los distintos géneros y formaciones tanto del baile, del cante y del toque, así como su aplicación musical.

Los primeros instrumentos y percusiones corporales utilizadas en el flamenco o, en primer lugar, en la etapa pre-flamenca, tenían la función básica de apoyar los tiempos para mantener un compás estable. Aunque en ciertas ocasiones algunos instrumentos concretos pudieran formar parte de adornos contrapuntísticos o pequeñas improvisaciones. Entre ellos destacamos, las palmas, los pitos, el *palilleo*, el taconeo, las castañuelas, el pandero, el tamboril, la pandereta, los crócalos y una larga variedad de instrumentos no convencionales, como el yunque, el mortero y el almirez⁴¹⁸.

En los siglos XVII y XVIII todos estas percusiones fueron desarrollando patrones de acompañamiento para el cante y el baile, cada vez más estables y presentes en distintas formas musicales, como la jácara, la folía, pasacalle, jaleos y soleares, el fandango indiano o los fandangos castellanos. En todas ellas, se aprecia una clara

⁴¹⁶ Conjunto de instrumentos de percusión.

⁴¹⁷ James Blades, *Percussion instruments and their History*, London, Faber & Faber Limited, 1970.

⁴¹⁸ Antonio Moreno Sáenz, *Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*, tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 35-48.

sonoridad flamenca que comparte elementos comunes del folclore español, como la cadencia andaluza y la tonalidad frigia flamenca⁴¹⁹.

En los siglos posteriores, y hasta la profesionalización del flamenco –consolidada en los Cafés Cantantes en el primer tercio del siglo XX–, la percusión fue adquiriendo cada vez más un papel fundamental en los espectáculos flamencos. Especialmente en el baile, ya que la percusión corporal se afianzó con el taconeo, el *palilleo*, los pitos y, por supuesto, con la figura de los palmeros y palmeras. Además de estos, hay que apuntar que en el baile y en el cante, los propios actores también tocaban las palmas, dando lugar en determinadas ocasiones de la función al predominio del conjunto coral de las palmas como foco principal de la actuación. Un buen ejemplo, lo podemos encontrar en la secuencia documental (canal *Youtube*) de la bailaora Carmen Amaya⁴²⁰ y su *troupe* por bulerías, en el año 1961.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta, la introducción de instrumentos de percusión de diferentes procedencias etnográficas supuso una revolución e innovación en el acompañamiento del arte flamenco. Predominan, entre otros, los instrumentos de origen afroamericano –bongós, congas-tumbadoras, cajón peruano y cajón flamenco–, de procedencia africana –*udu* y *djembé*–, y de origen oriental –*darbuka* y tabla india–. Además, la percusión sinfónica, la batería y los *set up* de percusión (a partir de los años setenta), o los instrumentos de láminas como la marimba (en el actual siglo), han ido enriqueciendo y aportando nuevas perspectivas sonoras y musicales en el desarrollo del flamenco.

La función de estas incorporaciones instrumentales no ha perdido la esencia principal, que es la del acompañamiento al baile, al cante y al toque. Sin embargo, ha ido adquiriendo ciertas connotaciones musicales de mayor protagonismo. Los instrumentos participan más de los diálogos musicales (con la guitarra y el baile), rellenan espacios sonoros con aportaciones tímbricas y dibujos contrapuntísticos e,

⁴¹⁹ Miguel Ángel Calahorro Arjona, *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*, tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2018, pp. 51-75.

⁴²⁰ «Carmen Amaya y su troupe por Bulerías - 1961» [en línea], en: *Youtube*, 28 julio 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GP3Gho5qe4Y>. (Consultado 28-07-2023).

incluso, llegan a tener partes solas donde los músicos muestran sus habilidades dentro del estilo flamenco.

En el caso de los instrumentos de láminas, y en concreto en la marimba (punto que desarrollaremos más adelante), debido a sus características polifónicas puede ejercer funciones de acompañamiento o llegar a ser un instrumento solista a modo de la guitarra flamenca.

Como podemos ver, las percusiones utilizadas en el flamenco desde el principio hasta nuestros tiempos abarcan una inagotable fuente de instrumentos –casi tantos como los que pueden existir–. No obstante, por su marcada representatividad histórica, funcionalidad musical y como antecedente de cualquier instrumento de percusión que se incorpore al mundo flamenco, es conveniente –antes de profundizar en el tema objeto de este estudio (la marimba flamenca)– establecer unos breves apuntes de dos de las percusiones más icónicas del flamenco, como son: las palmas –percusión corporal–, y el cajón flamenco –instrumento de percusión–.

LAS PALMAS

Una fiesta se hace con tres personas:
una baila, otra canta y el otro toca.
Ya me olvidaba
de los que dicen ¡"Olé"!
y tocan las palmas⁴²¹.

Las palmas son el instrumento de percusión corporal por antonomasia del flamenco. Con la profesionalización del flamenco a mediados del siglo XX, las formaciones o cuadros flamencos básicos se empezaron a estandarizar con una o dos guitarras, el cante, el baile y dos palmeros⁴²². La funcionalidad de las palmas, así como la de sus ejecutantes, ha estado y está en continuo desarrollo tanto técnico como musical. Hoy en día, resultaría difícil encontrar un espectáculo o concierto flamenco –ya sea en cualquiera de sus modalidades, cante, baile o toque– en el que no participen al menos dos o tres palmeros.

⁴²¹ Manuel Machado, *Cante hondo. Sevillanas. "Alegrías"*, Barcelona, Nortésur, 2008.

⁴²² Bernat Jiménez De Cisneros Puig, *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*, tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019, pp. 146-152.

La principal función de las palmas es facilitar que el ritmo sea estable y claro, manteniendo el tempo y el compás del palo⁴²³ a interpretar. Para poder llevar a cabo esta aplicación es necesario conocer y ejecutar bien el ritmo base de los diferentes palos, teniendo en cuenta el compás, los acentos, y los silencios que forman la estructura rítmica de cada uno de ellos⁴²⁴.

Otras competencias destacadas de las palmas son las de matizar y realizar contratiempos rítmicos. Por lo general, las palmas siempre van a ir con dos ejecutantes mínimo. Con lo que uno siempre va a interpretar el ritmo base, mientras que el otro, podrá redoblar con contratiempos o pequeños esquemas rítmicos al estilo del palo elegido, siempre acompañando y respetando el cante, el baile o el toque de concierto.

Con respecto a los matices, hay que señalar la importancia que profesan en el conjunto musical de los palos con acompañamiento. Estos son los encargados de subir o bajar la intensidad sonora, aportar los timbres adecuados a cada momento musical, y estar al tanto de cualquier desajuste que pueda suceder en el cante o el baile, para intentar corregirlo con la intensidad necesaria. Además, las palmas deben buscar la sensibilidad del toque en todo momento, para que el resultado sonoro tenga el «aire»⁴²⁵ adecuado y una mayor expresividad.

Muchos son los referentes existentes de este arte de percusión corporal, que aunque en apariencia pudiera resultar sencillo para un determinado grupo de personas dentro del flamenco, resulta muy complejo, tanto por su técnica de sonido y ejecución, como por el conocimiento preciso que hay que tener del compás y de los distintos palos con acompañamiento que existen.

A continuación, citaremos algunos ejemplos de los palmeros flamencos más relevantes y destacados, tanto por su personalidad artística, como por el conocimiento y la transmisión que han llevado a cabo en el arte flamenco.

⁴²³ En cada uno de los géneros del cante en el arte flamenco se pueden identificar más de cincuenta palos diferentes. Además, se puede diferenciar entre palo y estilo. El primero hace mención al género del cante, mientras el estilo se centra en el modelo melódico-armónico de dicho cante. Sandra De la Torre Jiménez, *El baile flamenco: un instrumento en los pies. Principios musicales de la percusión surgida de la danza*, tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 48-83.

⁴²⁴ Lola Fernández Marín, *Teoría Musical del Flamenco*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), Acordes Concert, 2004, pp. 31-53.

⁴²⁵ Estilo y carácter del palo. Y la gracia y el brío en el modo de hacerlo.

Manuel Soto Barea «El Bo» (Jerez de la Frontera 1957-2021)⁴²⁶, solicitado por los artistas más importantes del flamenco como Camarón de la Isla, Paco de Lucía, La Perla o Manolo Caracol, entre otros tantos. Destacó, además, por su baile y sus originales jaleos.

El sevillano José Luis Jiménez «Bobote»⁴²⁷, es un artista gitano antológico que ha llevado el flamenco de una manera innata. Sobresale por su sensibilidad y gracia llevando el compás, y por sus enormes cualidades al baile. Ha acompañado a la mayoría de las grandes figuras flamencas, llegando a ser un referente dentro de la profesión de palmero.

Antonio y Manuel Montes Saavedra «Los Mellis», nacidos en Huelva, son actualmente unos de los palmeros más cotizados por los grandes artistas flamencos. Entre su larga lista podemos señalar a flamencos como El Farru, Vicente Amigo, Arcángel o Dani de Morón, entre otros. Su arte y concepto de las palmas se puede resumir en la entrevista realizada por Sara Arguijo en el año 2015, donde manifiestan lo siguiente:

Es fundamental tener muy buen oído. No puedes estar pegando palmetazos como loco, tienes que concentrarte en tocar las palmas y dar los cortes pero sin dejar de escuchar lo que está haciendo el cantaor, el guitarrista o el bailaor para ir todos a una. No podemos ponernos por encima del artista, ni subir el volumen en un momento de su lucimiento. Nuestro sello quizás está en la búsqueda de matices⁴²⁸.

En definitiva, hemos querido apuntar algunas de las principales competencias de las palmas por su importancia histórica y musical dentro de las percusiones flamencas. Aunque, hay que decir que esto es solo una pequeña aproximación de un tema muy extenso y en el que todavía quedan muchas líneas por escribir.

⁴²⁶ Juan Garrido, «Muere Manuel Soto 'El Bo' doctor Honorio causa del compás de Jerez» [en línea], en: *Expoflamenco.com*, 4 de marzo de 2021, disponible en: <http://www.expoflamenco.com/actualidad/muere-manuel-soto-el-bo-doctor-Honorio-causa-del-compas-de-jerez/>. (Consultado 24-08-2023).

⁴²⁷ Nico Salas, «Regresa la fiesta flamenca de José Jiménez 'Bobote'» [en línea], en: *Andalucía información*, 10 de noviembre de 2013, disponible en: <http://www.andaluciainformacion.es/sevilla/354700/regresa-la-fiesta-flamenca-de-jose-jimenez-bobote/>. (Consultado 24-08-2023).

⁴²⁸ Sara Arguijo, «Entrevista a Antonio & Manuel Montes Saavedra 'Los Mellis'» [en línea], en: *Deflamenco.com*, 27 de enero de 2015, disponible en: <http://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/>. (Consultado 24-08-2023).

EL CAJÓN FLAMENCO

El cajón flamenco es un instrumento de percusión que ha desarrollado sus características constructivas a partir de su antecesor, el cajón peruano. Estas particularidades que lo diferencian del sudamericano son, principalmente, la incorporación de cuerdas en su interior –normalmente de metal, aunque pudieran ser de otro material como tripa animal–, y la forma de fijar la tapa delantera.

Aunque, en la actualidad, el desarrollo que se está llevando a cabo por los constructores del instrumento está en permanente evolución y creación. Un claro ejemplo, es el fabricante cordobés José Leiva⁴²⁹, el cual ha innovado diferentes composiciones y prestaciones para mejorar la calidad sonora de los diferentes modelos de cajones que fabrica.

La introducción del cajón flamenco marcó un antes y un después en el conjunto del arte flamenco. Su llegada a la península a finales de la década de los setenta de la mano del maestro algecireño Paco de Lucía, cambió por completo el concepto de la percusión en el flamenco. Instaurándose en pocos meses y hasta nuestros días, ha llegado a convertirse en el instrumento más representativo de la percusión flamenca. El percusionista brasileño Rubem Dantas⁴³⁰, que formaba parte del «sexteto» del genial guitarrista gaditano, fue el encargado de aplicar las primeras funciones musicales del cajón en el flamenco.

Con las directrices del maestro, el músico de Salvador de Bahía comenzó a desarrollar las bases rítmicas del instrumento. Principalmente, por bulerías, alegrías, rumbas, tangos y tanguillos (los palos más festivos y con mayor fuerza rítmica). En este inicio, el cajón basaba su sonido en dos alturas –sonido grave y sonido agudo–: el grave para marcar las tierras o los acentos fundamentales del palo, y el sonido agudo para realizar contratiempos y notas fantasmas, proporcionando esa sensación de *feeling* que requiere el compás flamenco. Además, musicalmente aportó un aumento de la intensidad sonora enfatizando el uso de las dinámicas con mayor amplitud.

⁴²⁹ José Leiva –Percussion, disponible en: <https://leivapercussion.com> (Consultado 25-07-2023).

⁴³⁰ Rubem Dantas [en línea], disponible en: <https://rubemdantas.com> (Consultado 23-07-2023).

Un paso más en sus recursos y técnica musical, vino de la mano del músico granadino Antonio Carmona Amaya⁴³¹ –componente y vocalista del grupo *Ketama*–. Esencialmente, Carmona cambió el patrón tradicional que hasta el momento se interpretaba en el cajón. Es decir, modificó el ritmo base cambiando los acentos primarios por otros contratiempos y dibujos rítmicos⁴³² (como por ejemplo, el denominado *caballo*), pero nunca sin perder el concepto rítmico del palo. Además, incorporó con su «arte gitano» nuevos sonidos con los dedos y los nudillos, ampliando a su vez diferentes zonas de golpeo. También, dotó al cajón de una gama de timbres y recursos expresivos innovadores en la época, y que han tenido una enorme repercusión en las siguientes propuestas generacionales.

A partir de este momento y hasta la actual fecha, el cajón flamenco, y su función musical, ha experimentado nuevos estatus interpretativos y pedagógicos. Prueba de ello, son los numerosos profesionales a nivel nacional e internacional que forman parte de los espectáculos y recitales flamencos que se desarrollan por todo el mundo, desde pequeñas salas de concierto hasta los grandes teatros y festivales de música flamenca. A día de hoy, se puede decir que el cajón flamenco se ha convertido en el principal instrumento de percusión encargado del acompañamiento rítmico del arte flamenco en todas sus modalidades. Debido a lo extenso que podría resultar enumerar la cantidad de intérpretes profesionales del cajón flamenco además de los ya mencionados. Seguidamente, citaremos una breve selección de artistas de referencia.

Israel Suárez «El Piraña» quizás de los percusionistas flamencos con mayor proyección internacional. Procedente de familia flamenca, se dio a conocer por ser miembro de la última agrupación del maestro Paco de Lucía. Posteriormente, trabajó con figuras flamencas y de otros géneros musicales como Bebo Valdés, Jerry González, Sara Baras o Paquito D’Rivera entre otros. Su sensibilidad, conocimiento del arte flamenco y precisión rítmica le han llevado recientemente a ser galardonado por el *Mediterranean Music Institute* del *Berklee College of Music*⁴³³.

⁴³¹ Antonio Carmona, [en línea], disponible en: <https://antoniocarmonaoficial.com>. (Consultado 26-07-2023).

⁴³² «Paco de Lucía-Antonio Carmona: La Historia del Cajón “Peruano-Flamenco”» [en línea], en: *Youtube*, 26 diciembre 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/Watch?v=6uEmntKOOcE>. (Consultado 26-07-2023).

⁴³³ Israel Suárez- ‘El piraña’ [en línea], disponible en: <https://www.audiokat.com>. (Consultado 28-07-2023).

El onubense Agustín Diassera, es un músico ecléctico en su formación, ya que posee estudios de percusión, flauta travesera, armonía moderna y tabla india⁴³⁴. Destaca por su sutileza y elegancia en el acompañamiento musical de grandes figuras como el desaparecido recientemente, Manolo Sanlúcar, el bailar Joaquín Cortés o el cantaor Arcángel, entre otros.

José Manuel Ruiz Motos «Bandolero» empieza su carrera profesional desde muy joven acompañando a bailaoras y bailaores, como Sara Baras, Joaquín Cortés, Manuela Vargas o Antonio Canales, entre otros. Con un estilo propio y versátil está considerado como uno de los percusionistas más representativo del flamenco-jazz. También, compagina su labor artística con la pedagogía musical ofreciendo *masterclasses* y cursos en distintos espacios educativos⁴³⁵. En la actualidad es profesor del «Máster en Flamenco» de la Escuela de Música Creativa de Madrid.

Paquito González⁴³⁶, natural de Sanlúcar de Barrameda, comenzó su actividad profesional de la mano del guitarrista Manolo Sanlúcar. Poseedor de una perfecta técnica y gran diversidad dinámica, ha compartido escenario con artistas de gran fama internacional como Vicente Amigo, Miguel Poveda, Dorantes o Arcángel, entre otros. Además, en el apartado pedagógico es autor del método *El cajón flamenco* el cual contiene 2 *DVD*'s con material de alto nivel didáctico⁴³⁷.

Asimismo, nos gustaría nombrar algunas de las mujeres más destacadas que forman parte de la interpretación de este instrumento. Y, aunque puedan ser menos en número que sus compañeros, no están probablemente tan visibilizadas como el resto de los intérpretes.

La australiana Nasrine Rahmani⁴³⁸, residente en Madrid desde hace más de una década, está considerada en España como una de las principales referentes de la mujer

⁴³⁴ Suma flamenca [en línea], disponible en: <https://www.Madrid.org> (Consultado 28-07-2023).

⁴³⁵ José Ruiz Bandolero [en línea], disponible en: <https://www.musicacreativa.com> (Consultado 28-07-2023).

⁴³⁶ Borja García Tejero, «Paquito González, la importancia de una percusión de calidad», *Diario de Jerez* [en línea]. 6 de abril de 2022, disponible en: https://www.diariodejerez.es/rincon-flamenco/entrevistas-cuarto-cabales/Flamenco-PaquitoGonzalez-Percusion-MiguelPoveda-ManoloSanlucar-VicenteAmigo_0_1671433526.html. (Consultado 26-07-2023).

⁴³⁷ Paquito González, *El cajón flamenco de Paquito González (Libreto + 2DVDs)*, Barcelona, DG de Gregorio, 2009.

⁴³⁸ Nasrine Rahmani, «Nasrine Rahmani – madrina del 5º Cajonea» [en línea], disponible en: <https://www.festival flamenco.com/>. (Consultado 29-07-2023).

en la percusión flamenca. Sobresale por su estilo limpio en el acompañamiento y su alta capacidad a la hora de improvisar. Ha acompañado a músicos como Jorge Pardo, Montse Cortés o Diego Guerrero.

Marta Orive «La Niña del Cala», natural de Córdoba, o Eli Maya acompañante de Noelia «La Negri» y del bailar Iván Vargas, aportan su propio sello cargado de pasión y tacto⁴³⁹.

En resumen, el cajón flamenco y sus intérpretes están a la vanguardia, tanto en sus procesos constructivos, como en el desarrollo de su técnica musical. No obstante, siempre hay que tener la mirada puesta en el trasfondo de su nacimiento y de su función para mantener la esencia y la frescura de un instrumento que ha traspasado fronteras, no solo en el flamenco, sino en la música en general.

LA MARIMBA EN EL FLAMENCO: ANTECEDENTES Y PRECURSORES

La marimba es un instrumento de percusión *idiófono laminófono* que está formado por una serie de láminas de madera colocadas como un teclado. Suele abarcar una tesitura de cinco octavas –C2 a C7– y se puede tocar con dos, tres, cuatro, cinco o seis baquetas, siendo lo habitual cuatro baquetas, dos en cada mano. Debajo de las placas de madera se sostienen los tubos resonadores cuya función es amplificar el sonido.

Su repertorio aparece en las primeras décadas del siglo XX, y su ineludible capacitación armónica, melódica y rítmica permite que su literatura musical englobe un amplio abanico de géneros y estilos, abarcando desde transcripciones de composiciones del siglo XVIII hasta su propio repertorio a partir del siglo XX. Además, con la marimba se ejecutan músicas populares o adaptaciones de la guitarra flamenca, como acompañante o como solista.

Su estudio académico en España a día de hoy está enmarcado en los Conservatorios Profesionales de Música⁴⁴⁰ y en la especialidad de Interpretación e

⁴³⁹ Silvia Cruz Lapeña, «Percusionistas flamencos: músicos del tiento», en: *Deflamenco* [en línea]. 27 de abril de 2016, disponible en: <https://www.deflamenco.com> (Consultado 27-07-2023).

⁴⁴⁰ Real Decreto 428/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza, BOE [en línea]. 15 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.conservatoriomanueldefalla.es/wp-content/uploads/2021/02/BOE-A-2013-6485-consolidado.pdf> (Consultado 17-08-2023).

itinerario de Instrumentos Sinfónicos que ofertan los Conservatorios Superiores de Música⁴⁴¹. Dentro de los instrumentos sinfónicos, la marimba se estudia en la asignatura de Percusión. Al respecto, y a modo de reflexión, quizás en un futuro podría resultar más productivo e interesante que este instrumento, por las características que lo componen, tuviera su propio itinerario y asignatura. Pero esto, correspondería a otra cuestión distinta de nuestro tema y, por tanto, se requeriría un nuevo texto para este asunto.

Desde finales del siglo XX y principios del XXI se empezaron a vislumbrar las primeras manifestaciones en torno a la interpretación flamenca de la marimba. Estas expresiones empezaron en su mayor parte en nuestro país, tal vez, por el marcado contexto histórico, social y cultural que profesa el flamenco en nuestra tierra. Esta incorporación, y el eco generado principalmente entre percusionistas y marimbistas, promueve la consecuente contextualización acerca de la simbiosis de la guitarra flamenca solista y la marimba.

Naturalmente que la guitarra ha sido y es el instrumento más cualificado para nuestra cultura. Además, la propia naturaleza de la guitarra ha hecho que se construyan una serie de claves que desde otro instrumento no se hubieran construido, naturalmente que sí; pero aquí no se para el mundo, seguirán viniendo flamencos más flamencos, es decir los úteros flamencos seguirán pariendo más individuos flamencos, y esta gente se encontrará con más instrumentos, no solamente con la guitarra. Se encontrará, convivirá con todos los sonidos de la música, que el individuo del flamenco observará y construirá desde ellos según su entendimiento. De manera que al flamenco le queda muchísimo por hacer⁴⁴².

A finales de los años noventa, componentes de los grupos de percusión *Luna Aris*⁴⁴³ en Andalucía y *Neopercusión*⁴⁴⁴ en Madrid, empezaron a incluir en sus repertorios obras propias para grupo de percusión con un destacado acento flamenco. Entre otras, predominan *De Córdoba a Linares*⁴⁴⁵, del compositor y profesor de percusión cordobés

⁴⁴¹ Decreto 54/2022, de 12 de abril, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores, enseñanzas artísticas de máster y estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas en la Comunidad Autónoma de Andalucía, *BOJA* [en línea]. 20 de abril de 2022. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/boja/2022/74/BOJA22-074-00019-6315-01_00259603.pdf (Consultado 17-08-2023).

⁴⁴² Manolo Sanlúcar (como se citó en Álvarez Caballero, 2003, pp. 236). Ver: Ángel Álvarez Caballero, *El toque flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

⁴⁴³ Antonio Moreno Sáenz, «Notas sobre el grupo de percusión *Luna Aris*, con ocasión de su representación en mayo de 2004, en la plaza del museo arqueológico dentro del XXI Festival Ibérico de Música de Badajoz».

⁴⁴⁴ Neopercusión [en línea], disponible en: <http://www.neopercusion.es> (Consultado 18-08-2023).

⁴⁴⁵ Partitura sin publicar. Compuesta en el año 1998 y cedida por el autor. El grupo de percusión *Luna Aris* la estrenó en el año 1999.

Manuel Jesús Ramírez Fernández⁴⁴⁶ y *Pa empezá y pa terminá*, compuesta por el actual percusionista solista de la Orquesta Nacional de España y director del grupo *Neopercusión*, Juanjo Guillém⁴⁴⁷.

Ambas obras, comparten la división instrumental entre los instrumentos de láminas –dos marimbas y vibráfono, además de xilófono en la pieza de Ramírez–, y los instrumentos de parches (bongós, congas, batería), maderas (cajón flamenco y cajas chinas) y palmas que proporcionan la parte rítmica del acompañamiento. De esta forma, los instrumentos *laminófonos* desarrollan las melodías y armonías propias de la guitarra o el piano, y el resto de percusiones llevan el compás. Además, estos realizan solos e improvisaciones en las partes indicadas para ello.

Este modelo de obras se ha establecido en el ámbito de los grupos de percusión y ha incrementado notablemente su repertorio hasta la presente fecha. Prueba de ello son los numerosos arreglos y composiciones flamencas realizadas por los percusionistas andaluces Ramírez Fernández, el sevillano Agustín Jiménez Delgado, o Tomás Arboledas Rumí⁴⁴⁸, entre otros.

El actual trío andaluz de percusión *VAN3uard*⁴⁴⁹ del cual forma parte Jiménez Delgado, no solo ha incorporado a su repertorio arreglos de piezas para guitarra flamenca solista (como por ejemplo, *Homenaje a Moraito chico*, en el 2020) sino que además, han creado y producido un espectáculo flamenco titulado *Radix*. La representación está formada por cuatro percusionistas –dos marimbas, vibráfono, xilófono, percusiones sinfónicas, *djembé*, cajón flamenco, bongós, congas, palmas, y pequeñas percusiones–, bajo eléctrico, cantaor y bailaora. La música, inspirada en el folclore andaluz y en el flamenco, está compuesta por diversos arreglos –como el mencionado anteriormente y adaptaciones de obras como *El Amor Brujo*, del compositor gaditano Manuel de Falla–, donde los instrumentos de láminas son los encargados de la función solista y armónica.

⁴⁴⁶ Jesús Ramírez Fernández, [en línea], disponible en: <http://www.bubok.es/autores/Jerafer/3> (Consultado 17-08-2023).

⁴⁴⁷ Juanjo Guillem [en línea], disponible en: <http://www.juanjoguilllem.com> (Consultado 18-08-2023).

⁴⁴⁸ Tomás Arboledas Rumí, «Jornadas de Perfeccionamiento Musical 22-23», en: *Ponentes*. [en línea], disponible en: <http://www.cpmjaen.es/blog/wp-content/uploads/2020/01/cursos-2020.pdf>.> (Consultado 21-08-2023).

⁴⁴⁹ Van3percussion [en línea], disponible en: <http://www.van3uard.com>. (Consultado 18-08-2023).

Con respecto a las obras flamencas escritas para grupo de percusión, además de las mencionadas, citaremos, por su difusión e interpretación en ámbitos más globales, las composiciones propias para *ensemble* de percusión de Arboledas Rumí, como son la canción por bulerías *El Amante*⁴⁵⁰, para septeto de percusión, en el 2013, y la fantasía flamenca *Ruinas de Cástulo*⁴⁵¹, para octeto de percusión y piano, publicada en 2022.

MARIMBA FLAMENCA SOLISTA

A raíz de estas manifestaciones artísticas a principios del actual siglo, y siendo partícipe de ellas el percusionista y compositor linarense Arboledas Rumí, se empezaron a gestar las primeras composiciones de marimba solista en el flamenco. El autor de Linares, tras varios años de estudio y composición en torno a la adaptabilidad de la marimba en el flamenco, publica en el año 2007 *Andalucía*⁴⁵², su primer trabajo discográfico. El disco está formado por nueve obras –en la pista número ocho, el vibráfono sustituye a la marimba– compuestas para marimba solista y acompañamiento, exceptuando la última pieza que es para marimba sola. En el trabajo, se puede apreciar cómo la marimba ostenta el rol de solista a modo de la guitarra flamenca, y sus composiciones incluyen los siguientes palos y estilos: bulerías, tangos, alegrías, soleá por bulerías, sevillanas, canción por bulerías, rumba, tanguillos y, además, una pieza de flamenco fusión.

El intérprete, ha realizado y difundido estas creaciones en recitales y actuaciones, tanto en formato de marimba sola, como en la versión de trío –marimba, cajón flamenco y saxofón soprano–. Es destacable, en el año 2010, la grabación en directo perteneciente al programa *Es Música* de «RTVE» en el Palacio de los *Córdova* de Granada⁴⁵³.

En la actualidad, Arboledas continúa con esta actividad, desarrollando y perfeccionando la técnica *marimbística*-flamenca, y creando nuevas composiciones a

⁴⁵⁰Tomás Arboledas Rumí, *El Amante para septeto de percusión*, Nájera, La Rioja, Ediciones mundoplectro. 2012.

⁴⁵¹Tomás Arboledas Rumí, *Ruinas de Cástulo*, Nájera, La Rioja, Ediciones mundoplectro. 2022.

⁴⁵²Tomás Arboledas Rumí, *Andalucía*. CD. Sevilla, Cero Decibelios SCA, SE-5486-07, 2007.

⁴⁵³Tomás Arboledas Rumí, “Marimba flamenca, Tomás Arboledas” [en línea], en: *Youtube*, 5 mayo 2012. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=yVHe8Fser2M&list=RDyVHe8Fser2M&start_radio=1&rv=yVHe8Fser2M&t=1. (Consultado 21-08-2023).

partir de la tradición y con la mirada puesta en la vanguardia de las últimas décadas con respecto a la guitarra flamenca y al arte flamenco en general.

Esta interpretación *sui generis*, pronto obtuvo representantes que fueron aportando nuevos caminos e ideas en el progreso de la marimba flamenca. El percusionista de Utrera, y actual profesor Catedrático de percusión del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, Antonio Moreno Sáenz⁴⁵⁴, trabajó durante años en el arte de transcribir determinados toques y «falsetas» de la guitarra flamenca a la marimba. Este trabajo realizado por Moreno Sáenz, alcanzó su aplicación definitiva con la marimba de acompañamiento al cante. Esta modalidad, llevó al marimbista, junto al cantaor sevillano Juan José Amador Amador (de la saga de Raimundo Amador y del afamado grupo Pata Negra), a obtener en el año 2014 el prestigioso premio «Filón de Oro» del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Con su interpretación, compuesta por taranta y soleá⁴⁵⁵, se convirtió en el primer marimbista en lograr este memorable premio, marcando un acontecimiento innovador en la historia del propio festival y del flamenco.

Esta visualización del instrumento, en uno de los festivales flamencos más importantes a nivel internacional, ha supuesto también un antes y un después acerca de la marimba en el flamenco. Con estos referentes citados, el auge dentro de los percusionistas y marimbistas, sobre todo en un ámbito nacional, ha experimentado un notable crecimiento e interés por este original modelo interpretativo de la marimba.

Prueba de ello, lo tenemos en la figura del percusionista natural de Cartagena, Alejandro Solano García⁴⁵⁶. Percusionista de formación clásica, terminó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Alicante. Paralelamente, entró a formar parte como percusionista acompañante de la Escuela del Cante de las Minas, donde conoció y

⁴⁵⁴ «El músico de Utrera Antonio Moreno Sáenz triunfa como percusionista en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión» [en línea]. Disponible en: <http://www.utreraweb.com/noticias-de-utrera/cultura/2014/4287/>. (Consultado 22-08-2023).

⁴⁵⁵ «2014-Filon-Antonio Moreno» [en línea], disponible en: <http://www.festivalcantedelasminas.org/filon/antonio-moreno-saenz-premio-filon-minero-2014/> (Consultado 22-08-2023).

⁴⁵⁶ Manuel Madrid, «Tocar con mis compañeros es para mí algo brutal; hacemos lo que nos gusta», en: *La verdad* [en línea]. 13 de agosto de 2019, disponible en: <http://www.laverdad.es/culturas/musica/tocar-compañeros-brutal-20190813001907-Novo.html> (Consultado 22-08-2023).

colaboró con el guitarrista flamenco Fran Tornero (considerado por él mismo como su principal mentor en el flamenco) y el percusionista Curro Piñana.

El conocimiento de estos dos mundos musicales (clásico y flamenco) hizo que Solano empezara a trabajar en las posibilidades interpretativas de la marimba flamenca. Su resultado se contempló con la formación de un grupo compuesto por dos percusionistas –vibráfono, *set-up* de percusiones *membranófonas*, yunque y platillos– tres palmeros, guitarrista flamenco, cantaor, bailaora y su marimba solista. En el año 2019 el intérprete cartagenero, consiguió de nuevo con la marimba el reconocido premio «Filón de Oro» del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión, inscribiendo de esta manera un nuevo avance en la interpretación *marimbística-flamenca*. En su actuación ejecutó una taranta a solo, unas bulerías con acompañamiento de dos percusionistas y tres palmeros, además de una seguiriya en la que se incorporó un cantaor y una bailaora⁴⁵⁷.

Además de los citados músicos, el número de percusionistas y marimbistas que, de alguna forma, están experimentando este lenguaje es bastante considerable, sobre todo en nuestro territorio. Asimismo, se ha podido observar un manifiesto interés por dicho tema fuera de nuestras fronteras entre distintos marimbistas, vibrafonistas, compositores y profesores de percusión. A continuación, mencionaremos algunos casos más, de distintos músicos que han aportado o están desarrollando nuevas interpretaciones y composiciones en torno a la marimba flamenca.

El percusionista de Torrejón de Ardoz, Adri Panadero⁴⁵⁸, comenzó con esta actividad en el año 2016, produciendo un disco y un espectáculo titulados ambos *Marimba Flamenca*. En este caso, la marimba forma parte de un amplio conjunto de músicos, incluyendo bailaora y cantaora. La función está compuesta por arreglos de distintas obras del folclore nacional y andaluz, además de fragmentos de destacadas piezas de compositores nacionales, como Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Gerónimo Giménez.

⁴⁵⁷ «59 Cante de las Minas: Alejandro Solano» [en línea], en: *Youtube*, 21 de agosto 2019, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=SfhcXduVrKU> (Consultado 22-08-2023).

⁴⁵⁸ Adri Panadero [en línea], disponible en: <adripanadero.blogspot.com>. (Consultado 23-08-2023).

Junto a lo expuesto, destacamos además sus trabajos enfocados a la música flamenco-jazz y, para su interpretación, utiliza el vibráfono en lugar de la marimba. En el año 2021 y en el 2022 presentó *Jazz Standars* y *Return to Spain*, respectivamente. Panadero ha estrenado este mismo año el disco titulado *Marimba de Lucía*, en homenaje a Paco de Lucía. El contenido está formado por arreglos para marimba de algunas piezas de la guitarra flamenca del maestro gaditano: *Guajiras para Lucía* y *El Tempul*⁴⁵⁹ son algunos de los ejemplos de sus adaptaciones.

En el terreno del flamenco-jazz quizás el vibráfono, por la propia historia y características constructivas y acústicas que posee, es más habitual en estas representaciones que la marimba. Como muestra, podemos señalar al vibrafonista natural de Ourense, Ton Risco, que junto con el guitarrista flamenco Marcos Teira formaron un dueto en el año 2021, obteniendo como resultado la grabación del disco *Circum*⁴⁶⁰. Y también, al percusionista valenciano Rafael Navarro Cabo o al polifacético percusionista y compositor sevillano Pablo Carmona Bono⁴⁶¹. Este último, gracias a su estilo y adaptación en la materia, ha conseguido formar parte del «sexteto» creado recientemente por el reconocido saxofonista y flautista Jorge Pardo.

Con relación a las composiciones creadas para marimba flamenca solista, exceptuando las composiciones originales del disco *Andalucía* en el año 2007, no ha sido fácil por el momento encontrar un gran número representativo de obras. Como referentes en este aspecto, hacemos alusión a la obra *Soleá* para marimba sola del ecléctico compositor alemán Florian Magnus Maier⁴⁶². La pieza, de marcado carácter flamenco y basada en el palo de la soleá, es interpretada por solistas de marimba a nivel global. A su vez, el intérprete, compositor y profesor de láminas en «Koninklijk Conservatorium Brussel», Bart Quartier, ha publicado e interpretado *Move 12 grooves for marimba*, obra didáctica con claras connotaciones rítmicas y armónicas de estilo

⁴⁵⁹ «Adri Panadero- El tempul (Paco de Lucía)» [en línea], en: *Youtube*, 11 junio 2023, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=eK9AUAhDBTk> (Consultado 23-08-2023).

⁴⁶⁰ Xabier Sanmartín, «Ton Risco y Marcos Teira, un dúo de flamenco que abraza el jazz», en: *El Correo Gallego* [en línea]. 30 de abril de 2023. Disponible en: <http://www.elcorreogallego.es/santiago/2023/04/30/risco-Teira-musica-86675780.html> (Consultado 23-08-2023).

⁴⁶¹ Pablo Carmona Bono -Jazz- [en línea], disponible en: <<https://apologybaco.com/jazz/pablo-carmona-bono/>> (Consultado 23-08-2023).

⁴⁶² Florian Magnus Maier [en línea], disponible en: <<http://www.florianmagnusmaier.com/index.html>> (Consultado 23-08-2023).

flamenco⁴⁶³. Por su parte, y también con aplicación didáctica, destacamos la obra de Ramírez Fernández enfocada a las enseñanzas superiores de música *6 Caprichos flamencos*⁴⁶⁴.

Por último, hay que señalar que reconocidos profesionales del flamenco, como los bailarines Israel Galván y Adrián Sánchez, han mostrado su interés por la marimba y la han incluido en algunos de sus espectáculos. El primero la introduce en *Flacomen*⁴⁶⁵ en el año 2014, y Sánchez en *¡Viva, flamenco!* junto al grupo «Marimba Plus Feat»⁴⁶⁶. En ambos casos, la marimba forma parte de un conjunto musical aportando acompañamiento de color, contrapuntos y melodías.

La creciente apuesta en estas últimas décadas por percusionistas y marimbistas nacionales e internacionales en el mundo flamenco está confirmando que la marimba puede tener una función como instrumento solista o de acompañamiento, dentro de este arte. La creación y la fantasía en el flamenco están completamente vivas. El flamenco es un arte que, al contrario de quedarse anclado en el pasado por sus características históricas y musicales, necesita estar a la vanguardia y experimentar toda la fuerza y pasión que conlleva la transmisión de dicho arte.

No obstante, queda mucho camino por hacer, tanto en el apartado musical y técnico, como en el campo de la composición y de la didáctica. En este último aspecto, a diferencia de otros instrumentos de percusión (como el cajón flamenco o las castañuelas) y percusiones flamencas (como las palmas o el taconeo), donde existen numerosos estudios, métodos y libros para su iniciación y desarrollo, para la marimba, a día de hoy resulta difícil encontrar material pedagógico dentro del campo que tratamos.

Algo similar ocurre en el área de la musicología, aunque si bien es cierto, podemos encontrar ciertos estudios (muchos de ellos correspondientes a trabajos de

⁴⁶³ Bart Quartier [en línea], disponible en: <<http://barquartier.be>> (Consultado 23-08-2023).

⁴⁶⁴ Jesús Ramírez Fernández, *6 Caprichos Flamencos*, Franci, Alfon Production. A. 129 005 P., 2009.

⁴⁶⁵ Estela Zatanía, «Israel Galván para todos los públicos», en: *De flamenco.com* [en línea]. 15 de septiembre de 2014, disponible en: <http://www.deflamenco.com/revista/reseñas-actuaciones/> (Consultado 23-08-2023).

⁴⁶⁶ Adrián Sánchez, «Ethodrive- Viva, Flamenco! Marimba Plus Feat. Adrian Sanchez» [en línea], en: *Youtube*, 27 abril 2011, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=crh2ZZykcOA> (Consultado 23-08-2023).

grado de los alumnos de percusión de los distintos conservatorios nacionales) que han hecho eco de nuestro tema.

Para concluir, destacamos como punto referencial la tesis doctoral de Moreno Sáenz del año 2015⁴⁶⁷, cuyo punto 3.1 contempla la aportación estética de la marimba en el flamenco, y las técnicas y recursos de adaptación que conllevan. Asimismo, resaltamos el trabajo de investigación del actual catedrático de percusión del Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén, Jorge Cano Rodríguez, que describe las primeras interpretaciones de marimba en el flamenco, y postula el origen en vías de desarrollo de un nuevo lenguaje⁴⁶⁸.

CONCLUSIONES

La principal función de las percusiones en el flamenco es, sin lugar a dudas, la de acompañamiento. Aun así, desde la incorporación de los instrumentos de láminas, como la marimba, se ha podido observar que debido a las especificidades armónicas y melódicas que ostenta esta familia de instrumentos las posibilidades de su cometido musical han generado roles distintos al habitual. Desde las primeras manifestaciones a partir del siglo XXI de la marimba flamenca, la función solista se está integrando y consolidando como un nuevo lenguaje interpretativo en torno al flamenco.

Un considerable número de artistas, sobre todo percusionistas y marimbistas, están construyendo los cimientos de esta reciente modalidad instrumental en el ámbito del flamenco. Sin embargo, el poco material existente en cuanto a composiciones específicas y métodos referenciales para su desarrollo, invita a la reflexión de una necesidad concreta para profundizar en futuros estudios dedicados a la didáctica del tema. Además, resulta preciso investigar en lo relativo a un modelo pedagógico que sirva como punto de partida para el interés académico, social y cultural que pueda suscitar.

Asimismo, el reducido número de estudios musicológicos y de documentos con rigor científico existentes, ocasionan una considerable ausencia en materia de

⁴⁶⁷ Antonio Moreno Sáenz, *Las percusiones del flamenco...*, *op. cit.*, pp. 195-197.

⁴⁶⁸ Jorge Cano Rodríguez, *La influencia del flamenco en la marimba. Desarrollo de un posible nuevo lenguaje*, trabajo de Investigación, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014.

conocimiento y difusión del patrimonio andaluz, máxime si atendemos al Estatuto de Autonomía de Andalucía⁴⁶⁹. En su artículo 68, Cultura y Patrimonio, declara que pertenece a la Comunidad Andaluza la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz.

⁴⁶⁹ Ley orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, *BOE* [en línea]. 20 de marzo de 2007. Disponible en: <http://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-5825-consolidado.pdf> (Consultado 30-08-2023).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- ARBOLEDAS RUMÍ, Tomás. *Andalucía*. CD. Sevilla: Cero Decibelios SCA, SE-5486-07, 2007.
- ARBOLEDAS RUMÍ, Tomás. «Jornadas de Perfeccionamiento Musical 22-23». *Ponentes*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.cpmjaen.es/blog/wp-content/uploads/2020/01/cursos-2020.pdf>> (Consultado 21-08-2023).
- ARBOLEDAS RUMÍ, Tomás. *El Amante para septeto de percusión*. Nájera, La Rioja: Ediciones mundoplectro. 2012.
- ARBOLEDAS RUMÍ, Tomás. *Ruinas de Cástulo*. Nájera, La Rioja: Ediciones mundoplectro. 2022.
- ARBOLEDAS RUMÍ, Tomás. «Marimba Flamenca. Tomás Arboledas» [en línea]. En: *Youtube*, 5 mayo 2012. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=yVHe8Fser2M&list=RDyVHe8Fser2M&start_radio=1&rv=yVH8Fser2M&t=1 (Consultado 21-08-2023).
- ARGUJO, Sara. «Entrevista a Antonio & Manuel Montes Saavedra ‘Los Mellis’». *Deflamenco.com*, 27 de enero de 2015. <<http://www.deflamenco.com/revista/estrevistas/>> (Consultado 24-08-2023).
- BLADES, James. *Percussion instruments and their History*. London: Faber & Faber Limited, 1970.
- CALAHORRO ARJONA, Miguel Ángel. *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2018.
- CANO RODRÍGUEZ, Jorge. *La influencia del flamenco en la marimba. Desarrollo de un posible nuevo lenguaje*. Trabajo de Investigación. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014.

«Carmen Amaya y su troupe por Bulerías - 1961» [en línea]. En: *Youtube*, 28 julio 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GP3Gho5qe4Y> (Consultado 28-07-2023).

CARMONA, Antonio [en línea]. Disponible en: <https://antoniocarmonaoficial.com> (Consultado 26-07-2023).

CARMONA BONO, Pablo –Jazz– [en línea]. Disponible en: <https://apoloybaco.com/jazz/pablo-carmona-bono/> (Consultado 23-08-2023).

CRUZ LAPEÑA, Silvia. «Percusionistas flamencos: músicos del tiento». *Deflamenco* [en línea], 27 de abril de 2016. Disponible en: <https://www.deflamenco.com> (Consultado 27-07-2023).

DANTAS, Rubem [en línea]. Disponible en: <https://rubemdantas.com> (Consultado 23-07-2023).

DE LA TORRE JIMÉNEZ, Sandra. *El baile flamenco: un instrumento en los pies. Principios musicales de la percusión surgida de la danza*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Decreto 54/2022, de 12 de abril, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores, enseñanzas artísticas de máster y estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas en la Comunidad Autónoma de Andalucía, *BOJA* [en línea]. 20 de abril de 2022. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/boja/2022/74/BOJA22-074-00019-6315-01_00259603.pdf (Consultado 17-08-2023).

«El músico de Utrera Antonio Moreno Sáenz triunfa como percusionista en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión» [en línea]. Disponible en: <http://www.utreraweb.com/noticias-de-utrera/cultura/2014/4287/> (Consultado 22-08-2023).

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): Acordes Concert, 2004.

- GARCÍA TEJERO, Borja. «Paquito González, la importancia de una percusión de calidad». *Diario de Jerez* [en línea]. 6 de abril de 2022. Disponible en: <https://www.diariodejerez.es> (Consultado 26-07-2023).
- GARRIDO, Juan. «Muere Manuel Soto ‘El Bo’ doctor Honorio causa del compás de Jerez». *Expoflamenco.com*, 4 de marzo de 2021. <<http://www.expoflamenco.com/actualidad/muere-manuel-soto-el-bo-doctor-Honorio-causa-del-compas-de-jerez/>> (Consultado 24-08-2023).
- GUILLÉM, Juanjo [en línea]. Disponible en: <http://www.juanjoguillen.com> (Consultado 18-08-2023).
- GONZÁLEZ, Paquito. *El cajón flamenco de Paquito González (Libreto + 2DVDs)*. Barcelona: DG de Gregorio, 2009.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS PUIG, Bernat. *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.
- LEIVA, José –Percussion– [en línea]. Disponible en: <https://leivapercussion.com> (Consultado 25-07-2023).
- Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, *BOE* [en línea]. 20 de marzo de 2007. Disponible en: <http://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-5825-consolidado.pdf> (Consultado 30-08-2023).
- MACHADO, Manuel. *Cante hondo. Sevillanas. “Alegrías”*. Barcelona: Nortedur, 2008.
- MADRID, Manuel. «Tocar con mis compañeros es para mí algo brutal; hacemos lo que nos gusta». *La verdad* [en línea]. 13 de agosto de 2019. Disponible en: <http://www.laverdad.es/culturas/musica/tocar-compañeros-brutal-20190813001907-Novo.html> (Consultado 22-08-2023).
- MAGNUS MAIER, Florian [en línea]. Disponible en: <<http://www.florianmagnusmaier.com/index.html>> (Consultado 23-08-2023).
- MORENO SÁENZ, Antonio. *Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2015.

MORENO SÁENZ, Antonio. «Notas sobre el grupo de percusión *Luna Aris*, con ocasión de su representación en mayo de 2004, en la plaza del museo arqueológico dentro del XXI Festival Ibérico de Música de Badajoz».

NEOPERCUSIÓN [en línea]. Disponible en: <http://www.neopercusion.es> (Consultado 18-08-2023).

«Paco de Lucía-Antonio Carmona: La Historia del Cajón “Peruano-Flamenco”» [en línea]. En: *Youtube*, 26 diciembre 2013. Disponible en: <<https://www.youtube.com/Watch?v=6uEmntKOQcE>> (Consultado 26-07-2023).

PANADERO, Adri [en línea]. Disponible en: <adripanadero.blogspot.com>. (Consultado 23-08-2023)

PANADERO, Adri. «Adri Panadero - El tempul (Paco de Lucía)» [en línea]. En: *Youtube*, 11 junio 2023. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=eK9AUAhDBTk> (Consultado 23-08-2023).

QUARTIER, Bart [en línea]. Disponible en: <<http://barquartier.be>> (Consultado 23-08-2023).

RAHMANI, Nasrine «Nasrine Rahmani-Madrina del 5º Cajonea» [en línea]. Disponible en: <https://www.festival flamenco.com/> (Consultado 29-07-2023).

RAMÍREZ FERNÁNDEZ, Jesús [en línea]. Disponible en: <http://www.bubok.es/autores/Jerafer/3> (Consultado 17-08-2023).

RAMÍREZ FERNÁNDEZ, Jesús. *6 Caprichos Flamencos*. Francia: Alfonse Production. A. 129 005 P., 2009.

Real Decreto 428/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza, *BOE* [en línea]. 15 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.conservatoriommanueldefalla.es/wp-content/uploads/2021/02/BOE-A-2013-6485-consolidado.pdf> (Consultado 17-08-2023).

RUIZ BANDOLERO, José [en línea]. Disponible en: <https://www.musicacreativa.com>
(Consultado 28-07-2023).

SALAS, Nico. «Regresa la fiesta flamenca de José Jiménez 'Bobote'». *Andalucía información*. 10 de noviembre de 2013.
<<http://www.andaluciainformacion.es/sevilla/354700/regresa-la-fiesta-flamenca-de-jose-jimenez-bobote/>> (Consultado 24-08-2023).

SÁNCHEZ, Adrián. «Ethodrive- Viva, Flamenco! Marimba Plus Feat. Adrian Sanchez» [en línea]. En: *Youtube*, 27 abril 2011. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=crh2ZZykcOA> (Consultado 23-08-2023).

SANMARTÍN, Xabier. «Ton Risco y Marcos Teira, un dúo de flamenco que abraza el jazz». *elCorreoGallego* [en línea], 30 de abril de 2023. Disponible en: <http://www.elcorreogallego.es/santiago/2023/04/30/risco-Teira-musica-86675780.html> (Consultado 23-08-2023).

SUÁREZ, Israel - 'El Piraña' [en línea]. Disponible en: <https://www.audiokat.com>
(Consultado 28-07-2023).

SUMA FLAMENCA [en línea]. Disponible en: <https://www.Madrid.org> (Consultado 28-07-2023).

VAN3PERCUSSION [en línea]. Disponible en: <http://www.van3uard.com> (Consultado 18-08-2023).

ZATANIA, Estela. «Israel Galván para todos los públicos». *De flamenco.com* [en línea], 15 de septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.deflamenco.com/revista//reseñas-actuaciones/> (Consultado 23-08-2023).

«59 Cante de las Minas: Alejandro Solano» [en línea]. En: *Youtube*, 21 de agosto 2019. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=SfhcXduVkU> (Consultado 22-08-2023).

«2014-Filon-Antonio Moreno» [en línea]. Disponible en: <http://www.festivalcantedelasminas.org/filon/antonio-moreno-saenz-premio-filon-minero-2014/> (Consultado 22-08-2023).

