

CANTANTES, CANTAUTORES Y CANCIONES EN LA PREHISTORIA DE LA ÓPERA

John GRIFFITHS
Monash University
University of Melbourne

LA percepción de la música en nuestra cultura europea como una "práctica" en vez de un "repertorio" ha sido una de las innovaciones historiográficas más significativas en la musicología reciente. En vez de entender la historia de la música principalmente como la evolución del lenguaje técnico y estético con el que el compositor confecciona sus obras, se han abierto nuevos horizontes intelectuales en las humanidades que nos invitan a contemplarla desde puntos de vista más amplios como una actividad humana, una práctica cultural o un código sociológico. Las consecuencias han sido varias. Estos cambios nos han permitido quitar las barreras que anteriormente implicaban una incompatibilidad entre el estudio de la música popular y la música culta. Nos han obligado a cuestionar varias de las premisas de la historia de la música más tradicional y nos han requerido buscar nuevas formas de encauzar nuestra herencia musicológica para asegurar su continuada relevancia en un nuevo paisaje intelectual. Este ensayo pretende ofrecer algunas reflexiones sobre este tema y aplicarlas a un contexto específico dentro del espacio habitual de mis investigaciones. Es un tema que he elegido para rendir homenaje a mi querido amigo Emilio Casares quien, con una mente siempre fértil, una retórica provocativa y una lengua aguda, siempre ha podido estimular a sus colegas y alumnos, y con quien siempre he podido debatir las cosas grandes de la música y de la vida.

Contemplar la música como una práctica en vez de como un repertorio, ha ejercido un impacto significativo en el desarrollo de mi propio pensamiento sobre la música renacentista. Poco a poco, algunos de los paradigmas historiográficos más ampliamente aceptados se han vuelto menos sostenibles, hasta el punto que se hace difícil no ver algunas leves fisuras en los pilares de lo que solemos aceptar como la historia de la música europea, en su acepción más amplia. El factor clave ha sido reconocer que el pasado se conforma igualmente de elementos conocidos y desconocidos, concebibles e inconcebibles. En el caso de la música, esto significa reconocer la existencia de prácticas y estilos musicales en el pasado que nunca se fijaron por escrito y que ahora están irrecuperablemente perdidos. Este tipo de noción de la historia se contrasta marcadamente con las historias de la música construidas exclusivamente sobre lo conocido, es decir, una narrativa cronológica basada exclusivamente en las obras musicales que sobreviven en notación. No digo que la historia de la música puede ser libremente inventada como si fuese fantasía o ficción: es simplemente que el cambio de enfoque abre la puerta a una variedad de materiales antes no admitidos. Hoy en día hay mucho que se ha incorporado a nuestra noción de la historia de la música en Occidente que no se basa en documentos primarios, sino en documentos secundarios o en evidencias circunstanciales, siempre que sean verificables. El desafío es incorporar esta diversidad de material nuevo a nuestras pautas generales de la comprensión musical, ampliando los horizontes más allá de las fronteras tradicionales, aunque sin intenciones subversivas.

En esta ocasión me gustaría volver a considerar un área que me ha ocupado en varios momentos durante los últimos años y que sigue despertando mis inquietudes historiográficas. Me refiero a la

“canción acompañada” en el siglo XVI, es decir, el género de canción que se interpretaba a voz sola con acompañamiento instrumental, bien fuera laúd, vihuela, guitarra u otro instrumento de cuerda pulsada¹. El tema me interesa por la relativa ausencia de la canción acompañada en las historias generales de la música y el lugar periférico que ocupa, dada su importancia en dirigir el supuesto proceso de cambio del Renacimiento al Barroco musical. Hasta cierto punto, se puede entender lo poco que se dedica a este género comparado con el inmenso repertorio de polifonía vocal que se conserva de la época, tanto de los espacios religiosos como los cortesanos. Aun si el número de fuentes que contienen canciones acompañadas es escaso, podemos preguntarnos si es solamente una cuestión cuantitativa. No creo que sea solamente una cuestión de números, sino también el hecho de haber sido la canción acompañada una práctica oral. El hecho de no conservarse por escrito presenta problemas historiográficos que son difíciles para una disciplina con fuertes raíces filológicas. Dificulta la incorporación de lo oral al lado de lo escrito y, por consiguiente, la descripción y apreciación de una tradición intangible a pesar de su mérito y su importancia en el momento de su existencia.

El segundo factor que influye en el menosprecio de la canción acompañada tiene que ver simplemente con el hecho de que necesita emplear un instrumento para acompañar la voz. Las historias de la música renacentista tienden a organizarse por géneros, normalmente privilegiando los que coinciden en gran medida con los contextos dominantes, bien sean religiosos o seculares, con que estaban asociados. El resultado de esto ha sido la tendencia historiográfica de separar la música instrumental de la polifonía vocal: una vez más, el producto de una división basada en el repertorio y no en la práctica musical. Curiosamente, por tener acompañamiento instrumental, la canción acompañada casi siempre se incluye dentro de los géneros instrumentales, incluso en los repertorios en los que el acompañamiento es secundario al canto. A diferencia de lo habitual, una historia de la música concebida desde un punto de vista sociológico incluiría a la canción acompañada dentro de los capítulos dedicados a la música en la vida cortesana y urbana, con la participación de músicos nobles y burgueses. En este sentido, se entendería a la canción acompañada o a la música instrumental en general, no como un género que pertenece a un mundo rarificado, sino una música compuesta y practicada por los mismos músicos que componían e interpretaban la polifonía vocal, y una música disfrutada por los mismos grupos sociales que escuchaban la polifonía vocal. Nos ayudaría no solamente a conseguir mayor equilibrio entre los géneros actualmente más privilegiados o marginados, sino a alcanzar una visión más conforme con la realidad de la época.

La tercera razón que da significado a esta discusión está conectada con la periodización de la música y las fronteras entre lo que solemos llamar el Renacimiento y Barroco musical. Es precisamente la supuesta innovación de la monodia barroca la que marca el comienzo del Barroco musical, estrechamente ligado al advenimiento de la ópera. Lo que pretende este trabajo es sacar de la sombra una práctica continuada de la canción acompañada, sobre todo en Italia y España, desde finales del siglo XV y estrechamente ligado al ambiente humanista que obliga a una reevaluación de las premisas centrales de la periodización moderna, y que requiere trazar una nueva narrativa mucho más realista que la historia de la *Camerata* florentina y la invención del canto monódico².

¹ Prefiero este término para diferenciar la canción con acompañamiento instrumental de la “monodia” barroca y de los cantos monofónicos del ámbito eclesiástico.

² Jeanice Brooks lo describe perfectamente como si fuese un cuento de hadas al comienzo de su artículo: “Once upon a time, in the city of Florence, a group of musicians and scholars met to ponder the defects of the music of their age. Inspired by their humanist studies, and striving to match the marvellous effects of the music of classical antiquity, they succeeded in creating a new kind of solo song. This new music –by virtue of its marvellous expressivity and its ability to project text more clearly than traditional polyphony– enjoyed enormous success. Adapted to the needs of ópera, their invention became a cornerstone in the creation of opera, launching a new era in the history of Western art music”. Jeanice Brooks, “New Music in Late Renaissance France”, *Gesang zur Laute, Troja-Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, 2, Kassel, Bärenreiter, 2003, p. 161.

En términos historiográficos, el cambio del Renacimiento al Barroco en el que la nueva monodia desaloja bruscamente la polifonía renacentista, ocurre por reacción: un caso de lo nuevo sustituyendo lo establecido por un proceso casi violento, como si fuera una batalla entre fuerzas opuestas. La monodia florentina efectuó el cierre del Renacimiento musical y el principio del Barroco. Fue la monodia neoplatónica la que dejó la pesada y anticuada polifonía renacentista derrotada en los campos de batalla del arte musical. Giovanni Bardi y su *Camerata* eran los gloriosos paladines que consiguieron la victoria; y la polifonía vocal era el único patrón contra el cual se podía juzgar la eficacia de la nueva creación. Tal caricatura contrasta con la tendencia moderna, más fluida, de combinar el Renacimiento y el Barroco en un solo periodo bajo el nombre de la modernidad temprana. En vez de ser construcciones rígidas, los periodos históricos son poco más que un aparato de simplificación, un mecanismo que permite comunicar versiones simplificadas de realidades complejas, muchas veces como parte de un proceso de iniciación. Tales simplificaciones, naturalmente, tienden a distorsionar la realidad por la necesidad de suprimir muchas de las complejidades que son parte de la naturaleza esencial de la interacción humana en nuestra civilización. En este caso en cuestión, conduce a una premisa artificial que reduce el Renacimiento y el Barroco musical a opuestos polarizados: la “época de la polifonía imitativa” y la “época de la monodia y la ópera”.

Pasados compartimentados como estos nos disuaden de ver la historia como la continuidad que es. El mero acto de compartimentar se presta a ver el cambio como el resultado de un proceso de reacción en vez de uno de transformación gradual. Lo que nos guía aquí entonces, es el deseo de encontrar las continuidades y conexiones entre los inventores de la monodia y el mundo musical que les rodeaba. No nos centraremos en las grandes figuras –Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Girolamo Mei, Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, y otros– los héroes románticos que milagrosamente lograron cambiar la historia. El propósito aquí es ocuparnos de individuos menos destacados cuyo esfuerzo colectivo hizo posibles estos cambios significativos, no como el hijo del nacimiento virginal milagroso en Italia a finales del siglo XVI, sino como el producto de una experimentación que comenzó quizá casi un siglo antes.

El argumento del presente ensayo se ha desarrollado basándose en un grupo de trabajos realizados durante la última década. Para evitar redundancias, nos limitamos aquí a repetir solamente lo esencial de su contenido detallado para mantener la coherencia narrativa. Esta serie comenzó con un estudio de las canciones acompañadas de los vihuelistas Luis Milán y Alonso Mudarra, seguido por otros trabajos dedicados principalmente a la canción acompañada en Italia, Cosimo Bottegari, Heteroclitto Giancarli y el papel de los laudistas castrados a finales del siglo XVI³. Las canciones de Milán y Mudarra se encuentran entre los ejemplos más antiguos de la canción acompañada, los primeros que se conservan en toda la música occidental. Nuestro estudio se dirige a las cuestiones de sus posibles orígenes estilísticos y las tradiciones orales, que podrían ser sus antecesores. El análisis detallado muestra posibles usos de diversos recursos en su elaboración, entre ellos, fórmulas de recitado, elementos melódico-armónicos preexistentes, y varias indicaciones de otros diversos esquemas de improvisación. Son conclusiones provisionales que esperan confirmación a través de futuros descubrimientos, pero si son correctas nos ayudarán a cerrar la brecha que separa lo conocido de lo desconocido, al mismo tiempo que situar a estos compositores españoles dentro de la continua

³ John Griffiths: “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”. *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 7-28. Cosimo Bottegari: *Il libro de canto e liuto / The Song and Lute Book*, Dinko Fabris y John Griffiths (eds.), Bibliotheca Musica Bononiensis, Serie IV, vol. 98, Bologna, Forni, 2006. John Griffiths: “Heteroclitto Giancarli and his *Composizione musicali* of 1602”, *Mélange en l'honneur de Frank Dobbins*, Marie-Alexis Colin (ed.), Turnhout, Brepols, 2014, pp. 53-63. John Griffiths: “The Music of Castrato Lutenists at the Time of Caravaggio”. *La Musica al tempo di Caravaggio*, Stefania Macioce y Enrico Di Pascale (eds.), Roma, Gangemi, 2012, pp. 81-97. John Griffiths: “Singer Songwriters, the Lute, and the *Stile nuovo*”, *Passaggio in Italia: Music of the Grand Tour in 17th-century Italy*, Dinko Fabris y Margaret Murata (eds.), Turnhout, Brepols, en prensa.

interpretación de canciones orales acompañadas a través de los siglos. Los estudios sobre Bottegari y Giancarli examinan la obra de dos "cantores al laúd", quizás cantautores, italianos de la segunda mitad del siglo XVI que dejaron por escrito algunas de las canciones acompañadas más antiguas italianas que se conservan. Junto con la evidencia detallada derivada de las representaciones de laudistas en la obra de Caravaggio, el testimonio de estos últimos autores nos permite proponer la existencia de un estilo de canción acompañada que deriva de los madrigales convertidos en canciones acompañadas en la década de los treinta y que se mantuvo hasta finales del siglo. El último de este grupo de estudios, escrito en 2006, pero todavía esperando publicación (en los próximos meses), intenta dibujar una visión global de la situación aunque fue redactado antes de conseguir el libro de canciones de Giancarli. Dicho libro establece una serie de conexiones que ofrece mayor coherencia al argumento, por ser la primera colección de canciones acompañadas impresas en Italia, pero con la fecha tardía de 1602.

Recopilar evidencias anecdóticas sobre la interpretación de canciones acompañadas de fuentes literarias y documentales aumentaría la posibilidad de poder integrar este género musical en nuestra visión de la vida musical en la sociedad italiana de la época. Hace falta saber más de las actividades menos visibles de músicos como el noble napolitano Fabrizio Dentice, un laudista sobresaliente y compositor de obras instrumentales y *arie*⁴. Su renombre como intérprete de *arie* se establece a través de una carta de Troilo Orsini, que le escuchó cantar en Florencia en 1565 en presencia del Cardenal Fabio Orsini e Isabella de Medici⁵. Sin información de este tipo, y solamente recurriendo a fuentes musicales, cualquier intento de una historia de la canción acompañada en el siglo XVI sería tan equivocado como deprimente. Aparte de las canciones de los vihuelistas Milán, Mudarra y Narváez, todas publicadas entre los años 1536 a 1546, el resto son principalmente arreglos de obras polifónicas para voz sola con un acompañamiento basado en una reducción de la partitura total⁶. No existen repertorios paralelos hasta comienzos del siglo siguiente. Desde los primeros años del XVII encontramos colecciones en Italia, Francia e Inglaterra que coinciden cronológicamente con la introducción de la monodia, pero que probablemente son una extensión de tradiciones más antiguas de interpretación y no los primeros pasos de un estilo recién nacido.

En Italia probablemente había muchos estilos de canción acompañada: canciones creadas para cantar en la calle con acompañamiento rasgueado por *saltimbanchi* o *cantastorie*, canciones para uso doméstico y canciones interpretadas por profesionales para grupos de nobles y burgueses. Hay ecos de algunos de estos estilos en fuentes documentales y literarias que sugieren prácticas que van mucho más allá de los límites de los estilos musicales que se encuentran en el repertorio conservado. Las fuentes estrictamente musicales solamente nos ofrecen una ventana muy pequeña en toda la variedad del mundo real, y parecen principalmente reflejar las prácticas del mundo cortesano, aunque no siempre las de músicos profesionales. La canción acompañada en las cortes del norte de Italia a principios del siglo XVI se ve en los arreglos de Francesco Bossinensis de *frottole* editados en Venecia por Petrucci en 1509⁷. Son simples reducciones de polifonía principalmente homofónica, una voz de tiple acompañada por las voces de tenor y bajo arregladas para laúd, y con la voz de contralto omitida.

⁴ Véase Dinko Fabris: *Da Napoli a Parma: itinerari di un musicista aristocratico. Opera vocali di Fabrizio Dentice, 1530 ca-1581*. L'Arte Armonica, Serie II, Musica Palatina, vol. 3, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1998.

⁵ Florencia, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, 673, inserto 1. Información gracias a Philippe Canguilhem.

⁶ El mejor estudio global de la canción acompañada es Véronique Lafargue: "Par un luth marié aux douceurs de la voix": la musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVIème siècle", tesis, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours, 1999.

⁷ Francesco Bossinensis: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo*. Venecia, Petrucci, 1509.

En 1536, mientras la nueva moda del madrigal estaba en auge en Italia, Adrian Willaert publicó una colección de madrigales de su compatriota Phillipe Verdelot arreglados como canciones acompañadas⁸. El arreglo en cifra de las tres voces inferiores evidentemente resultó una solución completamente satisfactoria. Estilísticamente sencillos pero altamente expresivos, debido al empleo eficaz de texturas y efectos polifónicos, estos madrigales se percibían como un buen modelo para una moda que persistió hasta finales del siglo, independientemente del desarrollo del mismo madrigal que experimentó un rápido aumento de sofisticación y complejidad.

Curiosamente, ningún otro libro de este tipo se publicó en Italia hasta el siglo XVII. En cambio, existe un cuerpo sustancial de libros italianos en cifra editados durante los siguientes cuarenta años que contienen un número elevado de madrigales, aparentemente no editados para ser acompañamientos de canciones. Generalmente se publicaban sin texto, sin ninguna de las voces en notación mensural para cantar, y frecuentemente en versiones difíciles de tocar en un tempo apto para cantar. Las razones principales de su inclusión en los libros eran tanto placenteras como didácticas. Tocar la polifonía vocal en cifras permitía a un instrumentista disfrutar de música de alto nivel, pero también le ofrecía la posibilidad de estudiar las obras cifradas para mejor entender los secretos técnicos y estéticos de su composición. La colección monumental que incluye libros de estas características es el *Fronimo* de Vincenzo Galilei que proporciona un extenso repertorio que está claro que no sirve de acompañamiento a versiones cantadas por una voz solista⁹.

Durante las últimas décadas del siglo tampoco se publicó ninguna colección de lo que realmente se podría denominar canciones acompañadas. Vieron la luz, sin embargo, numerosos volúmenes de *villanelle alla napolitana* a tres voces, en la cima de la moda, que empleaban un nuevo y flexible formato que combinó la notación mensural de las tres voces y cifras para laúd y, en otras ocasiones, también una versión en partitura para instrumentos de tecla¹⁰. Este formato obviamente permitió una gran variedad de opciones para versiones vocales, instrumentales y mixtas; pero estas publicaciones tienen muy poco que ver con el desarrollo de la canción acompañada.

La ausencia de fuentes impresas, sin embargo, no refleja la realidad de la práctica musical. Los músicos seguían acompañándose con sus laúdes y guitarras, pero evidentemente no había una demanda de libros impresos de tales canciones. Debía haber otras formas en que los cantantes inventaban, memorizaban, recordaban e interpretaban canciones con acompañamiento instrumental. Debía haber cantantes-laudistas con las mismas habilidades que los cantautores de nuestros tiempos, capaces de inventar todo tipo de acompañamiento desde simples acordes rasgueados hasta toques sofisticados e intrincados, basados en los recursos idiomáticos de sus instrumentos. De la misma manera, cantantes profesionales y compositores de polifonía vocal también debían poseer la capacidad de improvisar acompañamientos, quizás leyendo la voz del bajo de la misma manera que el sobradamente famoso laudista cantante retratado por Caravaggio a mediados de la década de los 1590¹¹.

⁸ Philippe Verdelot: *Intavolatura de li madrigali: da cantare et sonare nel liuto di Verdelotto: intavolati per Messer Adriano*, Venecia, Scotto, 1536; reimp. 1540.

⁹ Vincenzo Galilei: *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei fiorentino nel quale se contengono le vere et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*, Venecia, Scotto, 1568; aumentado y reeditado como *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare, et corettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato & in particolare nel Liuto*, Venecia, Scotto, 1584.

¹⁰ Uno de los primeros ejemplos con voces y cifras es el libro de Cornelio Antonelli: *Il Turturino, il primo libro delle napolitane ariose da cantare et sonare nel liuto*, Venecia, Scotto, 1570. El más antiguo que también incluye una partitura para instrumento de tecla es Simone Verovio: *Ghirlanda di fioretti musicali*, Roma, Verovio, 1589.

¹¹ Las dos versiones más conocidas están en la Wildenstein Collection en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, y el Hermitage Museum, San Petersburgo. Considerada hasta recientemente una copia, la tercera versión pertenecía a la colección del Duke of Beaufort (Badminton House, Gloucestershire) pero fue vendida a un coleccionista privado en una subasta en Sotheby's, Nueva York, en 2001.

Si el retratado era el joven castrato español Pedro Montoya, como propuso Franca Camiz, o el amigo de Caravaggio, Mario Minniti (1577-1640), es irrelevante¹². Lo que es importante observar es que la música que interpreta este joven laudista cantante son madrigales de Jacques Arcadelt y otros contemporáneos, obras parecidas a las que figuran en la famosa antología de Willaert y Verdelot de 1536¹³. Canta la música del bajo de los distintos madrigales sobre la mesa con la boca apenas abierta conforme a las recomendaciones de Camillo Maffei. Probablemente estaba improvisando un acompañamiento en el estilo de bajo continuo mientras canta la parte del tiple de memoria. El cuadro deja claro que cantar al laúd estaba de moda en 1590, y que se seguían tocando obras de la década de los treinta unos sesenta años más tarde.

Cantar al laúd no dejó de estar de moda, y el ejemplo del laudista de Caravaggio es emblemático, sin duda, de aquellos cantantes que continuaron las tradiciones de *virtuosi* legendarios como Pieterbono de Burzellis (c.1417-1497), o por otros que se imaginaban sucesores de la tradición órfica recuperada por Marsilio Ficino (1433-1499) y que culminó en la Camerata florentina¹⁴. Por esta razón, el problema no es tanto una cuestión de si cantar al laúd era una práctica común, sino una cuestión de cómo y dónde encontrar la evidencia, y cómo incorporarla en la narrativa de la historia de la música. Una de las fuentes que nos ayuda en esta tarea es el libro de canciones acompañadas recopilado por el cantante-laudista profesional Cosimo Bottegari (nacido en 1554)¹⁵. Con arreglos de aproximadamente sesenta *villanelle* y cuarenta madrigales, es probable que su recopilación fuera comenzada durante los años que Bottegari pasó en la corte de Baviera, y que continuó después de su reincorporación en la corte de Florencia en 1588.

Como arreglista, Bottegari resume el pragmatismo de un cantante que probablemente no era gran laudista pero que precisaba acompañamientos manejables y eficaces. Abundan en sus arreglos compromisos y atajos de todo tipo, incluso en las obras más conocidas de su tiempo¹⁶. En muchas ocasiones sus acompañamientos no son muy diferentes a un bajo continuo, otra indicación de que la práctica del bajo continuo no fuera la novedad que la historiografía basada en la monodia florentina nos haría creer. En otras páginas del libro, Bottegari ofrece ejemplos de otros géneros de canción más estrechamente conectados con la interpretación improvisada como *aire da canture* específicamente para sonetos y versos en *terza rima*¹⁷. El libro también incluye dos estrofas del aria monódica de

¹² Franca Trinchieri Camiz: "The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture", *Artibus et Historiae*, 18, 1988, pp. 171-186. La identificación con Mario Minniti fue inicialmente propuesta en C. Frommer: "Caravaggio's *Lute* und der Kardinal Francesco Maria del Monte", *Storia dell'arte*, año 9, nº 10, 1971, pp. 5-29, basándose en un grabado del año 1821. Esta teoría ha sido ampliamente aceptada, sobre todo, desde la publicación de la novela histórica de Peter Robb: *M: The Caravaggio Enigma*, Sydney, Duffy & Snellgrove, 1998. El pintor siciliano Minniti fue modelo de Caravaggio en numerosas ocasiones entre 1593 y 1599.

¹³ Véase John Griffiths: "The Music of Castrato Lutenists at the Time of Caravaggio", *La Musica al tempo di Caravaggio*, Stefania Macioce y Enrico Di Pascale (eds.), Roma, Gangemi, 2012, p. 88. Franca Trinchieri Camiz: "The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture", *Artibus et Historiae*, 18, 1988, pp. 171-186; H. Colin Slim: "Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and his Followers", *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Anne Dhu Shapiro (ed.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1985, pp. 241-63. Las obras en las versiones del Hermitage y Badminton son los madrigales *Chi potrà*, *Voi che sapete* y *Se la dura durezza* de Arcadelt; los que figuran en la versión del Metropolitan son *Lasciar il velo* de Francesco da Tavolte (1492-c. 1540) y *Perché non date voi* de Jacques de Berchem (ca. 1505 - ca. 1565).

¹⁴ Véase D. P. Walker: "Le chant Orphique de Marsile Ficino", *Musique et poésie au XVI^e siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, pp. 17-33, reed. en D. P. Walker: *Musique, Spirit and Language*, Penelope Gouk (ed.), Londres, Variorum Reprints, 1985.

¹⁵ Véase Cosimo Bottegari: *Il libro de canto c luto / The Song and Lute Book*, Dmko Fabris y John Griffiths (eds.), Bibliotheca Musica Bononiensis, Serie IV, vol. 98, Bologna, Forni, 2006; también la transcripción moderna de Carol MacClintock: *The Bottegari Lutebook*, Wellesley (MA), Wellesley College, 1965.

¹⁶ Entre ellos: *Nasce la pena mia* (Striggio), *Vestiva i colli* (Palestrina), *Ancor che col partire* (Rore) y, aunque una canción francesa, *Susanne un jour* (Lasso).

¹⁷ En fol. 24v figura lo que es probablemente su propia versión del soneto anónimo *Nè si dolce com'or nè si cortese*, también conocido en versiones de Philippe de Monte en *Il secondo libro dell madrigale a 6* (Venecia, 1569); y de Josquino della Sala en el *Il*

Caccini *Fillide mia, mia Fillide bella*, editada más tarde en *Le nuove musiche* (1602), pero copiada por Bottegari tal vez en 1574¹⁸. Piezas como esta ponen de relieve otra dimensión importante de la canción acompañada del siglo XVI que ha sido reconocida por algunos trabajos contemporáneos, pero que todavía no ha alcanzado aceptación más generalizada.

Por suerte, el libro de Bottegari también incluye seis canciones de un cantante-laudista veneciano de una generación anterior, Hippolito Tromboncino, activo entre 1545 y 1565¹⁹. No se ha llegado a un acuerdo entre los expertos de si son canciones originalmente concebidas como es o si son arreglos de madrigales parecidos a los de Verdelot y Arcadelt. Debido principalmente al uso extenso de la imitación, David Nutter, el autor considerado experto en la materia, las considera arreglos, mientras Carol MacClintock –unos treinta años antes– las denominó “composiciones para canto y laúd (o clave?), no arreglos de obras polifónicas”²⁰. El argumento más a favor de esta última opinión no se basa en su estilo musical, sino en los elogios de los coetáneos de Tromboncino que resaltan sin excepción su arte de intérprete antes que su capacidad como compositor. El primero en alabarle fue Pietro Aron en su *Lucidario* de 1545, seguido por varios otros durante unos veinte años, entre ellos Pietro Aretino, Ortensio Landi, Francesco Sansovino y Lodovico Dolce²¹. Sin intentar resolver esta cuestión definitivamente, lo que revelan estas obras es una práctica o un estilo que toma como su modelo los arreglos de madrigales de los años treinta, y lo proyecta hacia el futuro.

Un estilo musical muy parecido se encuentra casi sesenta años más tarde en el libro de *Composizioni musicali* de Heteroclitto Giancarli editado en Venecia en 1602, un libro que parece ser la colección más antigua en Italia de canciones acompañadas concebidas desde el principio como obras para canto e instrumento²². Con referencia a las cuestiones historiográficas generales que nos ocupan, no debe pasar desapercibido el hecho de que fue publicado solamente unos meses después de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini, y que es al mismo tiempo, una colección que recuerda en muchos sentidos a las canciones de Tromboncino. Aquí la explicación es sencilla y se debe a la relación de maestro y discípulo que existía entre los dos. En el ensayo dedicatorio del libro de Giancarli este declara haber aprendido los “primeros principios” de su arte de su “carissimo maestro” Tromboncino que poseía “la perfecta comprensión de acompañar la voz en el laúd”²³. A la sazón, un señor ya mayor que sucumbió a las peticiones de sus amigos y admiradores para publicar obras que probablemente datan más bien de la década de los setenta u ochenta, más o menos contemporáneas al libro de Cosimo Bottegari. Aunque algunas de las canciones de Giancarli muestran tendencias declamatorias, la mayoría muestran un estilo comparable a los madrigales de Verdelot arreglados por Willaert. Las más atrevidas, sin embargo, muestran rasgos nada distantes del estilo de la nueva monodia generado en Florencia en el círculo de Giovanni Bardi²⁴.

primo libro de madrigali (Venecia, 1585) de Rinaldo del Mel. Debajo de esta pieza y con las iniciales de Bottegari hay una *Aria in terza Rima* para musicar cualquier poema en este metro.

¹⁸ Bottegari, fol. 14v. Esta canción corresponde a las estrofas 2 y 4 de Aria IV, *Fere selvagge* editado en *Le nuove musiche* (Florencia, 1602). El texto es de Ottavio Rinuccini, conservado en I-Fn, Palatino 251, fechado alrededor de 1580.

¹⁹ *Vostra beltà si bella* (fol. 23), *Io mor amando et seguochi m'occide* (fol. 26v), *Io son ferito* (fol. 29v), *Perché son tutto foco* (fol. 30), *Donna se'l cor di giacchio* (fol. 31v), *Se voi dolci et pietosi* (fol. 32v).

²⁰ David Nutter: “Ippolito Tromboncino, Cantore al Liuto”, *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 3, 1989, p. 128; Carol MacClintock: “A Court Musician’s Songbook: Modena MS. C.311”, *Journal of the American Musicological Society*, 9, 1956, p. 182.

²¹ Pietro Aron: *Lucidario in musica di alcuni oppenioni antiche et moderne con le loro oppositioni et resolutioni*, Venecia, Scotto, 1545 (reed. Nueva York, Broude Brothers, 1978, fols. 32-33).

²² Heteroclitto Giancarli: *Composizioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto di Heteroclitto Giancarli*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1602.

²³ En su dedicatoria “Al Illustrissimo et excellentiss[imo] sig[nor] il sig[nor] Francesco Vendramin” Giancarli alaba a “Hippolito Tromboncino, gia mio carissimo Maestro: dalla cui perfetta cognizione d’accompagna la voce al Liuto, ho io hauuto i primi principij di quest’Arte”, p. [2].

²⁴ Véase, por ejemplo, la canción *Caldi sospir* editada en J. Griffiths: “Heteroclitto Giancarli...”.

En efecto, los ejemplos entrettejidos de Hippolito Tromboncino, Cosimo Bottegari y Heterochlito Giancarli sirven para iluminar prácticas del siglo XVI que ayudan a reconstruir parte del puente que conecta el nacimiento de la ópera con un pasado algo más lejano que los experimentos de la *Camera-rata* de Bardi y las primeras obras de Peri y Caccini. Nos conducen al *Orfeo* de Angelo Poliziano compuesto para la corte Gonzaga en Mantua en 1480 ampliamente comentado por Pirrotta²⁵, y a la figura de Marsilio Ficino, primer exponente moderno del canto órfico, y considerado en su época superior al hijo de Tracia²⁶. Para Ficino, la recuperación del canto antiguo era uno de los logros más trascendentales de su tiempo: "Esta ha sido una edad de oro en la que se ha dado nueva luz a las casi ya muertas disciplinas liberales de la gramática, la poesía, la oratoria, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, y el cantar antiguo de canciones a la lira de Orfeo"²⁷.

²⁵ Véase Nino Pirrotta y Elena Povoledo: *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

²⁶ Poliziano, *Opera Omnia*, I, p. 310, "Longe felicior quam Thraciensis Orphei cithara veram (ni fallor) Eurydicen hoc est amplissimi iudicii Platoniam sapientiam revocavit ab inferis" (Mucho más éxito que la lira del original Orfeo de Tracia (creo) que traigo de vuelta del Hades a Euridice, es decir, la más alta sabiduría platónica).

²⁷ De una carta dirigida a Paul von Middelburg, en Marsilio Ficino: *Opera Omnia*, 2 vols., Basilea, 1576, vol. I, p. 944: "Hoc enim seculum tanquam aureum, liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in lucem, grammaticam, poesim oratoriam, picturam, sculpturam, architecturam, musicam, antiquum ad Orphicam lyram carminum cantum".

María Nagore, Víctor Sánchez (eds.)

Allegro cum laude

Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

Colección MÚSICA HISPANA. TEXTOS

Estudios

19. Allegro cum laude. *Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*

Editores: María Nagore, Víctor Sánchez

Director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Coordinación editorial: Judith Ortega / Oliva García Balboa

EDICIONES DEL ICCMU

www.iccmu.es

Fernando VI, 4

28004 Madrid

© De los textos: los autores

© De la presente edición: ICCMU

Diseño portada: Guillermo Nagore Ferrer

Impresión: Imprenta Gofer

Depósito Legal: M-29328-2014

ISBN: 978-84-89457-51-5

ÍNDICE

PRÓLOGO. José Carrillo Menéndez, Rector de la Universidad Complutense de Madrid	13
PRESENTACIÓN. María Nagore Ferrer y Víctor Sánchez Sánchez	15
SEMBLANZA. La musicología en acción del profesor Emilio Casares Ángel MEDINA	17
PUBLICACIONES DEL PROFESOR EMILIO CASARES RODICIO	29
I. EMILIO CASARES Y LA MUSICOLOGÍA HISPANA	
LA ENTRADA DE LA MUSICOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA. NOTAS HISTÓRICAS Y RECUERDOS PERSONALES José LÓPEZ-CALO	39
HISPANOAMÉRICA Y ESPAÑA: HACIA UNA INTEGRACIÓN EN EL HACER Luis MERINO MONTERO	49
EMILIO CASARES Y LA METAMUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Xosé AVIÑO A	53
EL MAESTRO JOAQUÍN RODRIGO: DE LA CÁTEDRA DE MÚSICA "MANUEL DE FALLA" DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID A LA MUSICOLOGÍA UNIVERSITARIA Antonio MARTÍN MORENO	61
II. TEATRO LÍRICO	
CANTANTES, CANTAUTORES Y CANCIONES EN LA PREHISTORIA DE LA ÓPERA John GRIFFITHS	85
EL MOLDE HISPANO Y ARISTOTÉLICO DE <i>LA CALISTO</i> DE FRANCESCO CAVALLI (VENECIA, 1651) Álvaro TORRENTE	93
CELEBRANDO AL HÉRCULES HISPANO. FESTEJOS TEATRALES DE LOS TRUFALDINES PARA LA JURA DE LUIS I COMO PRÍNCIPE DE ASTURIAS EN 1709 José Máximo LEZA	101

<i>BISOGNA ADATTARSI AL GUSTO DEL PAESE</i> : VICENTE MARTÍN, LOS GÉNEROS Y LA IMITACIÓN Leonardo J. WAISMAN	115
GIACOMO CASANOVA Y LA ESCENA MUSICAL MADRILEÑA Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN	123
“SÍRVANSE SALUDAR A LOS SEÑORES SOCIOS”: CARTAS Y CONTRATOS PARA EL TEATRO DE BARCELONA ENTRE 1773 Y 1826 Francesc CORTÉS I MIR	133
LOS PAUTRET Y LOS COZZER-QUATRINI: EL BALLET COMO ELEMENTO DINAMIZADOR DE LA VIDA TEATRAL GADITANA DURANTE EL SEXENIO ABSOLUTISTA (1814-1820) Cristina Díez RODRÍGUEZ	141
DESVENTURAS DE SAVERIO MERCADANTE EN MADRID EN 1830: CONTEXTO Y GÉNESIS DE LA ÓPERA <i>FRANCESCA DA RIMINI</i> Paolo CASCIO	151
EL PADRE DE LA ZARZUELA O EL MITO DE LOS ORÍGENES Isabelle PORTO SAN MARTÍN	161
TEATRO LÍRICO EN EL TEATRO FRANCÉS DE MADRID (1852-1868): DE LA ÓPERA CÓMICA A LA OPERETA Enrique Mejías GARCÍA	169
<i>EL RÁBANO POR LAS HOJAS</i> Y LA <i>REVISTA DE UN MUERTO</i> : BARBIERI EN LOS ORÍGENES DE LAS FORMAS LÍRICAS BREVES DE FIN DE SIGLO Ramón SOBRINO SÁNCHEZ	177
EL DESENCUENTRO ENTRE BARBIERI Y VERDI EN LA BÚSQUEDA DE UN TOQUE ESPAÑOL PARA <i>DON CARLOS</i> VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ	187
CUESTIÓN DE DOS: LOS HERMANOS FERNÁNDEZ GRAJAL EN EL CERTAMEN NACIONAL DE ÓPERA ESPAÑOLA Ana LLORENS	195
ESTRUCTURAS DRAMATÚRGICAS Y RECURRENCIAS MOTÍVICAS EN <i>EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS</i> (1874) María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ	201
WAGNER EN LOS RECITALES MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX José Ignacio SUÁREZ GARCÍA	213
DEL TEATRO POR HORAS A LA ZARZUELA POR METROS: LA MODERNIDAD DEL TEATRO LÍRICO FILMADO EN LA DÉCADA DE 1920 Julio ARCE	219
LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES “SALVADORA” DEL TEATRO DE LA ZARZUELA María Luz GONZÁLEZ PEÑA	227

BALLET CLÁSICO Y DANZA ESPAÑOLA EN LA ESCENA NORTEAMERICANA: TUTÚS Y CAIRELES PARA BAILARINAS BILINGÜES Victoria CAVIA NAYA	237
EL GRAN SALTO HACIA LA CONTEMPORANEIDAD: LA DANZA EN ESPAÑA ENTRE 1975 Y 1985 Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO	247
III. MÚSICA ESPAÑOLA	
EL SIGLO IX Y LOS GRANDES CENTROS MUSICALES-CULTURALES Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO	265
SEÑORAS Y ABADESAS EN TORNO AL CÓDICE DE LAS HUELGAS Carmen Julia GUTIÉRREZ	273
EN OTRAS PALABRAS, CANTANDO. UNAS IDEAS SOBRE LA CITA MELÓDICA EN LA EDAD MEDIA Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ	283
NOTAS PARA LA EDICIÓN CRÍTICA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA: EL <i>CREDO</i> DE LA <i>MISSA ASCENDENS CHRISTUS</i> (1592) Alfonso DE VICENTE DELGADO	293
EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII Marcelino Díez MARTÍNEZ	301
LA ESCUELA GRANADINA DE MÚSICA A FINALES DEL SIGLO XVIII María Julieta VEGA GARCÍA-FERRER	311
LA COLECCIÓN DE MANUSCRITOS DE GAETANO BRUNETTI Y SU TRANSMISIÓN Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA	317
LA ESCUELA ESPAÑOLA DE PIANO EN EL SIGLO XIX: FUNDAMENTOS PARA SU ESTUDIO Ana VEGA TOSCANO	327
UN ALUMNO PARA UN MAESTRO: MILI BALÁKIREV, MIJAÍL GLINKA Y LA MÚSICA ESPAÑOLA Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ	335
UNA ENCICLOPEDIA DEL ÓRGANO: UN PROYECTO (1856-1874) LÚCIDO Y AMBICIOSO DE JUAN DE CASTRO Louis JAMBOU	343
LOS MATERIALES ESPAÑOLES DEL <i>CONCIERTO PARA VIOLONCHELO</i> DE ÉDOUARD LALO, ¿UN HOMENAJE A SARASATE? María NAGORE FERRER	353
RAMÓN NOGUERA BAHAMONDE (1851-1901): UN COMPOSITOR Y CRÍTICO LOCAL EN EL DEBATE INTERNACIONAL DE FIN DE SIGLO Elena TORRES CLEMENTE	361

MARÍA LUISA CHEVALLIER (1869-1951): PIANISTA, COMPOSITORA Y DOCENTE Nieves HERNÁNDEZ ROMERO	373
EL TRATAMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR EN FALLA Y BARTÓK: ELEMENTOS DE ANÁLISIS COMPARATIVO Yvan NOMMICK	381
LA RELACIÓN ENTRE ROBERT GERHARD Y ADOLFO SALAZAR: DOS VISIONES DE LA MODERNIDAD MUSICAL EN LA GENERACIÓN DEL 27 Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS	389
<i>PRELUDIO PARA GUITARRA</i> DE FERNANDO REMACHA VILLAR: UN ENSAYO DE SÍNTESIS ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD Marcos ANDRÉS VIERGE	399
1935, GUERRA DE AUTORES: LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES Y EL PEQUEÑO DERECHO EN TIEMPOS DE CRISIS Celsa ALONSO GONZÁLEZ	407
EL NEOCLASICISMO MUSICAL EN EL EXILIO: DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS Ruth PIQUER SANCLEMENTE	417
EDUARDO RINCÓN: LA TRAYECTORIA SINGULAR DE UN MÚSICO EN DIALÉCTICA CON EL PARTIDO COMUNISTA Belén PÉREZ CASTILLO	427
LA SIGNIFICACIÓN DE MARÍA TERESA OLLER EN EL MOVIMIENTO CORAL VALENCIANO: LA AGRUPACIÓN VOCAL DE CÁMARA DE VALENCIA (1951-1971) Vicente GALBIS LÓPEZ	441
LA <i>GEBRAUCHSMUSIK</i> LIBERTARIA Y FOURIERIANA DE MIGUEL ÁNGEL CORIA Ángel MEDINA	451
 IV. MÚSICA HISPANOAMERICANA	
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO (1768-1769): IGNACIO JERUSALEM CONTRA ANTONIO RAFAEL PORTILLO EN LA SOCIEDAD POSTJESUÍTICA María GEMBERO-USTÁRROZ	463
MÚSICA Y SOCIABILIDAD BURGUESA EN CUBA: OCIO E INSTRUCCIÓN, 1833-1868 María Antonia VIRGILI BLANQUET	471
ERNESTO LECUONA: PIANISTA, COMPOSITOR Y EMPRESARIO DE ÉXITO Victoria ELI RODRÍGUEZ	485
ADOLFO SALAZAR: NUEVO CAMINO EN TIERRAS LEJANAS Consuelo CARREDANO	491

ADOLFO SALAZAR Y BAL Y GAY EN MÉXICO: TAREAS COMPARTIDAS Carlos VILLANUEVA	497
NUEVOS SIGNIFICADOS Y VALORES EN LA URBANIZACIÓN DE LAS COPLAS Y BAGUALAS DEL NOROESTE ARGENTINO Enrique CÁMARA DE LANDA	505
SITUACIONES DILEMÁTICAS EN PRÁCTICAS RITUALES Y MUSICALES “AMERINDIAS” DEVENIDAS DE LAS RELACIONES INTERCULTURALES Irma RUIZ	515
LA GENTE SE MUEVE: MOVIMIENTOS MIGRATORIOS INTERNOS Y MÚSICA POPULAR EN URUGUAY Marita FORNARO BORDOLLI	523
LA MÚSICA DE HISPANOAMÉRICA EN EL PERÍODO COLONIAL: REFLEXIONES SOBRE EL RESCATE DE UN PATRIMONIO COMÚN Miriam ESCUDERO	531
V. VARIA	
SOBRE EL PROCESO DEL ACTO CREADOR Josep SOLER	539
LA FAMILIA L Hardy Y SU TIEMPO José Luis TEMES (RODRÍGUEZ L Hardy)	547
PROBLEMÁTICAS SOBRE EL ANÁLISIS MUSICAL Y SU ENSEÑANZA UNIVERSITARIA Carlos VILLAR-TABOADA	553
MUSICÓGRAFOS Y BIBLIÓFILOS: LOS PRIMEROS PASOS DE LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA Jorge GARCÍA	559
UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA BIBLIOTECA DE BARBIERI María Teresa DELGADO SÁNCHEZ / Juan Bautista ESCRIBANO SIERRA	571
FONDOS MUSICALES EN CATALUNYA: EL PROYECTO IFMUC DE LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA PARA LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL CATALÁN Josep Maria GREGORI I CIFRÉ	581
ESTUDIO, ANÁLISIS Y REFLEXIONES EN TORNO AL LIBRO: <i>MÚSICA Y ACTIVIDADES ARTÍSTICO-CULTURALES</i> DEL PROFESOR EMILIO CASARES RODICIO Esther SESTELO LONGUEIRA	589
TABULA GRATULATORIA	595

PRÓLOGO

EL profesor Emilio Casares Rodicio se incorporó como catedrático a la Universidad Complutense de Madrid en 1988, precedido de un gran prestigio académico fruto de su pionera labor en la Universidad de Oviedo. Allí puso en funcionamiento la primera especialidad de Musicología existente en España, inició nuevas líneas de investigación y dinamizó –mediante proyectos que aún persisten– la actividad musical de la ciudad. En estos más de veinticinco años en los que ha formado parte de nuestro claustro universitario, ha continuado su fecunda e intensa labor, materializada primero en la puesta en marcha de una licenciatura de segundo ciclo de Historia y Ciencias de la Música, hoy convertida en grado de Musicología, y desarrollando una potente investigación en la recuperación del patrimonio musical hispano, formando además un importante equipo de jóvenes y prestigiosos profesores, capaces de continuar su obra y convertir a nuestra universidad en un referente nacional e internacional en el ámbito musicológico. Por todo ello, merece el calificativo de maestro.

La docencia, investigación y transferencia de conocimiento en Musicología no solo han sido, y son, actividades clave en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, donde el profesor Casares ejerció su magisterio, sino que las practicó e impulsó en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), adscrito a nuestra Universidad, con la participación de la SGAE, el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid. Se crea en 1989 y, desde esa fecha hasta el año 2013, ha sido dirigido por el profesor Casares. Dedicado esencialmente a la recuperación y difusión del patrimonio musical español, goza de gran prestigio internacional por sus numerosos trabajos científicos, ediciones críticas, conciertos y representaciones líricas, derivadas de su labor investigadora. Los mejores investigadores en sus respectivos campos de la música han colaborado, y siguen colaborando, con el ICCMU. Si hubiera que destacar una obra de las numerosas realizadas por el ICCMU bajo la dirección del profesor Casares, querría destacar el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ya que, por sus aportaciones y por los autores que participaron, adquiere una dimensión mundial y constituye un antes y un después en el conocimiento musicológico de España e Hispanoamérica.

El doctor Casares ha colaborado con todos los proyectos musicales desarrollados en la UCM, a efectos de configurar una cultura musical sólida en nuestra comunidad universitaria y en la ciudad de Madrid. Desearía destacar su labor ejemplar en la planificación del Ciclo Complutense de Conciertos, en el que a lo largo de quince años han participado las mejores orquestas y solistas del mundo, lamentablemente hoy interrumpido por razones presupuestarias.

Por su gran labor docente, investigadora y de transferencia a la sociedad de un conocimiento musical transformado en ocasiones en una gran cultura musical, la Universidad Complutense de Madrid se siente muy honrada de haber contado en su claustro con tan insigne maestro, hoy integrado como profesor emérito. Nuestra gratitud y reconocimiento a su labor es grande y nos satisface plenamente presentar este libro, que rinde homenaje, a través de grandes e importantes colaboraciones, a quien tanto ha contribuido al avance de la Musicología.

José Carrillo Menéndez

Rector de la Universidad Complutense de Madrid